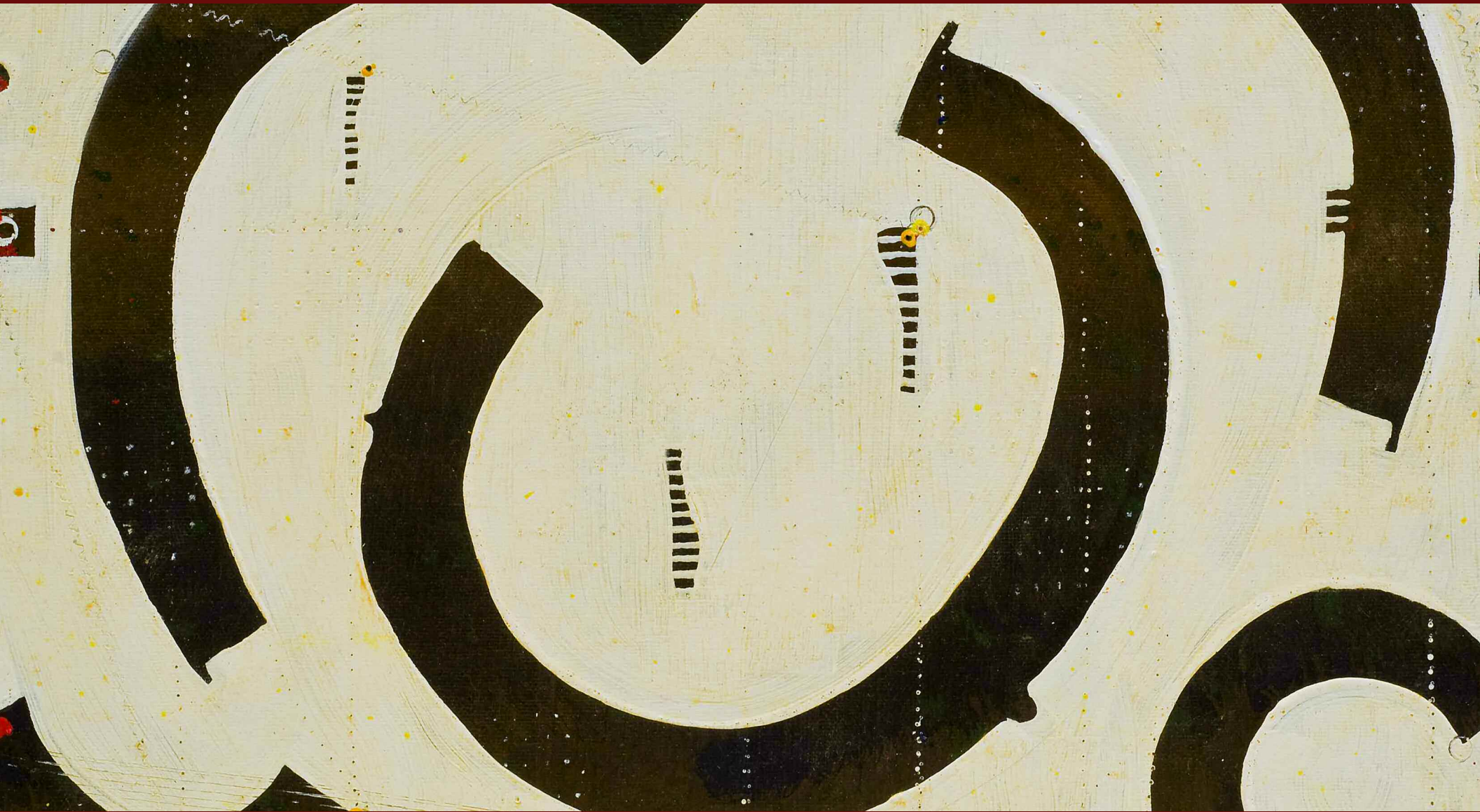


BEETHOVEN CELLO SONATAS
Op 5 No 1 ~ Op 5 No 2 ~ Op 69

DANIEL MÜLLER-SCHOTT
ANGELA HEWITT



hyperion

VOLUME 1

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ <i>page 3</i>
ENGLISH	☞ <i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞ <i>page 10</i>
DEUTSCH	☞ <i>Seite 14</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.* **hyperion**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Cello Sonata in F major Op 5 No 1 [24'35]

- [1] Adagio sostenuto — [2'59]
- [2] Allegro [14'34]
- [3] Allegro vivace [6'58]

Cello Sonata in G minor Op 5 No 2 [26'02]

- [4] Adagio sostenuto ed espressivo — [6'26]
- [5] Allegro molto più tosto presto [10'29]
- [6] Rondo: Allegro [9'02]

Cello Sonata in A major Op 69 [27'12]

- [7] Allegro, ma non tanto [12'55]
- [8] Scherzo: Allegro molto [5'07]
- [9] Adagio cantabile — [2'01]
- [10] Allegro vivace [6'55]

DANIEL MÜLLER-SCHOTT cello

ANGELA HEWITT piano

Recorded in Jesus-Christus-Kirche, Berlin, on 2–5 January 2008

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY


© & © Hyperion Records Ltd, London, MMVIII

Front illustration: Pietrasanta CO7.26 (2007) by Caio Fonseca (b1959)

Reproduced by kind permission of the artist

www.caiofonseca.com






IN 1792 BEETHOVEN left his Rhineland home in Bonn and moved to the imperial city of Vienna. He quickly established his fame as a pianist, and within a few years was surrounded by admirers and patrons. Among them was Prince Lichnowsky, who had been a pupil of Mozart, and in whose home Beethoven stayed for a while. In 1796 the young pianist embarked on a major concert tour (indeed the only one of his career) which took him first to Prague, and then to Dresden, Leipzig, and finally Berlin. Prince Lichnowsky was anxious for Beethoven to remain in Berlin for a while and to be presented to King Friedrich Wilhelm II. The king was a keen cellist and employed some of the very best musicians at his court. Seven years earlier the Prince had taken Mozart to the court—a visit which resulted in several string quartets with prominent cello parts. Haydn's visit in 1787 yielded similar results.

Among the musicians employed by the king was the cellist Jean-Pierre Duport, who was later joined by his brother Jean-Louis. Voltaire was struck by the latter's playing—'Sir, you make me believe in miracles, for you turn an ox into a nightingale'—while Christian Schubart gave this evocative description of Jean-Pierre's playing: 'He guides the bow as in a storm, and rains down notes. He plays beyond the end of the fingerboard, finally disappearing into the sweetest notes of the flageolet.' Unlike Mozart and Haydn, however, Beethoven didn't respond by writing a string quartet, but characteristically took a totally new direction and audaciously composed two sonatas for piano and cello (he entitled them thus) in which both instruments are equal partners. The premieres, given by Jean-Louis Duport and Beethoven at the royal court in early 1797, must have been remarkable occasions.


In chamber music until that time the cello had played the role of basso continuo, adding weight to a bass line, but having little to do as a soloist. There are exceptions, of



course, notably the sonatas of Vivaldi, Geminiani and Boccherini (one of the best virtuoso cellists of his day, also sponsored by Friedrich Wilhelm), and above all Johann Sebastian Bach's sonatas for the cello's predecessor, the viola da gamba. Yet prior to Beethoven, there were virtually no works in which the cello fully broke away from its subservient role of basso continuo to become an equal partner to the piano. Apart from the musical problems of the emancipation of the cello part in his new sonatas, Beethoven was faced with an acoustical problem, namely that of balance. Cellos, with their gut strings, had remained essentially the same, but the piano's mechanical action was constantly developing, resulting in a more voluminous sound. This meant that the composer had to pay special attention to balance, because there was a danger of the cello being completely overshadowed, particularly when both instruments played in the same register. In all five of his cello sonatas Beethoven solved this problem in a masterful way.

Beethoven allows the cello and piano to play in dialogue, sharing the melodic and narrative material between both instruments. Although in his early cello sonatas he does not include a full-blown slow movement, of which there are so many beautiful examples in the early piano sonatas—this does not happen until his final cello sonata in D major, Op 102 No 2—there is plenty of atmospheric writing for the cello in the substantial slow introductions and bridge passages. Beethoven also carries over characteristics of his three *Sturm und Drang* piano sonatas Op 2 to the cello writing in Op 5. He makes full use of the dynamic range of the cello, from *pianissimo* to *fortissimo*, including mighty crescendos and climaxes, and throughout there is enormous rhythmic energy, emphasized by the numerous *sforzati*.


Both Op 5 sonatas, published by Artaria in Vienna in 1797, begin with a slow introduction, and that to the



Sonata in F major, Op 5 No 1 is marked *Adagio sostenuto*. The opening is tentative until the cello breaks out into three bars of what it does best: singing a sustained melody. But this is tantalizingly brief, and for the rest of the introduction, it mostly accompanies the piano and its fantasia-like figurations. The ensuing *Allegro* opens with a deliciously fresh theme in the piano, the descending scale and upwards arpeggio of which are taken from the introduction. A hint of minor tonality is introduced by the cello in the second theme. Indeed, the swift changes between major and minor are almost Mozartian, but the broken octaves in the piano part are pure Beethoven. Another theme, introduced before the end of the exposition, is simple but charming in its use of syncopation.



The development section finds us suddenly in A major with obvious delight. But then things get stormy and the cello growls in the lower register. There is a wonderful bridge passage in D flat major which takes us quite by surprise, followed by a chromatic ascent and a sudden *fortissimo* at the return of the theme. After the recapitulation, rather as we would expect in a concerto, a pause introduces a cadenza-like passage for both instruments—probably the first joint cadenza written for cello and piano. Those upward arpeggios reappear in a brief return to the *Adagio* tempo. But high spirits win the day, and after some virtuoso flourishes in both instruments (marked *Presto*), the opening theme returns to give us a brief but brilliant coda.

Both of the Op 5 sonatas have finales that are rustic in flavour, where the good smells and fresh air of the countryside are not far away. The Rondo of the F major, marked *Allegro vivace*, is a merry dance in $\frac{6}{8}$ time with some nice imitation at the beginning. It is far from well-behaved, however. The middle section is a country dance in B flat minor after which the action almost stops while



the cello drones away on an open fifth, and the piano has those rising arpeggios again. The second time this happens we are led directly to the coda, which, like the whole movement, demands virtuoso playing from both participants, except for a brief reminiscence of quieter moments shortly before the end.

If the introduction of the F major sonata is a little hesitant, no such thing can be said of the *Allegro sostenuto ed espressivo* that opens the **Sonata in G minor, Op 5 No 2**. Besides being twice as long, it is also full of dramatic gestures, from the opening *forte-piano* chords to the rather spooky descending scales in the right hand of the piano, which halfway through are taken up by the cello and the piano's left hand, accompanied by swirling figures reminiscent of Mozart's *Fantasia* in C minor K396. In the seventh bar the cello sings an achingly sorrowful line which, when it returns in A flat major later on, becomes unbearably tender. Long, pregnant silences at the end of this arresting introduction make us hold our breath and wonder what is to come next. What follows is an equally startling movement marked *Allegro molto più tosto presto*. The cello now introduces the theme, answered by the piano, sorrowful but questioning. But in no time we have an explosion of energy, with obsessive triplets in the piano part below a defiant theme in the cello. It is wonderful how Beethoven shifts the themes between cello and piano, letting the latter introduce the more playful second theme. Like in the early piano sonatas, there is lots here that would have been new to contemporary listeners. It is clear that Beethoven is writing for his own virtuosity at the piano, and revelling in showing off what the cellist can do as well. Halfway through the development section he introduces another theme—more dancing, slightly humorous—but soon takes us to the recapitulation, writing a bridge section using the last four notes of the principal theme. The coda returns briefly to the haunting



mood of the introduction before ending with the initial theme, previously only presented quietly, but now *fortissimo* and uncompromising.


Another quick movement follows, but the mood is highly contrasted. Moving away from those incessant triplets, Beethoven gives us something much more 'square' and also slightly naïve. The piano starts jauntily, teasing us with C major before arriving in the tonic key. The cello makes its entrance as an accompanist, but soon has two grand flourishes of its own. After a *cantabile* second theme, darkness enters with a restless passage in D minor, leading us back to the initial Rondo theme, this time jointly presented by both instruments. The middle section of this movement presents a new theme in C major that, on the piano, skips easily upwards, but which on the cello is rather more technically challenging, as are the rippling arpeggios and scales that follow. Beethoven can't let this movement go without some more virtuoso displays, all done in good humour. He does pause, however, to give us a short utterance of what could be an expression of gratitude for the beauties of the earth—before one last brilliant flourish.

The **Sonata in A major, Op 69** dates from some twelve years later. In 1808, at the age of thirty-eight, Beethoven was in the middle of what we call his 'heroic' period, during which he created some of his greatest works. Indeed, the sketches of this sonata are found among those of his Symphony No 5, Op 67. But the openings of these two pieces could hardly be more different. The symphony starts with that famous explosion of defiance, while the sonata begins with the cello alone, singing an expansive and noble melody that only Beethoven could have written. The overall character of the sonata is closer to that of the 'Pastoral' Symphony No 6, Op 68.

The opening cello line descends, before the piano enters and rises to a pause, where there is a short cadenza-

like passage. The roles are then reversed, with the piano singing the melody in octaves, and the cello having its own mini-cadenza. Then the real action begins, with an energetic, tense passage in the minor leading to the second subject. Bach isn't far away here: upward scales in one instrument are in counterpoint with a slower, descending arpeggio in the other—neither of which dominates until the cello breaks out with some longing sighs. An obviously 'heroic' theme then presents itself, first in the piano, accompanied by pizzicatos in the cello. The bridge before the double-bar already prepares us for the gentleness of the opening theme when repeated.

In a copy of the sonata given to its dedicatee, the Baron von Gleichenstein, Beethoven wrote the epigraph 'inter lacrymas et luctus' ('amid tears and sorrow'). This surely referred to the political climate of the day (and Beethoven's disillusionment with Napoleon), rather than anything funereal in the sonata. Nevertheless, it seems particularly apt for the development section of this movement, where Beethoven uses the descending notes taken from the third and fourth bars of his initial theme and turns them into a quote from Bach's alto aria 'Es ist vollbracht' ('It is finished') from the *St John Passion*. There is, however, no evidence that Beethoven knew this work. But we find the same motif in the *Arioso* in the slow movement of his Piano Sonata Op 110, marked *Klagender Gesang (Arioso dolente)*. Whether or not it was done consciously, what is certain is that it is a moment of great poignancy, turned briefly into a storm when both instruments play *fortissimo*. Bach's influence seems to continue in the passage leading back to the recapitulation where the cello theme is now embroidered by the piano's right hand. A magical moment comes at the coda when, instead of ending the movement immediately, Beethoven has both cello and piano playing the theme in D major. What follows that moment is reminiscent of the bridge



passage in the fifth symphony between the scherzo and finale. An almost unbearable tension slowly grows and is finally released when the theme is presented triumphantly, now back in the tonic key. More distant rumblings—low in the cello, high in the piano—take place before Beethoven brings this remarkable movement to a brilliant finish.

The second movement is a wild *Scherzo* in A minor, marked *Allegro molto*. The (more or less) same material is presented three times in a row with the briefest of codas tacked on at the end. The tied notes in both instruments pose a bit of a dilemma. Are they to be repeated or not? On the cello a slight re-emphasis on the note is possible. On the piano this considerably weakens the effect and the rhythm. Beethoven's fingering (a change from fourth to third finger while holding the same note) is perhaps a warning not to release the note too soon rather than an indication to hear it a second time. This is a truly orchestral-sounding scherzo, especially in the major section where it is not hard to imagine horns and woodwinds taking part in the dialogue. The coda is a sure sign that some devilish, or at least ghostly, presence has

been at work in this very original movement.

Once again Beethoven denies the cello-piano duo a true slow movement. The melody of the *Adagio cantabile* could surely have been the beginning of something great, but we must be satisfied with a glimpse of heaven rather than a trip there. Before we know it, the final *Allegro vivace* is upon us. This is one of those fantastic finales in which Beethoven combines his unstoppable high spirits with lofty thoughts, and where virtuosity is never an end in itself (as in the finale of his Piano Concerto No 4 in G major). The dialogue between the two instruments reaches perfection, and demands the highest level of communication and expressiveness. A year after this piece was finished, Beethoven said he had still not heard a good public performance of it. Perhaps he had to wait until 1812 when it was played by his pupil Carl Czerny and the cellist Joseph Linke, who would later premiere his last two cello sonatas. Today it is one of the most loved of all chamber music sonatas, and cellists count themselves fortunate to have been presented with something so incomparably beautiful.

ANGELA HEWITT and DANIEL MÜLLER-SCHOTT © 2008



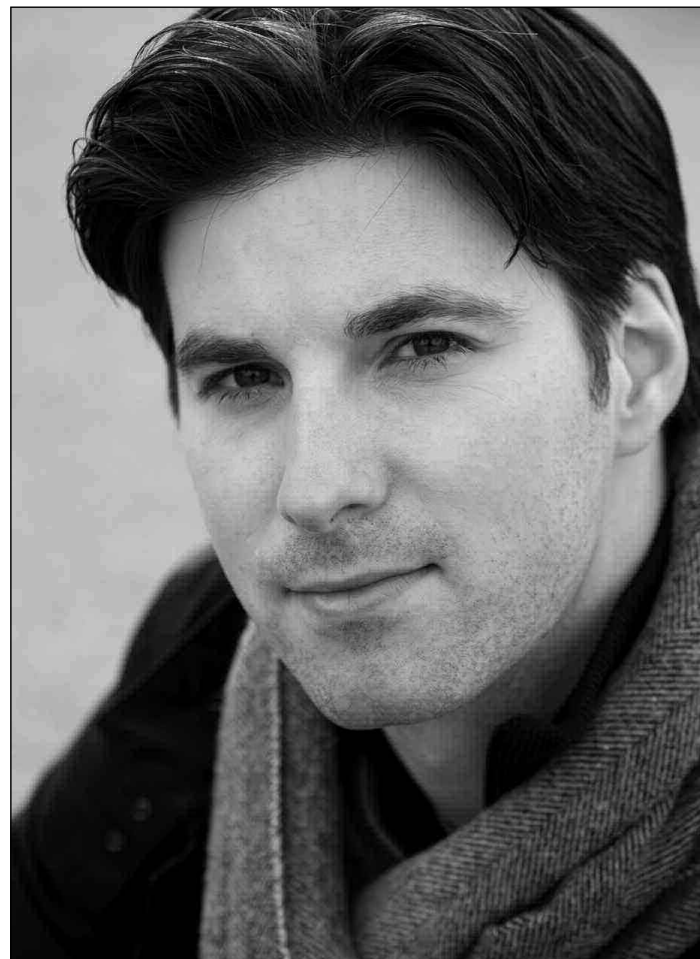


DANIEL *Müller-Schott*

In only a few years Daniel Müller-Schott has established himself on the world's most important stages. With his technical brilliance and authority, coupled with great intellectual and emotional flair, his interpretations have compelled audiences worldwide. To discover unknown and neglected works, to extend his repertoire on the cello (for example through his own transcriptions), and in particular to work closely with composers and to perform contemporary music, are all of central importance to him.

Daniel Müller-Schott studied with Walter Nothas, Heinrich Schiff and Steven Isserlis. He has also benefited from the personal sponsorship and support of Anne-Sophie Mutter, as the holder of a scholarship from her Foundation. At the age of fifteen, he created a furore by winning first prize at the Moscow International Tchaikovsky Competition for Young Musicians. Since then he has appeared in concert all over the world with such renowned conductors as Vladimir Ashkenazy, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Alan Gilbert, Bernard Haitink, Marek Janowski, Dmitri Kitajenko, Gianandrea Noseda, Yakov Kreizberg, Kurt Masur, Sakari Oramo and Sir André Previn, performing with many of the world's most famous orchestras.

Daniel Müller-Schott appears regularly at international music festivals, including Salzburg, Lucerne, Schleswig-Holstein, Rheingau, Schwetzingen, Mecklenburg-Vorpommern; and at Ravinia, Vail, Saratoga and the Aspen Music Festival in the United States. His chamber music partners include Renaud Capuçon, Julia Fischer, Angela Hewitt, Robert Kulek, Olli Mustonen, Anne-Sophie Mutter, Sir André Previn, Lars Vogt, Christian Tetzlaff, and Jean-Yves Thibaudet. Daniel Müller-Schott has an extensive discography. His recordings have been awarded *Gramophone* Editor's Choice, the Strad Selection and the 'Vierteljahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik'.



© MAIWOLF Photography

Daniel Müller-Schott was exposed to music at an early age and is dedicated to helping other young people develop an understanding and appreciation of music. He is trying to fulfill this goal through his work with the 'Rhapsody in School' project, through which classical artists visit schools all over Germany and Europe to help cultivate an interest in music. Daniel Müller-Schott plays the 'Ex Shapiro' Matteo Goffriller cello, made in Venice in 1727. For more information, please see www.thecellist.com.

ANGELA Hewitt

Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. Her series of recordings of all the major keyboard works of Bach has been described as 'one of the record glories of our age'. Her discography also includes recordings of Beethoven, Chabrier, Granados, Messiaen, Rameau, Ravel, Schumann, the complete Chopin Nocturnes and three discs of Couperin.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music where she later studied, going on to learn with the French pianist Jean-Paul Sévilla. She won the Viotti Competition in Italy and the Toronto International Bach Competition, and was a top prize-winner in the Bach competitions of Leipzig and Washington DC, as well as the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls as recitalist and as soloist with major orchestras. Her festival appearances have taken her to Lucerne, Osaka, Prague, Moscow and New York, to name but a few places. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself.

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listener's Award (Royal Philharmonic Society Awards) in 2003. She was made an Officer of the Order of Canada in 2000. She was also awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours in 2006. She has lived in London since 1985 but also has homes in Canada and Umbria, Italy.



© MAIWOLF Photography

In 2006 Angela Hewitt was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'. Her entire 2007–2008 season was devoted to performances of the complete Bach *Well-Tempered Clavier* in major cities all over the world. A special DVD lecture-recital entitled 'Bach Performance on the Piano' was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001). For more information, please see www.angelahewitt.com.



EN 1792, Beethoven quitta sa demeure rhénane de Bonn pour la cité impériale de Vienne. Là, il s'acquit vite une réputation de pianiste et, en quelques années, il fut entouré d'admirateurs et de mécènes. L'un d'eux, le prince Lichnowsky, un élève de Mozart, l'hébergea quelque temps. En 1796, le jeune pianiste entama une grande tournée de concerts (la seule, en fait, de sa carrière) qui l'emmena à Prague, Dresde, Leipzig et enfin Berlin, où le prince Lichnowsky grillait de le voir rester un peu et être présenté au roi Frédéric-Guillaume II, violoncelliste passionné employant à sa cour certains des tout meilleurs musiciens. Sept ans auparavant, le prince avait déjà introduit Mozart à cette cour—un séjour qui, comme celui de Haydn en 1787, s'était traduit par plusieurs quatuors à cordes avec d'importantes parties de violoncelle.

Parmi les musiciens de Frédéric-Guillaume figurait le violoncelliste Jean-Pierre Duport, rejoint, plus tard, par son frère Jean-Louis, dont le jeu frappa Voltaire : « Monsieur Duport, vous me feriez croire aux miracles quand je vois que vous pouvez transformer un bœuf en rossignol ! ». À l'encontre de Mozart et de Haydn, toutefois, Beethoven n'écrivit pas de quatuor à cordes : comme à son habitude, il prit une direction radicalement nouvelle et composa deux audacieuses sonates pour piano et violoncelle (ainsi les intitula-t-il), où les instruments étaient traités sur un pied d'égalité. Les premières de ces œuvres, données à la cour par Jean-Louis Duport et Beethoven, durent être remarquables.

Jusqu'alors, le violoncelle avait assumé le rôle de basso continuo, appesantissant une ligne de basse mais ayant peu à faire comme soliste. Bien sûr, il y eut des exceptions, notamment les sonates de Vivaldi, de Geminiani et de Boccherini (parmi les meilleurs violoncellistes virtuoses de son temps, lui aussi protégé par Frédéric-Guillaume)

et, surtout, celles écrites par Jean-Sébastien Bach pour la viole de gambe, ancêtre du violoncelle. Mais avant Beethoven, presque aucune œuvre ne permettait au violoncelle de totalement rompre avec son servile rôle de basso continuo pour faire jeu égal avec le piano. Outre les difficultés inhérentes à l'émancipation de la partie de violoncelle, Beethoven dut affronter un problème acoustique : l'équilibre. Car si, avec leurs cordes en boyau, les violoncelles n'avaient guère changé, la mécanique du piano était, elle, en constante évolution, avec pour conséquence une sonorité plus volumineuse. Aussi le compositeur dut-il faire très attention à l'équilibre, le violoncelle risquant d'être complètement éclipsé, surtout quand il jouait dans le même registre que le piano—un problème qu'il résolut avec maestria dans ses cinq sonates pour violoncelle.

Beethoven laisse dialoguer le violoncelle et le piano, entre lesquels il répartit le matériel mélodico-narratif. Ses premières sonates pour violoncelle n'ont pas de véritables mouvements lents comme ceux, si beaux, de ses premières sonates pour piano (il faut attendre pour cela sa dernière sonate pour violoncelle, celle en ré majeur, op. 102 n° 2) mais leurs substantielles introductions lentes et leurs ponts sont gorgés d'une écriture violoncellistique évocatrice. Beethoven transfère également les caractéristiques de ses trois sonates pour piano, op. 2 *Sturm und Drang* sur l'écriture violoncellistique de l'op. 5. Il exploite toute l'étendue dynamique du violoncelle (de *pianissimo* à *fortissimo*, avec crescendos et climax) et l'énorme énergie rythmique ne retombe jamais, accusée par les nombreux *sforzati*.

Ces deux sonates op. 5, publiée chez Artaria à Vienne en 1797, s'ouvrent sur une introduction lente, celle de la **Sonate en fa majeur, op. 5 n° 1** étant marquée *Adagio sostenuto*. Elle démarre timidement jusqu'à ce




que le violoncelle explose en trois mesures de ce qu'il fait le mieux : chanter une mélodie tenue. Mais cette séquence est d'une brièveté supplicante et le reste de l'introduction, il le passe à accompagner le piano et ses figurations en style fantaisie. L'*Allegro* suivant commence par un thème pianistique délicieusement frais, qui emprunte à l'introduction sa gamme descendante et ses arpèges ascendants. Dans le deuxième thème, un soupçon de tonalité mineure est amené par le violoncelle. En réalité, les rapides changements majeur/mineur sont presque mozartiens, mais les octaves brisées pianistiques sont purement beethovéniennes. Un autre thème, introduit avant la fin de l'exposition, use de la syncope avec simplicité mais charme.

Le développement nous plonge soudain en la majeur avec un plaisir manifeste. Mais les choses tournent ensuite à l'orage et le violoncelle gronde dans le registre inférieur. Un merveilleux pont en ré bémol majeur nous prend au débotté avant une ascension chromatique et un brusque *fortissimo* au retour du thème. Passé la réexposition, et comme on l'escompterait plutôt dans un concerto, une pause introduit un passage de type cadenza pour les deux instruments—probablement la toute première cadenza conjointe pour violoncelle et piano. Les arpèges ascendants resurgissent dans un bref retour au tempo *Adagio* mais l'entrain a le dessus et, après quelques fioritures virtuoses (marquées *Presto*) aux deux instruments, le thème initial revient nous livrer une brève mais brillante coda.

Les deux sonates de l'op. 5 ont un finale agreste : les bonnes odeurs et l'air frais de la campagne ne sont pas bien loin. Le rondo de la sonate en fa majeur, marqué *Allegro vivace*, est une danse enjouée à 6/8 avec, au début, de belles imitations. Mais cette danse est tout sauf disciplinée. La section centrale est une contredanse en si

bémol mineur, au terme de laquelle tout s'arrête presque pendant que le violoncelle s'en va sur des bourdons de quinte à vide ; puis le piano retrouve les arpèges ascendants. La seconde fois que cela se produit, on arrive directement à la coda qui, comme tout ce mouvement, exige un jeu virtuose des deux exécutants, sauf pour une éphémère réminiscence de moments plus paisibles, peu avant la fin.


Si l'introduction de la Sonate en fa majeur est un rien hésitante, on ne saurait en dire autant de l'*Allegro sostenuto ed espressivo* qui inaugure la **Sonate en sol mineur, op. 5 n° 2** : deux fois plus long, il regorge de gestes dramatiques, des accords *forte-piano* liminaires aux gammes pianistiques descendantes plutôt spectrales, jouées à la main droite et qui, à mi-chemin, sont reprises par le violoncelle et par la main gauche du pianiste, assorties de tourbillonnantes figures façon *Fantaisie* en ut mineur, K396 de Mozart. Dans la septième mesure, le violoncelle chante une ligne douloureusement affligée qui, revenant ensuite en la bémol majeur, se fait d'une tendresse insoutenable. À la fin de cette introduction saisissante, de longs et lourds silences : on retient son souffle, en se demandant ce qui va arriver. Et ce qui arrive, c'est un mouvement tout aussi surprenant marqué *Allegro molto più tosto presto*. Le violoncelle présente le thème et le piano lui répond, désolé mais interrogateur. Mais en un rien de temps, une explosion d'énergie se produit, avec d'obsédants triolets pianistiques sous un bravache thème violoncellistique. On s'émerveille de voir comment Beethoven promène les thèmes entre le violoncelle et le piano, laissant à ce dernier le soin d'exposer le second thème, plus enjoué. Comme dans les premières sonates pianistiques, bien des choses, ici, ont dû paraître nouvelles aux auditeurs de l'époque. Beethoven écrit, à l'évidence, pour sa propre virtuosité au piano et il se plaît



à montrer que le violoncelle peut en faire autant. Au milieu du développement, il fait entrer un autre thème—plus dansant, légèrement drôle—mais, bientôt, il nous entraîne vers la réexposition, bâtissant un pont avec les quatre dernières notes du thème principal. La coda revient brièvement à l'atmosphère lancinante de l'introduction avant de s'achever sur le thème inaugural, qui n'est plus présenté sous un jour paisible mais est énoncé *fortissimo*, inflexible.

Un autre mouvement rapide vient ensuite, au climat très contrasté. S'éloignant des incessants triolets, Beethoven nous offre quelque chose de bien plus « franc » avec, aussi, une pointe de naïveté. Le piano démarre lestement, nous taquinant avec ut majeur avant d'arriver à la tonalité de tonique. Entré comme accompagnateur, le violoncelle a bientôt deux grandioses figurations à lui. Passé un deuxième thème *cantabile*, les ténèbres surgissent avec un passage nerveux en ré mineur, qui nous ramène au thème de rondo initial, énoncé cette fois conjointement aux deux instruments. La section centrale de ce mouvement affiche un nouveau thème en ut majeur qui, au piano, bondit sans peine vers le haut mais qui, au violoncelle, relève davantage du défi technique, tout comme les arpèges ondoyants et les gammes à venir. Beethoven ne peut laisser ce mouvement s'en aller sans refaire des démonstrations virtuoses, le tout dans la bonne humeur. Il marque toutefois une pause afin de nous délivrer brièvement ce qui pourrait être une expression de gratitude pour les beautés de la terre—avant une ultime fioriture brillante.


La **Sonate en la majeur, op. 69** fut conçue douze ans plus tard. En 1808, à trente-huit ans, Beethoven était au cœur de sa manière « héroïque », qui vit naître certaines de ses plus grandes œuvres—les esquisses de cette sonate voisinent ainsi avec celles de la Symphonie n° 5, op. 67. Mais difficile de faire plus différent que le début de ces



deux pièces. La Symphonie s'ouvre sur la fameuse explosion de bravade, tandis que la Sonate commence avec le violoncelle solo, chantant une expansive et majestueuse mélodie que seul Beethoven pouvait écrire. Le caractère global de cette sonate est plus proche de celui de la Symphonie « Pastorale » n° 6, op. 68.


La ligne violoncellistique inaugurale descend, puis le piano entre pour s'élever jusqu'à une pause, marquée par un court passage de type cadenza. Ensuite, les rôles sont inversés : le piano chante sa mélodie en octaves, tandis que le violoncelle a sa propre mini-cadanza. L'action démarre alors pour de bon, avec un épisode énergique et tendu, en mineur, qui mène au second sujet. Bach n'est alors pas loin : un instrument joue des gammes ascendantes en contrepoint avec un arpège descendant, plus lent, exécuté par l'autre instrument—mais aucun des deux ne domine jusqu'à ce que le violoncelle n'explose en d'ardents soupirs. Un thème manifestement « héroïque » se présente ensuite, d'abord au piano, accompagné de pizzicatos au violoncelle. Le pont avant la double barre nous prépare déjà à la douceur de la reprise du thème inaugural.

L'exemplaire du dédicataire de la sonate, le baron von Gleichenstein, porte en épigraphe les mots « inter lacrymas et luctus » (« entre les larmes et le deuil »), probable référence au climat politique de l'époque (et à la désillusion beethovénienne envers Napoléon) plutôt qu'à un quelconque élément funèbre de l'œuvre. Restent qu'ils paraissent remarquablement appropriés au développement de ce mouvement, où Beethoven reprend les notes descendantes des troisième et quatrième mesures de son thème initial pour en faire une citation de l'aria « Es ist vollbracht » (« Tout est accompli »), extraite de la *Passion selon saint Jean* de Bach. Rien ne prouve cependant que Beethoven connaissait cette œuvre, mais on retrouve le même motif dans l'*Arioso* de sa Sonate pour piano,



op. 110, marqué *Klagender Gesang* (*Arioso dolente*). Cette citation fut peut-être inconsciente mais une chose est sûre : c'est un moment d'intense émotion, mué brièvement en tempête quand les deux instruments jouent *fortissimo*. L'empreinte bachienne semble encore marquer le passage ramenant à la réexposition, où le thème violoncellistique est enjolivé par la main droite du pianiste. Instant magique que celui de la coda où, au lieu de terminer le mouvement sans attendre, Beethoven fait donner le thème en ré majeur par les deux instruments. Ce qui se produit ensuite rappelle le pont de la Symphonie n° 5, entre le scherzo et le finale. Une tension à la limite du soutenable prend peu à peu corps pour finalement se décharger à la présentation triomphale du thème, de retour dans la tonalité de tonique. Des grondements plus lointains—graves au violoncelle, aigus au piano—prennent place avant que Beethoven ne close brillamment ce remarquable mouvement.

Le deuxième mouvement est un fantasque *Scherzo* en la mineur, marqué *Allegro molto*. Le même matériau (peu ou prou) est présenté trois fois d'affilée avec une brévisime coda rajoutée après coup, à la fin. Les notes liées, aux deux instruments, posent une manière de dilemme. Faut-il ou non les répéter ? Au violoncelle, on peut resouliner légèrement la note. Au piano, cela amoindrit considérablement l'effet et le rythme. Le doigté beethovénien (passer de l'annulaire au médium tout en tenant la même note) n'est peut-être pas tant là pour nous dire de rejouer la note que pour nous avertir de ne pas la



relâcher trop vite. Voilà un scherzo qui sonne vraiment comme un orchestre, surtout dans la section en majeur, où l'on imagine volontiers des cors et des bois prenant part au dialogue. La coda nous certifie qu'une présence malicieuse, voire spectrale, a œuvré dans ce fort original mouvement.

Une fois encore, Beethoven refuse un vrai mouvement lent au duo violoncelle-piano. La mélodie de l'*Adagio cantabile* aurait sûrement pu être le début de quelque chose de grand, mais nous devons nous contenter d'entr'apercevoir le ciel au lieu d'y aller. Avant même qu'on le sache, l'*Allegro vivace* terminal est sur nous. C'est un de ces fantastiques finales dans lesquels Beethoven combine son irrépressible enjouement avec de nobles pensées, un de ces finales où la virtuosité n'est jamais une fin en soi (comme dans celui du Concerto pour piano n° 4 en sol majeur). Le dialogue entre les deux instruments atteint la perfection et exige le plus haut niveau de communication, d'expressivité. Un an après avoir achevé cette pièce, Beethoven déclara n'en avoir encore entendu aucune bonne exécution en public. Peut-être dut-il attendre pour cela 1812 et l'interprétation qu'en donnèrent son élève Carl Czerny et le violoncelliste Joseph Linke, qui créera ses deux dernières sonates pour violoncelle. Aujourd'hui, c'est une des sonates de chambre les plus prisées et les violoncellistes sont heureux d'avoir reçu une œuvre d'une si incomparable beauté.

ANGELA HEWITT et DANIEL MÜLLER-SCHOTT © 2008

Traduction HYPERION

BEETHOVEN *Cellosonaten* – 1

IM JAHRE 1792 verließ Beethoven seine rheinische Heimat in Bonn und zog in die Kaiserstadt Wien. Er wurde schnell als Pianist berühmt und war innerhalb weniger Jahre von Bewunderern und Mäzenen umgeben. Zu diesen gehörte Fürst Lichnowsky, der ein Schüler Mozarts gewesen war, und in dessen Haus Beethoven eine Weile wohnte. 1796 begab sich der junge Pianist auf eine große Konzertreise (die einzige in seiner Karriere), die ihn zuerst nach Prag, dann Dresden, Leipzig und schließlich Berlin führte. Fürst Lichnowsky war darauf bedacht, dass Beethoven eine Zeit lang in Berlin bleiben sollte, damit er König Friedrich Wilhelm II. präsentiert werden konnte. Der König war ein begeisterter Cellist und hatte einige der allerbesten Musiker an seinem Hof angestellt. Sieben Jahre zuvor hatte der Fürst Mozart am Hof vorgestellt—ein Besuch, der in mehreren Streichquartetten mit prominenten Cellostimmen resultierte. Haydns Besuch 1787 hatte ähnliche Resultate gezeugt.

Zu den Musikern, die der König anstellte, gehörte der Cellist Jean-Pierre Duport und später auch sein Bruder Jean-Louis, von dessen Spiel Voltaire sehr beeindruckt war: „Monsieur Duport, Sie machen mich an Wunder glauben, wenn ich sehe, wie Sie einen Ochsen in eine Nachtigall verwandeln können.“ Aber anders als Mozart und Haydn reagierte Beethoven nicht mit der Komposition eines Streichquartetts, sondern schlug charakteristischerweise eine ganz neue Richtung ein und machte die gewagte Entscheidung, zwei Sonaten für Klavier und Cello (wie er sie nannte) zu komponieren, in denen beide Instrumente gleichberechtigte Partner sind. Die Uraufführungen am Königshof mit Jean-Louis Duport und Beethoven müssen bemerkenswerte Ereignisse gewesen sein.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte das Cello in der Kammermusik die Rolle eines Continuo-Instruments, das

der Bass-Stimme zusätzliches Gewicht verlieh, aber ihm bot sich nur wenig Gelegenheit als Soloinstrument. Natürlich gibt es Ausnahmen, besonders die Sonaten von Vivaldi, Geminiani und Boccherini (einem der besten Cellovirtuosen seiner Zeit und ebenfalls von Friedrich Wilhelm II. gefördert), und vor allem Johann Sebastian Bachs Sonaten für Gambe, die Vorgängerin des Cellos. Aber vor Beethoven gibt es praktisch keine Werke, in denen das Cello ganz von seiner untergeordneten Continuo-Rolle losgelöst war und zum gleichberechtigten Partner des Klaviers wurde. Abgesehen von den musikalischen Problemen, die die Emanzipation der Cellostimme in seinen neuen Sonaten mit sich brachten, musste Beethoven sich auch mit dem akustischen Problem der Klangbalance auseinandersetzen. Celli mit ihren Darmsaiten hatten sich im Wesentlichen nicht geändert, aber die Klaviermechanik entwickelte sich ständig und resultierte in größerer Klangfülle. Das bedeutete, dass der Komponist der Balance besondere Beachtung schenken musste, da die Gefahr bestand, dass das Cello ganz in den Schatten gestellt würde, besonders, wenn beide Instrumente im gleichen Register spielten. In all seinen fünf Cellosonaten löste Beethoven dieses Problem meisterhaft.

Beethoven erlaubt Cello und Klavier, im Dialog zu spielen und sich das melodische und erzählerische Material untereinander zu teilen. Obwohl er in seinen frühen Cellosonaten keine voll ausgewachsenen langsamen Sätze schrieb, für die sich in seinen frühen Klaviersonaten so viele schöne Beispiele finden (aber erst in der letzten Cellosonate in D-Dur, op. 102 Nr. 2 zum ersten Mal), schreibt er in den langsamen Einleitungen und Überleitungspassagen atmosphärisch für das Cello. Beethoven übernimmt auch Charakteristiken aus seinen drei *Sturm und Drang*-Klaviersonaten op. 2 in seinen Cellosonaten op. 5. Er nutzt die volle dynamische Bandbreite des Cellos





von *pianissimo* bis *fortissimo*, einschließlich gewaltiger Crescendi und Steigerungen, und sie sind von enormer rhythmischer Energie durchzogen, die durch zahlreiche *sforzati* unterstrichen wird.


Beide Sonaten op. 5, die 1797 bei Artaria in Wien veröffentlicht wurden, beginnen mit einer langsamen Einleitung, in der **Sonate in F-Dur op. 5 Nr. 1** einem *Adagio sostenuto*. Sie fängt zaghaft an, bis das Cello seine beste Seite zeigt und drei Takte lang eine getragene Melodie singt. Diese ist jedoch tanzbar kurz und in der restlichen Einleitung begleitet das Cello das Klavier und seine phantasiehaften Figurationen. Das folgende *Allegro* beginnt mit einem entzückend frischen Thema im Klavier, dessen absteigende Skala und aufsteigendes Arpeggio aus der Einleitung übernommen wurden. Mit dem zweiten Thema im Cello findet sich ein leichter Anklang an Moll-Tonalität. Der schnelle Dur/Moll-Wechsel ist nahezu mozartisch, aber die gebrochenen Oktaven im Klavier sind reinster Beethoven. Ein weiteres Thema, das vor dem Ende der Exposition eingeführt wird, ist schlicht, aber charmant mit seinen Synkopierungen.

Die Durchführung führt uns plötzlich und mit offensichtlichem Vergnügen nach A-Dur. Dann aber wird es stürmisch, und das Cello grummelt in seinem tiefen Register. Einer herrlichen Überleitungspassage in Des-Dur, die uns überrascht, folgt ein chromatischer Aufschwung und ein plötzliches *fortissimo* mit der Wiederkehr des Themas. Nach der Reprise führt eine Fermate (wie in einem Solokonzert üblich) eine kadenzhafte Passage für beide Instrumente ein—womöglich die erste gemeinsame Kadenz für Cello und Klavier. Diese aufstrebenden Arpeggien kehren in einer kurzen Rückkehr zum *Adagio*-Tempo wieder. Aber am Ende gewinnt die gute Laune, und nach einigen virtuosen Schnörkeln in beiden Instrumenten (*Presto*) erscheint

das Anfangsthema wieder und bietet uns eine kurze, brillante Coda.

Beide op. 5-Sonaten haben Finales mit einem rustikalen Flair, in dem die guten Düfte und frische Luft auf dem Lande nicht weit entfernt sind. Das Rondo der F-Dur-Sonate, *Allegro vivace*, ist ein fröhlicher Tanz im $\frac{8}{8}$ -Takt mit hübschen Imitationen am Anfang. Es ist jedoch alles andere als brav. Der Mittelteil ist ein ländlicher Tanz in b-Moll, nach dem der Satz nahezu zum Stillstand kommt, während das Cello auf einer leeren Quinte dröhnt und das Klavier wieder die aufsteigenden Arpeggien spielt. Als dies zum zweiten Mal passiert, werden wir direkt zur Coda geführt, die wie der ganze Satz mit Ausnahme einer kurzen Erinnerung an stillere Momente kurz vor dem Ende virtuosos Spiel von beiden Teilnehmern fordert.


Wenn die Einleitung zur F-Dur-Sonate eher zögernd ist, kann das nicht über das *Allegro sostenuto ed espressivo* behauptet werden, mit dem die **Sonate in g-Moll op. 5 Nr. 2** beginnt. Abgesehen davon, dass es doppelt so lang ist, steckt es auch voller dramatischer Gesten von den *forte-piano*-Akkorden bis zu den eher gespenstischen absteigenden Skalen in der rechten Hand des Klaviers, die halbwegs vom Cello und der linken Hand des Klaviers übernommen und von wirbelnden Figuren begleitet werden, die an Mozarts Phantasie in c-Moll K396 erinnern. Im siebten Takt singt das Cello eine schmerzlich-klagende Melodie, die, wenn sie später in As-Dur zurückkehrt, unerträglich zart wird. Lange, gedankenschwere Pausen am Ende dieser fesselnden Einleitung lassen uns den Atem anhalten und uns wundern, was danach kommt. Der Satz, der folgt, ist ein gleichermaßen erstaunliches *Allegro molto più tosto presto*. Jetzt stellt das Cello kummervoll-fragend das Thema vor, dem das Klavier antwortet. Aber bald explodiert es mit Energie, mit besessenen Triolen in der Klavierstimme unter einem trotzigem Thema im Cello.



Es ist wunderbar, wie Beethoven die Themen zwischen Cello und Klavier austauscht, und das Klavier schließlich das spielerischere zweite Thema einführt. Wie in den frühen Klaviersonaten findet sich hier viel, was für zeitgenössische Hörer neu gewesen wäre. Es ist klar, dass Beethoven hier für seine eigene Virtuosität am Klavier schreibt und sich daran ergötzt, die Kunst des Cellisten genauso herauszustellen. Halbwegs durch die Durchführung stellt Beethoven ein weiteres Thema vor— tänzerischer, etwas humorvoll—bringt uns aber bald zur Reprise mit einer Überleitung, die die letzten vier Noten des Hauptthemas verwendet. Die Coda kehrt kurz zur eindringlichen Stimmung der Einleitung zurück, bevor sie mit dem bisher nur leise präsentierten Anfangsthema, jetzt *fortissimo* und kompromisslos schließt.

Es folgt ein weiterer schneller Satz, aber in kontrastierender Stimmung. Beethoven lässt die unerbittlichen Triolen hinter sich und gibt uns einen „spießigeren“, etwas naiven Satz. Das Klavier beginnt fröhlich und reizt uns mit C-Dur, bevor es die Grundtonart erreicht. Das Cello steigt zunächst als Begleiter ein, hat aber bald seine eigenen großen Gesten. Nach einem kantablen zweiten Thema, tritt mit einer rastlosen Passage in d-Moll Dunkelheit ein und führt uns zum anfänglichen Rondothema zurück, das jetzt von beiden Instrumenten gemeinsam präsentiert wird. Der Mittelteil dieses Satzes stellt ein neues Thema in C-Dur vor, das auf dem Klavier leicht nach oben hüpfte, auf dem Cello aber, wie auch die folgenden plätschernden Arpeggien und Skalen, größere technische Herausforderungen stellt. Beethoven kann diesen Satz natürlich nicht ohne virtuose Schaustellerei gehen lassen, die gut gelaunt dargeboten wird. Er hält jedoch kurz ein, womöglich um seine Dankbarkeit für die Schönheiten der Erde auszudrücken, bevor er mit einer letzten brillanten Geste schließt.


Die **Sonate in A-Dur op. 69** entstand etwa zwölf



Jahre später. 1808, im Alter von 38 Jahren, befand sich Beethoven mitten in seiner sogenannten „heroischen“ Periode, in der er einige seiner größten Werke produzierte. Die Skizzen für diese Sonate finden sich sogar zwischen denen zu seiner 5. Symphonie op. 67. Aber der Anfang dieser beiden Werke könnte kaum einen größeren Unterschied darstellen. Die Symphonie beginnt mit dem berühmten schicksalstrotzenden Ausbruch, während die Sonate mit dem Cello allein anfängt, das eine ausladende, noble Melodie singt, wie nur Beethoven sie hätte schreiben können. Der Gesamtcharakter der Sonate ist dem der „Pastorale“, der 6. Symphonie op. 68, näher.


Die einleitende Cellolinie führt abwärts, bevor das Klavier eintritt und zu einer Fermate mit einer kurzen kadenzhaften Passage aufsteigt. Die Rollen werden dann umgekehrt; das Klavier singt die Melodie in Oktaven, und das Cello hat seine eigene Mini-Kadenz. Dann beginnt die wahre Aktion mit einer dynamischen, gespannten Moll-Passage, die zum zweiten Thema führt. Bach ist hier nicht weit entfernt: aufsteigenden Skalen in einem Instrument wird ein Kontrapunkt mit langsameren, absteigenden Arpeggien im anderen entgegengesetzt—keines dominiert bis das Cello in sehnsüchtige Seufzer ausbricht. Dann stellt sich, zunächst im Klavier und begleitet von Cello-Pizzicato, ein offensichtlich „heroisches“ Thema vor. Die Brücke vor dem Doppelstrich bereitet uns bereits für die Zartheit des Anfangsthemas vor, wenn es wiederholt wird.

In eine Kopie der Sonate für ihren Widmungsträger, Baron von Gleichenstein, schrieb Beethoven das Epigraph „inter lacrymas et luctus“ („zwischen Tränen und Kummer“). Dies bezog sich wohl eher auf das politische Klima der Zeit (und Beethovens Enttäuschung mit Napoleon) als auf Trübseligkeit in der Sonate. Aber es scheint trotzdem besonders angebracht für die Durchführung in diesem Satz, wo Beethoven die absteigenden Noten aus dem dritten und vierten Takt seines Anfangs-



themas in ein Zitat aus Bachs Altarie „Es ist vollbracht“ aus der *Johannespassion* umwandelt. Es gibt jedoch keinen Beleg dafür, dass Beethoven dieses Werk kannte. Aber wir finden das gleiche Motiv im *Arioso* seiner Klaviersonate op. 110 mit der Überschrift *Klagender Gesang (Arioso dolente)*. Ob bewusstes Zitat oder nicht, es ist ein äußerst ergreifender Moment, der kurz in einen Sturm ausbricht, als beide Instrumente *fortissimo* spielen. Bachs Einfluss scheint in der zur Reprise überleitenden Passage weiter zu wirken, wo das Cello jetzt von der rechten Hand des Klaviers verziert wird. Ein magischer Moment folgt in der Coda, wenn Beethoven statt den Satz schnell zu beenden, Cello und Klavier das Thema in D-Dur spielen lässt. Was diesem Moment folgt, erinnert an die Überleitung vom Scherzo zum Finale in der 5. Symphonie. Eine nahezu unerträgliche Spannung baut sich langsam auf und löst sich dramatisch auf, wenn das Thema triumphal in der Grundtonart gespielt wird. Nach mehr fernem Grollen—tief im Cello, hoch im Klavier—bringt Beethoven diesen bemerkenswerten Satz zu einem brillanten Abschluss.

Der zweite Satz ist ein wildes *Scherzo* in a-Moll mit der Markierung *Allegro molto*. Das (mehr oder weniger) gleiche Material wird drei Mal hintereinander präsentiert, gefolgt von einer ultrakurzen Coda, die am Schluss angehängt wird. Die gebundenen Noten in beiden Instrumenten stellen ein Problem dar: sollen sie wiederholt werden oder nicht? Auf dem Cello ist eine leichte Betonung möglich, auf dem Klavier schwächt es die Wirkung und den Rhythmus beträchtlich. Beethovens Fingersatz (ein Wechsel vom vierten zum dritten Finger, während die Note gehalten wird) ist womöglich eine Warnung, die Note nicht zu früh loszulassen, statt einer Anweisung, sie ein zweites Mal klingen zu lassen. Es ist ein wahrhaft orchestral klingendes Scherzo, besonders im Durteil, wo es nicht schwer ist, sich Hörner und Holzbläser



vorzustellen, die in den Dialog mit einstimmen. Die Coda ist ein sicheres Zeichen, dass etwas Gespenstisches oder zumindest Teuflisches in diesem ganz originellen Satz zu Gange gewesen war.

Auch in dieser Sonate verweigert Beethoven dem Cello-Klavier-Duo einen echten langsamen Satz. Die Melodie des *Adagio cantabile* könnte bestimmt der Anfang von etwas Großartigem gewesen sein, aber wir müssen uns mit einem kurzen Blick in den Himmel zufrieden geben statt einen Ausflug in ihn zu unternehmen. Bevor wir es recht merken, haben wir das abschließende *Allegro vivace* erreicht. Dies ist eines der phantastischen Finales, in denen Beethoven seinen unaufhaltsamen Übermut mit erhabenen Gedanken kombiniert, und wo Virtuosität nie zum Selbstzweck wird (wie im Finale des Klavierkonzerts Nr. 4 in G-Dur). Der Dialog zwischen den beiden Instrumenten erreicht Perfektion und erfordert das höchste Niveau von Kommunikation und Expressivität. Ein Jahr nachdem er dieses Stück vollendet hatte, sagte Beethoven, dass er noch keine gute öffentliche Aufführung davon gehört hätte. Vielleicht musste er bis 1812 warten, als sie von seinem Schüler Carl Czerny und dem Cellisten Joseph Linke gespielt wurde, der später seine beiden letzten Cellosonaten uraufführen sollte. Heute ist sie eine der beliebtesten Kammermusiksonaten, und Cellisten schätzen sich glücklich, dass ihnen etwas so unvergleichlich Schönes geschenkt wurde.

ANGELA HEWITT und DANIEL MÜLLER-SCHOTT © 2008
Übersetzung RENATE WENDEL



BEETHOVEN CELLO SONATAS
Op 102 ~ Variations Op 66, WoO45 & 46

DANIEL MÜLLER-SCHOTT
ANGELA HEWITT



hyperion

VOLUME 2

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ <i>page 3</i>
ENGLISH	☞ <i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞ <i>page 10</i>
DEUTSCH	☞ <i>Seite 14</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)



- 1 **Variations in G major on 'See the conqu'ring hero comes' from Handel's Judas Maccabaeus** WoO45 [12'54]
- Cello Sonata in C major** Op 102 No 1 [15'47]
- 2 Andante — [2'46]
- 3 Allegro vivace [5'14]
- 4 Adagio — Tempo d'andante — [3'15]
- 5 Allegro vivace [4'30]
- 6 **Variations in F major on 'Ein Mädchen oder Weibchen' from Mozart's Die Zauberflöte** Op 66 [10'18]
- 7 **Variations in E flat major on 'Bei Männern, welche Liebe fühlen' from Mozart's Die Zauberflöte** WoO46 [10'00]
- Cello Sonata in D major** Op 102 No 2 [22'04]
- 8 Allegro con brio [6'53]
- 9 Adagio con molto sentimento d'affetto [10'48]
- 10 Allegro — Allegro fugato [4'21]

DANIEL MÜLLER-SCHOTT cello

ANGELA HEWITT piano

Recorded in Jesus-Christus-Kirche, Berlin, on 20–23 March 2009

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF



Piano FAZIOLI prepared by GERD FINKENSTEIN

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMX

Front illustration: Pietrasanta P07.44 (2007) by Caio Fonseca (b 1959)

Reproduced by kind permission of the artist; www.caiofonseca.com




EVERYONE IS FAMILIAR with Ludwig van Beethoven's groundbreaking achievements in the piano sonata, the string quartet, the symphony, and the violin repertoire. But he also rendered outstanding services to the literature for cello, and may justifiably be seen as the creator of the modern cello sonata. Between 1796 and 1815 he produced five large-scale sonatas, more than any other composer of stature. Each of them is a masterpiece in itself—and it is always a revelation for any musician to experience the evolution shown by these works. The sonatas in C major and D major, both composed in the summer of 1815, mark the conclusion of Beethoven's work in the genre, while also standing on the threshold of his final creative period.

An important factor in his return to the form of the cello sonata was certainly the composer's social environment. The dedicatee of the two sonatas Op 102, Countess Anna Maria Erdödy, organized regular musical gatherings at her summer residence in Jedlesee near Vienna, to which Beethoven was invited. The countess herself was a pianist, and at that time she employed the cellist and music teacher Joseph Linke (1783–1837), a member of the Razumovsky Quartet and later principal cellist at the Theater an der Wien. The forty-five-year-old composer's close involvement in these chamber music events explains why he complied with the request to write a duo sonata for this formation. Nevertheless, the late cello sonatas are directly indebted to the artist's sheer joy in experimentation, his desire to create something entirely new and unprecedented in the genre and satisfy his need for subtly varied composition.

These works came after a fairly lengthy creative hiatus, which may perhaps be another reason why, in their own way, they display Beethoven's new radical style. A reviewer in the *Allgemeine musikalische Zeitung* dated 11 November 1818 wrote that the sonatas were 'among the

most unusual and peculiar that have been written for a long time'. In the course of the article, the writer's initial slight reticence is transformed into the utmost admiration for and endorsement of Beethoven's visionary creation: 'Remember the so-called "keyboard symphonies" and similar works of Sebastian Bach; then imagine them without the prevailing taste of his time as regards instrumental music in general ... and endow what is left over, not with the style of the old master (easily understandable for all its internal variety), but with the multifarious imagination ... of the great new master: then you will perhaps have some idea [of the style of Beethoven's works].'

In point of fact, six years after writing the Sonata in A major Op 69, Beethoven did want his late sonatas to express greater 'variety' in their musical resources. In the autograph manuscript of the Sonata in C major Op 102 No 1, his annotation 'Freje Sonate' (Free sonata) already announces a new orientation. The two-movement form of this sonata is much stricter and more condensed in structure than that of the early sonatas. It is true that Beethoven had already successfully carried out the idea of having the first fast movement follow on directly from the slow introduction in his Op 5 sonatas. However, now he does not merely assign the cello short rhythmic interjections as an introduction, but lets it play a wonderful *cantabile* theme which is at once taken up by the piano. The two instruments then engage in dialogue around this theme, which will be recalled in surprising fashion at a later point, in the middle of the sonata. In this introductory *Andante*, Beethoven uses the stylistic device of the fermata in four different ways, thus creating an intense impression that both instruments are pausing in contemplation. The *Allegro vivace* in A minor, which follows without a break, shatters this meditative atmosphere and impresses with its sheer rhythmic force.



In order to accommodate the explosive energy of the movement in dynamic terms, Beethoven marked the cello and piano parts *fortissimo* here; this is the only time this marking will appear in the entire sonata. The eruptive rhetoric is only briefly interrupted by lyrical phrases on cello and piano, which however are once more whipped up to impulsive violence by means of *sforzati*, triplets and semiquavers, and bring the movement to an abrupt conclusion.


The ensuing *Adagio* initially sets a deeply contemplative mood, but the urgent hemidemisemiquaver passagework soon engenders an inward, tension-filled dialogue featuring menacing *sforzati* in the cello and piano parts. After eight bars, the tension is resolved in a diminuendo leading to one of the most moving phrases in the whole cycle of sonatas. Here we are offered a melody in G major of the utmost fervour and simplicity, which Beethoven marks *teneramente*, 'tenderly'. After the quotation of the sonata's opening theme mentioned above, a trill shared by cello and piano introduces the finale, *Allegro vivace*. In his first autograph draft of this movement Beethoven originally intended the main theme as a fugue subject, but subsequently rejected the idea. Only in his final sonata was he to realize this project, weaving a dense contrapuntal texture in its last movement. In his finished version of the *Allegro vivace*, hopeful, questioning motifs develop into a theme of boisterous, rustic strength, as if firmly rooted in the soil. All that remains of Beethoven's idea of a fugal texture is a brief episode midway through the movement, after the first ghostly point of repose, which nonetheless offers a foretaste of the path he was to follow in the finale of his great D major sonata. The last movement of the present sonata is dominated by bold alternation between the rustic dance rhythms and eerie moments of repose. The coda features a brilliant stream of rising triplets in C major in

which the cello is required to play in its highest register. Here once more the composer combines the full force of the two instruments. After a last lyrical phrase recalling the start of the movement, a rapid semiquaver passage and two chords bring the sonata to an unexpected close with almost coarse humour.

The Sonata in D major Op 102 No 2 was written in the summer of 1815. Like the C major sonata, it was first published by Simrock in 1817; Artaria issued a second edition just two years later. The remark of one of the most famous Beethoven pianists, Hans von Bülow (1830–1894), that he was not able to play the sonatas frequently, because they required not only a good cellist but above all 'a highly cultured human being', shows the high esteem in which these pieces were already held and the high standards required for their interpretation. It undoubtedly applies most especially to the infinitely complex D major Sonata. Already the introductory *Allegro con brio* presents itself on a proudly orchestral scale. The start of the movement recalls Beethoven's introduction to the 'Ghost' Trio Op 70 No 1 (also dedicated to Countess Erdödy); there too an impetuous opening is followed by a slower *cantabile* theme. In his last cello sonata this strategy is heard with even more elemental strength. The phrase of four semiquavers and a minim is subjected to every conceivable form of sequence and variation; once one has heard it, it is difficult to get it out of one's head. In the development, the composer creates a dark, sinister atmosphere by changing the four semiquavers into four thrusting quavers in the piano. By way of excursions through A minor and G major we find our way back to the emphatic D major of the opening. The movement closes with a culminating passage in semiquavers followed by three mighty chords.

What comes next is unique in many respects. The second movement, *Adagio con molto sentimento*





d'affetto, is the only independent slow movement in the whole cycle of sonatas. In the years around 1800 it was widely thought that it was difficult for the cello to hold its own against the fortepiano in cantilena, and that it was preferable to write short rhythmic phrases for the instrument in the interests of better balance. This prejudice was still discernible in the time of Mendelssohn, and was frequently taken into account in contemporary compositions. Beethoven, by contrast, was the first to attempt the creation of a new kind of slow movement, freed from any instrumental limitations. The dematerialization of musical language ascribed to Beethoven's late works achieves its consummation in this movement; here is music of incomparably sad beauty. The opening bars, which move between a rising third and falling seconds in D minor, immediately convey an impression of mysterious, contemplative peace. For me, the instrumental effect of this quaver movement in the cello can only be compared with the Sarabande from Johann Sebastian Bach's Cello Suite No 5, which in its simplicity generates similar universal, visionary strength. By contrast, the *espressivo* theme stated by the piano and subsequently taken over by the cello, with its hemidemisemiquavers and demisemiquavers, conjures up a sombre, threatening side to the movement. Only in the middle section in the major does the mood brighten as the two instruments find unaccustomed harmony with one another. This is a passage of particular purity, which almost seems to anticipate the Romantic impetus of such composers as Schubert.


At the end of the movement the two instruments pause intently: a passage of quasi-numbness slows down the pulse, and two rising scales tentatively prepare the start of the finale, *Allegro fugato*. In this movement too we encounter something entirely new and unprecedented in the history of the sonata—after the short introduction, the quaver figures we have just heard, extremely terse in

both melody and rhythm, form the nucleus of the fugue subject. These polyphonic tags are presented by both instruments, varied in sequence, and intensified in dynamics until they reach positively orchestral heights. One is reminded of the massive architecture of Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata, completed three years later. Only in the middle of the movement does Beethoven allow the listener a brief moment of tranquillity through the introduction of a new theme before the sharply profiled quaver runs of the fugue subject recommence their powerful evolution. Here the music reaches its final climax, marked *fortissimo* and *sempre fortissimo*. Massive hemiolic phrases round off the movement, and Beethoven's entire output of cello sonatas, with inexorable rustic strength. The new-found significance of polyphony for the composer was seldom more perceptible than here. However, it is hardly surprising that the forward-looking and introverted rhetoric of Beethoven's final cello sonatas was understood and appreciated only years later.

* * *

The variations on themes by Handel and Mozart date from the years between 1796 and 1802. It was in 1796 that Beethoven wrote his early cello sonatas, Op 5, and undertook his only extended concert tour, to Prague, Dresden, and Leipzig. Beethoven was the first composer to rise to the challenge of achieving a balance between the bright sound of the piano and the deep, warm sound of the cello. Some years previously, Frederick the Great had brought one of the finest cellists of the time, Jean-Pierre Duport, from Paris to be his Konzertmeister. After the outbreak of the French Revolution, his younger brother Jean-Louis, also a gifted performer on the instrument, moved to Berlin and further strengthened the court orchestra. Beethoven came across this pair of cello virtuosi





on his Berlin visit of 1796, and they inspired his first works for the instrument. It is fascinating to follow the twenty-six-year-old composer's experiments with the potential of the cello-piano combination in his variations. Even though he did not go as far in giving the instruments parity of treatment as he did in his sonatas, it is clear that, for all his compositional mastery, he used the variations as an initial 'laboratory' to formulate his ideas.

The variations on a theme from *Judas Maccabaeus* were very likely written after Beethoven had attended rehearsals of Handel's oratorio in Berlin. Although their chief priority is to show off the pianist's dexterity, they are quite capable of throwing up examples of Beethoven's dramatic style, notably in the minor-key Variation VIII and the virtuoso gestures of Variations VII and XII. The variations on Mozart's theme 'Ein Mädchen oder Weibchen', probably composed in 1798, reflect Beethoven's great admiration for that composer and his opera *Die Zauberflöte*. The splendid theme is varied here with sovereign skill and constantly shown from new angles. The buoyant mood of Papageno's well-known aria is on occasion transformed by bold modulations which give it an introverted twist in the two variations in the minor.

Despite the jovial virtuosity of the concluding variation, Beethoven brings the work to a cheerful but at the same time thoughtful conclusion. The last set of variations, on the duet 'Bei Männern, welche Liebe fühlen' from *Die Zauberflöte*, dates from 1801. Here the music is already laid out in such a way that the two instruments are in essence equal partners. It is especially delightful to follow the dialogue of the duet, with the piano in the role of Pamina and the cello answering it as Papageno. In the ensuing variations Beethoven once more demonstrates his gift for structural clarity, producing extremely attractive exchanges which combine the instruments in both light-hearted play and dramatic rivalry. A strong contrast is provided by the mysterious minor-key variation, which presents the cello in its low register but conserves transparency of texture thanks to the sensitive piano-writing. In the coda to the final variation Beethoven springs the surprise of letting the opening theme blossom anew before the brilliant conclusion on two imperious chords. Here is yet more evidence of the mastery Beethoven deployed in his outstanding contribution to the cello repertoire.

DANIEL MÜLLER-SCHOTT © 2010

Translated from German by CHARLES JOHNSTON





DANIEL *Müller-Schott*

In only a few years Daniel Müller-Schott has established himself on the world's most important stages. With his technical brilliance and authority, coupled with great intellectual and emotional flair, his interpretations have compelled audiences worldwide. To discover unknown and neglected works, to extend his repertoire on the cello (for example through his own transcriptions), and in particular to work closely with composers and to perform contemporary music, are all of central importance to him.

Daniel Müller-Schott studied with Walter Nothas, Heinrich Schiff and Steven Isserlis. He has also benefited from the personal sponsorship and support of Anne-Sophie Mutter, as the holder of a scholarship from her Foundation. At the age of fifteen, he created a furore by winning first prize at the Moscow International Tchaikovsky Competition for Young Musicians. Since then he has appeared in concert all over the world with such renowned conductors as Vladimir Ashkenazy, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Bernard Haitink, Marek Janowski, Dmitri Kitajenko, Gianandrea Noseda, Kurt Masur, Sakari Oramo and Sir André Previn, performing with many of the world's most famous orchestras.

ANGELA *Hewitt*

Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. Her series of recordings of all the major keyboard works of Bach has been described as 'one of the record glories of our age'. Her discography also includes recordings of Beethoven, Chabrier, Granados, Messiaen, Rameau, Ravel, Schumann, the complete Chopin Nocturnes and three discs of Couperin.

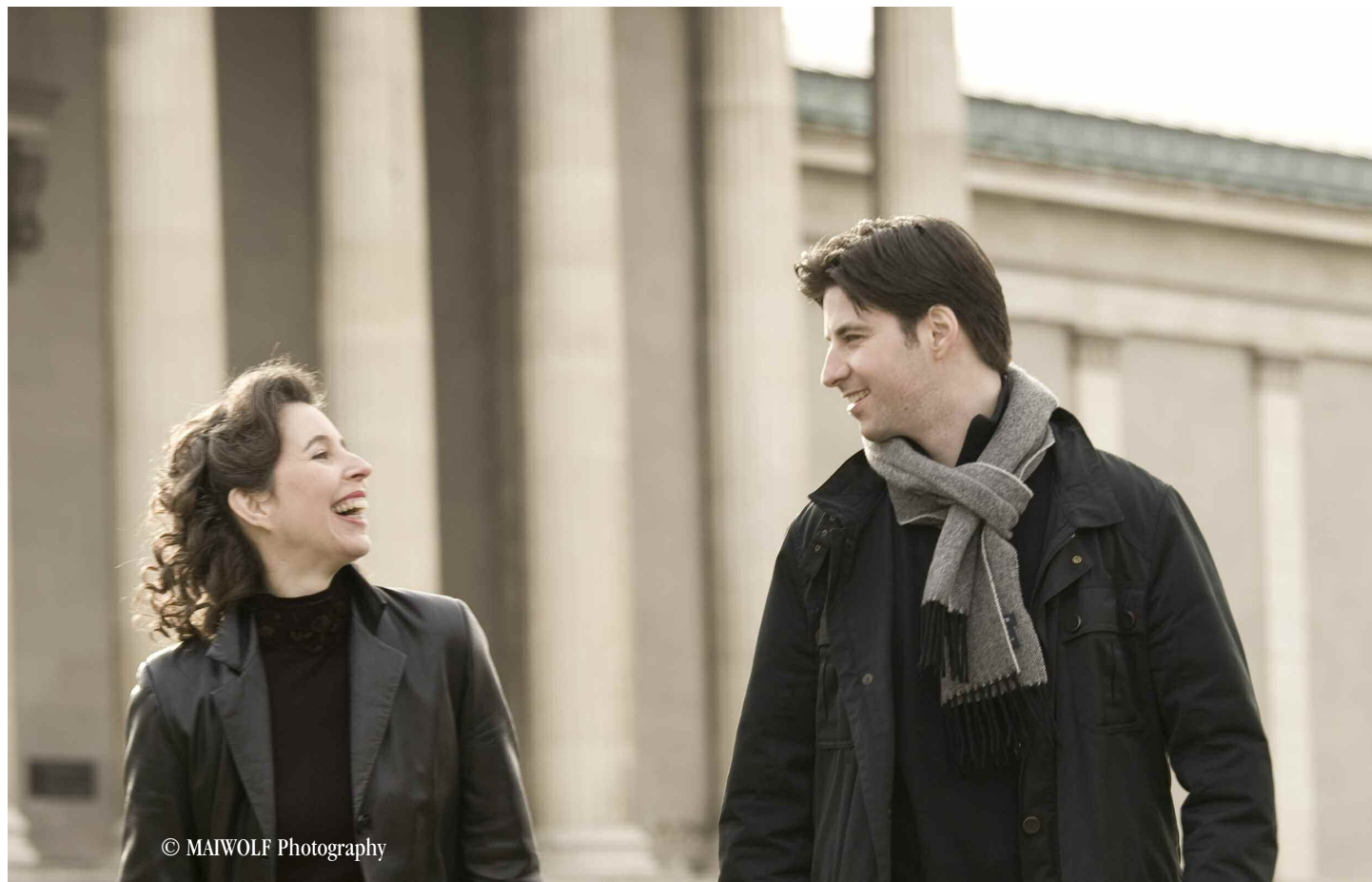
Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public

Daniel Müller-Schott appears regularly at international music festivals, including Salzburg, Lucerne, Schleswig-Holstein, Rheingau, Schwetzingen, Mecklenburg-Vorpommern; and at Ravinia, Vail, Saratoga and the Aspen Music Festival in the United States. His chamber music partners include Renaud Capuçon, Julia Fischer, Angela Hewitt, Robert Kulek, Olli Mustonen, Anne-Sophie Mutter, Sir André Previn, Lars Vogt, Christian Tetzlaff, and Jean-Yves Thibaudet. Daniel Müller-Schott has an extensive discography. His recordings have been awarded *Gramophone* Editor's Choice, the Strad Selection and the 'Vierteljahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik'.

Daniel Müller-Schott was exposed to music at an early age and is dedicated to helping other young people develop an understanding and appreciation of music. He is trying to achieve this goal through his work with the 'Rhapsody in School' project, through which classical artists visit schools all over Germany and Europe to help cultivate an interest in music. Daniel Müller-Schott plays the 'Ex Shapiro' Matteo Goffriller cello, made in Venice in 1727. For more information, please see www.thecellist.com.

at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music where she later studied, going on to learn with the French pianist Jean-Paul Sévilla. She won the Viotti Competition in Italy and the Toronto International Bach Competition, and was a top prize-winner in the Bach competitions of Leipzig and Washington DC, as well as the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls as recitalist and as soloist



© MAIWOLF Photography

with major orchestras. Her festival appearances have taken her to Lucerne, Osaka, Prague, Moscow and New York, to name but a few places. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself.

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners' Award (Royal Philharmonic Society Awards) in 2003. She was made an Officer of the Order of Canada in 2000. She was also awarded an OBE in the Queen's

Birthday Honours in 2006. She has lived in London since 1985 but also has homes in Canada and Umbria.

In 2006 Angela Hewitt was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'. Her entire 2007–2008 season was devoted to performances of the complete Bach *Well-Tempered Clavier* in major cities all over the world. A special DVD lecture-recital entitled 'Bach Performance on the Piano' was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001). For more information, please see www.angelahewitt.com.



TOUT LE MONDE connaît bien les innovations de Beethoven dans le domaine de la sonate pour piano, du quatuor à cordes, de la symphonie et du répertoire du violon. Mais il a aussi rendu d'immenses services à la littérature du violoncelle et peut être considéré à juste titre comme le créateur de la sonate pour violoncelle et piano moderne. Entre 1796 et 1815, il a écrit cinq grandes sonates, plus que tout autre compositeur important. Chacune est un chef-d'œuvre en soi—et c'est toujours une révélation pour un musicien de faire l'expérience de l'évolution montrée par ces œuvres. Les sonates en ut majeur et en ré majeur, toutes deux composées au cours de l'été 1815, marquent la conclusion du travail de Beethoven dans le genre et se situent également au seuil de sa dernière période créatrice.

L'environnement social du compositeur a certainement joué un rôle important dans son retour à la forme de la sonate pour violoncelle et piano. La dédicataire des deux sonates op. 102, la comtesse Anna Maria Erdödy, organisait des réunions musicales régulières dans sa résidence d'été de Jedlesee, près de Vienne, où Beethoven était invité. La comtesse était elle-même pianiste et, à cette époque, elle employait le violoncelliste et professeur de musique Joseph Linke (1783–1837), membre du Quatuor Razumovski, puis violoncelle solo au Theater an der Wien. La participation active du compositeur, alors âgé de quarante-cinq ans, dans ces rencontres de musique de chambre explique pourquoi il a accepté d'écrire une sonate en duo pour cette formation. Néanmoins, les dernières sonates pour violoncelle et piano ne relèvent que du pur plaisir que prenait l'artiste à faire des expérimentations, de son désir de créer quelque chose de totalement nouveau et sans précédent dans le genre et de satisfaire son besoin de composer une musique subtile et variée.

Ces œuvres ont vu le jour après un temps d'arrêt créatif assez long et c'est peut-être une autre raison pour laquelle, à leur façon, elles montrent le nouveau style radical de Beethoven. Dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 11 novembre 1818, un critique a écrit que les sonates comptaient certainement « parmi les plus inhabituelles et particulières composées depuis longtemps ». Dans le corps de cet article, la petite réticence initiale de l'auteur se transforme en admiration et approbation extrêmes de la création visionnaire de Beethoven : « Souvenez-vous des “symphonies pour clavier” et œuvres similaires de Sébastien Bach ; puis imaginez-les sans le goût dominant de son temps pour la musique instrumentale en général ... et dotez ce qui reste, non pas du style du vieux maître (facilement compréhensible pour toute sa variété interne), mais de l'imagination multiple ... du grand nouveau maître : vous aurez peut-être alors une idée [du style des œuvres de Beethoven]. »

En fait, six ans après avoir composé la Sonate en la majeur, op. 69, Beethoven voulait vraiment que ses dernières sonates expriment plus de « variété » dans leurs ressources musicales. Dans le manuscrit autographe de la Sonate en ut majeur, op. 102 n° 1, son annotation « Freje Sonate » (sonate libre) annonce déjà une nouvelle orientation. La forme en deux mouvements de cette sonate est beaucoup plus stricte et condensée dans sa structure que celle des premières sonates. Il est vrai que Beethoven avait déjà mené à bien l'idée d'enchaîner directement le premier mouvement rapide après l'introduction lente de ses sonates op. 5. Toutefois, il ne se contente pas maintenant de donner aux courtes interjections rythmiques du violoncelle un rôle d'introduction, mais il lui laisse jouer un magnifique thème *cantabile* qui est immédiatement repris par le piano. Les deux instruments engagent ensuite le dialogue autour de ce thème, qui sera ensuite




rappelé d'une manière surprenante, au milieu de la sonate. Dans cet *Andante* introductif, Beethoven utilise le procédé stylistique du point d'orgue de quatre manières différentes, créant ainsi l'impression intense de voir les deux instruments faire une pause contemplative. L'*Allegro vivace* en la mineur, qui suit sans interruption, rompt cette atmosphère méditative et impressionne par sa simple force rythmique. Afin de contenir l'énergie explosive du mouvement en termes dynamiques, Beethoven a marqué ici *fortissimo* les parties de violoncelle et de piano ; c'est la seule et unique fois qu'apparaît cette indication dans toute la sonate. La rhétorique éruptive n'est interrompue que brièvement par des phrases lyriques au violoncelle et au piano, qui sont toutefois à nouveau balayées avec une violence impulsive au moyen de triolets et de doubles croches *sforzati* qui mènent le mouvement à une conclusion abrupte.

L'*Adagio* qui suit commence par installer une atmosphère profondément contemplative, mais les traits pressants de quadruples croches engendrent bientôt un dialogue intérieur tendu présentant des *sforzati* menaçants au violoncelle et au piano. Huit mesures plus tard, la tension se relâche dans un *diminuendo* qui mène à l'une des phrases les plus émouvantes de l'ensemble du cycle de sonates. Ici nous est proposée une mélodie en sol majeur d'une extrême ferveur et simplicité que Beethoven marque *teneramente*, « tendrement ». Après la citation du thème initial de la sonate mentionné plus haut, un trille partagé par le violoncelle et le piano introduit le finale, *Allegro vivace*. Dans sa première esquisse autographe de ce mouvement, Beethoven avait tout d'abord prévu le thème principal comme un sujet de fugue, mais il a ensuite rejeté cette idée. Il n'allait réaliser ce projet que dans la dernière sonate, tissant une texture contrapuntique dense dans son dernier mouvement. Dans la version finale de l'*Allegro vivace*, des motifs interrogateurs et


pleins d'espoir se développent en un thème d'une force bruyante et champêtre, comme s'il était fermement enraciné dans le sol. Tout ce qui reste de l'idée qu'avait eue Beethoven d'une texture fuguée est un court épisode au milieu du mouvement, après le premier point de repos spectral, qui offre néanmoins un avant-goût de la voie qu'il allait suivre dans le finale de sa grande Sonate en ré majeur. Le dernier mouvement de la présente sonate est dominé par l'alternance audacieuse de rythmes de danse bruyamment champêtre et de moments de repos angoissants. La coda présente un flot brillant de triolets ascendants en ut majeur, où le violoncelle doit jouer dans son registre le plus aigu. Une fois encore le compositeur allie ici toute la force des deux instruments. Après une dernière phrase lyrique évoquant le début du mouvement, un passage rapide de doubles croches et deux accords mènent la sonate à une conclusion inattendue avec un humour presque grossier.

La Sonate en ré majeur, op. 102 n° 2, a été composée au cours de l'été 1815. Comme la Sonate en ut majeur, elle a été publiée pour la première fois par Simrock en 1817 ; Artaria en a sorti une seconde édition juste deux ans plus tard. La remarque de l'un des plus célèbres pianistes beethovéniens, Hans von Bülow (1830–1894), selon laquelle il ne pouvait pas jouer ces sonates souvent, parce qu'elles exigeaient non seulement un bon violoncelliste mais surtout un « être humain très cultivé », montre la grande estime en laquelle ces œuvres étaient déjà tenues et le haut niveau requis pour leur interprétation. Il ne fait aucun doute qu'elle s'applique tout particulièrement à l'infiniment complexe Sonate en ré majeur. L'*Allegro con brio* initial se présente déjà à une échelle fièrement orchestrale. Le début du mouvement rappelle l'introduction de Beethoven dans le Trio avec piano « des esprits », op. 70 n° 1 (également dédié à la comtesse Erdödy) ; là aussi un début impétueux est suivi




d'un thème *cantabile* plus lent. Dans sa dernière sonate pour violoncelle et piano, cette stratégie se présente avec encore plus de force élémentaire. La phrase de quatre doubles croches et une blanche est soumise à toute forme concevable de séquence et de variation ; une fois qu'on l'a entendue, il est difficile de se la sortir de la tête. Dans le développement, le compositeur crée une atmosphère sombre et sinistre en changeant les quatre doubles croches en quatre croches puissantes au piano. En passant par des excursions en la mineur et sol majeur, on revient au vigoureux ré majeur initial. Le mouvement s'achève sur un passage culminant en doubles croches suivi de trois accords puissants.

Ce qui vient ensuite est unique à bien des égards. Le deuxième mouvement, *Adagio con molto sentimento d'affetto*, est le seul mouvement lent indépendant de tout le cycle de sonates. Vers 1800 et dans les années avoisinantes, on pensait généralement qu'il était difficile pour le violoncelle de tenir son rang à part entière contre le forte-piano dans les cantilènes et qu'il était préférable d'écrire de courtes phrases rythmiques pour cet instrument pour préserver un meilleur équilibre. Ce préjugé existait encore à l'époque de Mendelssohn et était souvent pris en compte dans les compositions de ses contemporains. En revanche, Beethoven a été le premier à s'aventurer dans la création d'un nouveau genre de mouvement lent, libéré de toute limite instrumentale. La dématérialisation du langage musical attribuée aux dernières œuvres de Beethoven est pleinement aboutie dans ce mouvement ; ici la musique revêt une beauté d'une tristesse incomparable. Les premières mesures, qui évoluent entre une tierce ascendante et des secondes descendantes en ré mineur, traduit d'emblée une impression de paix contemplative et mystérieuse. Pour moi, l'effet instrumental de ce mouvement en croches au violoncelle ne peut être comparé qu'à la Sarabande de la



Suite pour violoncelle n° 5 de Jean-Sébastien Bach qui, dans sa simplicité, engendre une force visionnaire universelle analogue. Par contre, le thème *espressivo* exposé par le piano, puis repris par le violoncelle, avec ses quadruples et ses triples croches, confère un côté sombre et menaçant au mouvement. L'atmosphère ne s'allège que dans la section centrale dans le mode majeur lorsque les deux instruments trouvent une harmonie inhabituelle l'un avec l'autre. C'est un passage d'une pureté particulière, qui semble presque annoncer l'élan romantique de compositeurs comme Schubert.

À la fin du mouvement, les deux instruments marquent une pause intense : un passage presque engourdi ralentit la pulsation, et deux gammes ascendantes préparent prudemment le début du finale, *Allegro fugato*. Dans ce mouvement aussi, on trouve un élément entièrement nouveau et sans précédent dans l'histoire de la sonate—après la courte introduction, les figures de croches que l'on vient d'entendre, très laconiques sur le plan mélodique et rythmique, forment le noyau du sujet de la fugue. Ces morceaux de phrases polyphoniques sont présentés par les deux instruments, variés dans leur séquence et intensifiés sur le plan dynamique jusqu'à atteindre des hauteurs véritablement orchestrales. On se souvient de l'architecture massive de la Sonate « Hammerklavier » de Beethoven, achevée trois ans plus tard. Beethoven n'offre à l'auditeur un bref moment de tranquillité qu'au milieu du mouvement grâce à l'introduction d'un nouveau thème avant que les traits de croches nettement profilés du sujet de la fugue ne reprennent leur évolution puissante. Ici, la musique atteint son sommet final, marqué *fortissimo* et *sempre fortissimo*. Des phrases en hémioles concluent le mouvement et l'ensemble des sonates pour violoncelle et piano de Beethoven, avec une force rustique inexorable. La toute nouvelle signification de la polyphonie pour ce




compositeur a rarement été plus perceptible qu'ici. Toutefois, il n'est guère surprenant que la rhétorique introvertie et tournée vers l'avenir des dernières sonates pour violoncelle et piano de Beethoven n'a été comprise et appréciée que des années plus tard.

* * *

Les variations sur des thèmes de Haendel et de Mozart datent des années situées entre 1796 et 1802. C'est en 1796 que Beethoven a écrit ses premières sonates pour violoncelle et piano, op. 5, et entrepris sa seule longue tournée de concerts, à Prague, Dresde et Leipzig. Beethoven a été le premier compositeur à parvenir à un équilibre entre le son brillant du piano et le son profond et chaud du violoncelle. Quelques années plus tôt, Frédéric le Grand avait fait venir l'un des meilleurs violoncellistes de son temps, le Parisien Jean-Pierre Duport, pour être son Konzertmeister. Lorsqu'a éclaté la Révolution française, son jeune frère Jean-Louis, qui jouait aussi de cet instrument avec beaucoup de talent, s'est installé à Berlin et a renforcé l'orchestre de la cour. Beethoven a rencontré ces deux virtuoses du violoncelle lors de sa visite à Berlin de 1796, et ils lui ont inspiré ses premières œuvres pour violoncelle. Il est fascinant de suivre les expériences de ce compositeur de vingt-six ans avec le potentiel de la combinaison violoncelle-piano dans ses variations. Même s'il n'est pas allé aussi loin que dans ses sonates en donnant aux instruments une parité de traitement, il est clair qu'avec toute sa maîtrise de l'art de la composition, il a utilisé les variations comme « laboratoire » initial pour formuler ses idées.

Les variations sur un thème de *Judas Macchabée* ont très probablement été écrites après que Beethoven a assisté aux répétitions de l'oratorio de Haendel à Berlin. Même si elles sont avant tout destinées à mettre en valeur la dextérité du piano, elles parviennent à révéler des exemples du style dramatique de Beethoven, notamment



dans la Variation VIII dans le mode mineur et les gestes virtuoses des Variations VII et XII. Les variations sur un thème d'« Ein Mädchen oder Weibchen » de Mozart, probablement composées en 1798, reflètent la grand admiration que Beethoven portait à ce compositeur et à son opéra *La flûte enchantée*. Le magnifique thème est varié ici avec une souveraine habileté et montré constamment sous de nouveaux angles. L'atmosphère enjouée du fameux air de Papageno est parfois transformé par des modulations audacieuses qui lui donnent une tournure introvertie dans les deux variations dans le mode mineur. Malgré la virtuosité joviale de la dernière variation, Beethoven mène l'œuvre à une conclusion joyeuse mais en même temps profonde. Les dernières variations sur le duo « Bei Männern, welche Liebe fühlen » de *La flûte enchantée*, datent de 1801. La musique y est déjà conçue d'une telle façon que les deux instruments sont par essence des partenaires égaux. Il est particulièrement agréable de suivre le dialogue du duo, avec le piano dans le rôle de Pamina et le violoncelle qui lui répond en incarnant Papageno. Dans les variations suivantes, Beethoven fait encore la preuve de son don de clarté structurelle, en réalisant des échanges très attrayants qui allient les instruments à la fois dans un jeu enjoué et dans une certaine rivalité dramatique. La mystérieuse variation dans le mode mineur apporte un fort contraste, avec le violoncelle dans son registre grave, tout en conservant la transparence de la texture grâce à une écriture pianistique sensible. Dans la coda de la dernière variation, Beethoven nous fait la surprise de laisser le thème initial jaillir de nouveau avant la brillante conclusion sur deux accords impérieux. Voilà encore une preuve de la maîtrise de Beethoven déployée dans cette remarquable contribution au répertoire du violoncelle.

DANIEL MÜLLER-SCHOTT © 2010

Traduit de l'anglais par MARIE-STELLA PÂRIS




DASS LUDWIG VAN BEETHOVEN für die Klaviersonate, das Streichquartett, die Violine und die Sinfonie Bahnbrechendes geleistet hat, ist vielen bekannt. Doch hat er sich auch um die Literatur für das Violoncello verdient gemacht und darf heute als der Schöpfer der modernen Cellosonate gelten. Zwischen 1796 und 1815 schuf er fünf große Sonaten, mehr als jeder andere Komponist von Rang. Jede einzelne ist für sich ein Meisterwerk—und für jeden Musiker ist es stets eine Offenbarung, die Entwicklung dieser Werke zu erleben. Die beiden im Sommer 1815 komponierten Sonaten in C-Dur und D-Dur bilden den Abschluß in Beethovens Werkzyklus, sie stehen sogar an der Schwelle seiner letzten Schaffensphase überhaupt.

Wichtig für das erneute Aufgreifen der Form Cellosonate war sicher das Umfeld des Komponisten. Die Widmungsträgerin beider Sonaten op. 102, Gräfin Anna Maria Erdödy, veranstaltete an ihrem Sommersitz in Jedlesee bei Wien regelmäßig musikalische Zusammenkünfte, zu denen Beethoven eingeladen war. Die Gräfin selbst war Pianistin und beschäftigte in jener Zeit den Cellisten und Musiklehrer Joseph Linke (1783–1837), Mitglied des Rasumowsky-Quartetts und später Cellist des Theaters an der Wien. Aus diesen unmittelbaren hausmusikalischen Begegnungen ist es zu erklären, dass der 45-jährige Komponist der Bitte um eine Duo-Sonate für diese Besetzung nachkam. Dennoch sind gerade die späten Cellosonaten der puren Experimentierfreude des Künstlers geschuldet, um im Genre der Kammermusik für diese Besetzung etwas gänzlich Neues, Unerhörtes zu schaffen und seinem Drang nach kompositorischer Differenzierung gerecht zu werden.

Diese Werke Beethovens entstanden nach einer längeren Schaffenspause und zeigen vielleicht auch deshalb in ihrer Art den neuen radikalen Stil. Ein Rezen-

sent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb am 11. November 1818, die Sonaten gehörten „ganz gewiss zu dem Ungewöhnlichsten und Sonderbarsten, was seit langem ... geschrieben worden“ sei. Die anfänglich leichte Zurückhaltung des Rezensenten steigert sich in dem Artikel zu größter Bewunderung und Unterstützung von Beethovens visionärem Schaffen: „Erinnert euch der sogenannten Klaviersymphonien und ähnlicher Arbeiten des Sebastian Bach, denkt dabei hinweg, was, in Hinsicht auf Instrumentalmusik überhaupt, bey diesen damaliger Zeitgeschmack war [...] und stattet, was euch übrig bleibt, anstatt des Einfachverständigen, bey aller innerer Mannigfaltigkeit des alten, mit dem Mannigfachphantastischen [...] des neuen großen Meisters aus: dann werdet ihr vielleicht solch einen Begriff haben.“

Tatsächlich hat Beethoven sechs Jahre nach Entstehung der Sonate in A-Dur op. 69 seinen späten Sonaten den Ausdruck größter „Mannigfaltigkeit“ in den kammermusikalischen Mitteln verleihen wollen. Im Autograph von Sonate in C-Dur op. 102 Nr. 1 kündigt schon sein handschriftlicher Zusatz „Freje Sonate“ eine neue Richtung an. Die zweisätzige Form dieser Sonate ist in ihrer Struktur viel strenger und komprimierter als die der frühen Sonaten. Die Idee, den ersten schnellen Satz unmittelbar auf die langsame Einleitung folgen zu lassen, hatte Beethoven zwar in seinen Sonaten op. 5 erfolgreich verwirklicht. Allerdings betraut der Komponist nun das Violoncello nicht nur mit kurzen rhythmisierten Einwüfen als Einleitung, sondern lässt es ein wunderbar gesangliches Thema anstimmen, das sogleich vom Klavier aufgegriffen wird. Beide Instrumente dialogisieren über dieses Thema, das noch einmal zu einem späteren Zeitpunkt, in der Mitte der Sonate, als Reminiszenz überraschend auftauchen wird. Das Stilmittel der Fermate wird in dem einleitenden *Andante* von Beethoven in vierfach unterschiedlicher Weise verwendet,



welches ein Innehalten und Nachsinnen beider Instrumente intensiv spürbar macht. Das direkt anschließende *Allegro vivace* in a-Moll sprengt die kontemplative Stimmung, es besticht durch die schiere Kraft seiner Rhythmik. Um der explosiven Energie des Satzes auch dynamisch Rechnung zu tragen, notierte Beethoven hier in Cello- und Klavierstimme *Fortissimo*, es sollte die einzige *Fortissimo* Notation der ganzen Sonate bleiben. Die eruptive Rhetorik wird nur kurz unterbrochen durch lyrische Phrasen in Cello und Klavier, die sich jedoch erneut über *Sforzati*, Triolen und 16-tel zu impulsiver Kraft aufbäumen und den Satz schroff abschließen.

Im nächsten Satz *Adagio* entwickelt sich anfänglich eine sehr kontemplative Stimmung, die jedoch schon bald durch ihre drängenden 64-tel Passagen einem inneren spannungsgeladenen Dialog führt, der drohende *Sforzati* in Cello und Klavier enthält. Diese Spannung löst sich nach acht Takten über ein Diminuendo und führt in eine der berührendsten Phrasen des Zyklus überhaupt. Hier erleben wir einen Gesang von größter Innigkeit und Schlichtheit in G-Dur, überschrieben von Beethoven mit *Teneramente*, also „Zärtlich“. Nach dem anfänglich erwähnten Zitat des Sonaten-Anfangsthemas leiten Cello und Klavier mit einem gemeinsamen Triller in den letzten Satz über, dem *Allegro vivace*. Im ersten Autograph dieses Satzes hatte Beethoven das Hauptthema ursprünglich als Fugenthema vorgesehen, die Idee dann aber wieder verworfen. Erst in seiner letzten Sonate sollte diese Idee verwirklicht und der Satz in einer dichten kontrapunktischen Ausführung gestaltet werden. In seiner abgeschlossenen Fassung des *Allegro vivace* entwickeln sich hoffnungsvoll fragende Wendungen bis hin zu einem Thema von wilder, rustikal-bodenständiger Kraft. Von Beethovens Idee der Fugenumsetzung ist lediglich nach dem geisterhaften ersten Ruhepunkt in der Mitte des Satzes eine kurze Episode geblieben, die jedoch bereits

erahnen lässt, welchen Weg er im letzten Satz seiner großen D-Dur Sonate beschreiten wird. Im letzten Satz seiner C-Dur Sonate überwiegt der klare Wechsel von bodenständig tanzender Rhythmik und geisterhaften Ruhemomenten. In der Coda lässt Beethoven eine strahlende Triolenkaskade in C-Dur emporsteigen, welches das Cello in höchster Lage erklingen lässt. Der Komponist bündelt hier noch mal alle Kräfte in beiden Instrumenten. Nach einer letzten lyrischen Phrase, die dem Anfang des Satzes ähnlich erscheint, setzt Beethoven der Sonate durch eine rasche 16-tel Passage und zwei Akkorden in fast derb-lustiger Weise ein unvermitteltes Ende.

Die Sonate in D-Dur op. 102 Nr. 2 entstand im Sommer 1815. Wie die Sonate in C-Dur wurde auch dieses Werk erstmalig 1817 im Simrock Verlag veröffentlicht. Bereits zwei Jahre später brachte der Artaria Verlag die zweite Auflage auf den Markt. Das Zitat eines der berühmtesten Beethoven Pianisten Hans von Bülow (1830–1894), er könne die Sonaten nicht oft spielen, da man nicht nur einen guten Cellisten sondern vor allem „einen feingebildeten Menschen“ bräuchte, zeigt, welche Wertschätzung und hohen Ansprüche schon damals an die Sonaten gestellt wurden. Sicherlich trifft das in besonderer Weise auf die unendlich vielschichtige Sonate in D-Dur op. 102 Nr. 2 zu. Schon das einleitende *Allegro con brio* präsentiert sich in stolzer, orchestraler Größe. Der Anfang erinnert an Beethovens Einleitung im „Geistertrio“ op. 70 Nr. 1 (gleichfalls der Gräfin Erdödy gewidmet), in dem auch nach einem stürmisch exponierenden Beginn ein langsames gesangliches Thema angeschlossen wird. In seiner letzten Cellosone erklingt es in noch urwüchsiger Kraft. Die Phrase von vier Sechzehnteln und einer Halben Note durchläuft alle erdenklichen Sequenz- und Variationsformen, hat man sie einmal gehört, wird man sie schwer wieder aus dem Gedächtnis verlieren. In der Durchführung schafft der Komponist durch die





Veränderung der Passage von vier Sechzehnteln in vier drängende Achtel im Klavier eine dunkle und unheimliche Atmosphäre. Über die Tonartenreise a-Moll und G-Dur finden wir den Weg zurück zum markanten D-Dur des Anfangs. In einer Kulmination drängender Sechzehntel-Passagen und drei mächtigen Akkorden schließt der Satz.


Was danach folgt, ist etwas, dass in vielerlei Hinsicht einmalig erscheint. Der zweite Satz *Adagio con molto sentimento d'affetto* ist der einzig selbststehende langsame Satz im Zyklus der Sonaten überhaupt. Zur Zeit um 1800 war der Glaube verbreitet, das Cello könne sich in der Kantilene nur schwer gegen das Pianoforte durchsetzen und man möge doch lieber kürzere rhythmisierte Phrasen schreiben, um dem Instrument in der Balance zu helfen. Noch zu Zeiten Mendelssohns war dieses Vorurteil wahrnehmbar und wurde vielfach in den Kompositionen berücksichtigt. Beethoven hingegen ging das Wagnis eines neuen langsamen Satzes, losgelöst von jeglicher instrumentalen Einschränkung, als erster ein. Die dem Spätwerk Beethovens zugeschriebene Entmaterialisierung seiner Tonsprache erhält in diesem Satz ihre Vollendung, es ist Musik von unvergleichlich trauriger Schönheit. Schon die eröffnenden Takte, die sich zwischen der ansteigenden Terz und fallenden Sekunden in d-Moll bewegen, vermitteln den Eindruck von mysteriöser und kontemplativer Ruhe. Für mich ist diese Achtelbewegung im Cello in ihrer Wirkung für das Instrument einzig vergleichbar mit der Sarabande der fünften Suite von Johann Sebastian Bach, die in ihrer Einfachheit auch eine so universelle, visionäre Kraft entwickelt. Das vom Klavier vorgetragene *Espressivo* Thema, welches vom Cello übernommen wird, beschwört in den 64-tel und 32-tel dagegen den dunklen, drohenden Charakter des Satzes. Nur im Dur-Mittelteil hellt sich die Stimmung auf und beide Instrumente finden zu ungewohnter Harmonie zueinander. Dies ist eine Passage

besonderer Reinheit, die fast schon dem romantischen Impetus eines Schubert voraus greift.

Am Ende des Satzes halten beide Instrumente konzentriert inne: Eine wie erstarrte Passage verlangsamt den Puls und entwickelt über zwei aufsteigende Tonleiter-Skalen den zögernden Beginn des letzten Satzes, dem *Allegro fugato*. Auch in diesem Satz treffen wir auf etwas völlig Neues und Unerhörtes in der Historie der Sonaten—nach der kurzen Einleitung bilden die Achtel-Figuren in melodisch wie rhythmisch äußerst prägnanter Gestalt den „harten Kern“ des Fugenthemas. Diese polyphonen Klangcharaktere werden in beiden Instrumenten ausformuliert, in Sequenzen variiert und dynamisch bis in orchestrale Sphären verdichtet. Man fühlt sich hier an den großen Aufbau der „Hammerklaviersonate“ Beethovens erinnert, die drei Jahre später vollendet wurde. Nur in der Mitte des Satzes gewährt Beethoven durch die Einbeziehung eines neuen Themas dem Hörer einen kurzen Augenblick der Ruhe, ehe sich die scharf- ausgeprägten Achtelpassagen des Fugenthemas erneut machtvoll entwickeln. Die Musik erlebt hier ihre letzte Steigerung. Beethoven notiert *Fortissimo* und *sempre Fortissimo*. Durch gewaltige hemiolische Phrasen wird der Satz und damit der Sonatenzyklus unerbittlich und rustikal abgeschlossen. Kaum je war die neuartige Bedeutung der Polyphonie für den Komponisten spürbarer als hier. Jedoch überrascht es kaum, dass die zukunftsweisende und verinnerlichte Rhetorik in Beethovens späten Cellosonaten erst in späteren Jahren verstanden und geschätzt wurde.


* * *

Die Variationen über Themen von Händel und Mozart entstanden zwischen dem Jahre 1796 und 1802. 1796 war das Jahr, in dem Beethoven seine frühen Sonaten op. 5 schrieb und er seine einzige große Konzertreise über Prag,



Dresden und Leipzig unternahm. Beethoven war der erste Komponist, der das Wagnis einging, zwischen dem hellen Klang des Klaviers und dem tiefen, warmen Klang des Cellos ein Gleichgewicht zu entwickeln. Bereits Friedrich der Große hatte sich einen der besten Cellisten der Zeit aus Paris als Konzertmeister geholt, Jean-Pierre Duport. Mit Ausbruch der französischen Revolution zog dann auch der jüngere, ebenfalls am Cello genial begabte Bruder Jean-Louis Duport nach Berlin und verstärkte die Hofkapelle weiter. Auf diese geballte Cellophalanx stieß Beethoven nun bei seinem Berliner Besuch 1796, der ihn zu seinen ersten Cellowerken inspiriert hatte. Es ist faszinierend zu verfolgen, wie der 26-jährige Komponist in seinen Variationen mit den Möglichkeiten für beide Instrumente experimentierte. Auch wenn er noch nicht soweit ging in der Gleichstellung der Instrumente wie in seinen Sonaten, so dienten ihm die Variationen bei aller Meisterschaft sicherlich als anfängliches „Labor“ für die Ausformung seiner Ideen.

Die Variationen über Händels Thema aus *Judas Maccabäus* entstanden mit großer Wahrscheinlichkeit, nachdem Beethoven Proben des Händel'schen Oratoriums in Berlin erlebt hatte. Auch wenn sie zunächst der virtuoson Entfaltung des Pianisten dienten, kann das Werk durchaus mit Beethovens dramatischem Stil aufwarten, gerade in der Moll-Variation VIII, sowie der virtuoson Geste in Variation VII und XII. Die vermutlich 1798 entstandenen Variationen über ein Thema von Mozart „Ein Mädchen oder Weibchen“ vermitteln große Bewunderung,



die Beethoven für Mozart und seine Oper *Die Zauberflöte* verspürte. Das herrliche Mozart Thema wird hier durch Beethoven souverän variiert und immer wieder neu beleuchtet. Der heitere Ausdruck der bekannten Papageno Arie wird allerdings auch umgeformt in kühne Modulatorik und erhält nach innen gerichtete Wendungen in beiden Moll-Variationen. Trotz der virtuoson und jovialen Schlussvariation bringt Beethoven das Werk zu einem sanft-heiteren aber zugleich nachdenklichen Abschluß. Die letzten Variationsreihen aus dem Jahre 1801 über das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus Mozarts *Zauberflöte* sind schon in ihrer Anlage für beide Instrumente im Wesentlichen gleichberechtigt. Besonders reizvoll ist es, den Dialog des Duetts, das Klavier in der Rolle Paminas und das Cello antwortend als Papageno zu verfolgen. In den folgenden Variationen stellt Beethoven noch einmal mehr seine Fähigkeit zur strukturellen Klarheit unter Beweis. Es entstehen hier äußerst reizvolle Dialoge, die beide Instrumenten in heiterer Spiellaune als auch in dramatischem Wettstreit miteinander führen. Als großer Kontrast wirkt dagegen die geheimnisvolle Moll-Variation, die das Cello in seiner tiefen Lage, aber doch sehr transparent durch den sensibel durchhörbaren Klavierpart zeigt. In der Coda der letzten Variation lässt Beethoven noch einmal überraschend das Anfangsthema aufblühen, ehe das Werk brillant in zwei herrischen Akkorden abgeschlossen wird. Alle Meisterschaft wird hier nochmals offenbar, die Ludwig van Beethoven für seinen großen Beitrag zur Celloliteratur einzusetzen wusste.

DANIEL MÜLLER-SCHOTT © 2010

