



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 22605
2CD

Pieter Wispelwey *violoncello*
Dejan Lazić *piano*

Beethoven

*Complete Sonatas
& Variations*

complete discography

Pieter Wispelwey & Dejan Lazić

- CCS 16298 Chopin: Waltzes, vol.1
CCS SA 20003 Shostakovich, Prokofiev, Britten: Sonatas

Pieter Wispelwey

- CCS 3592 Beethoven: Complete Sonatas for Pianoforte and Cello
CCS 5493 Brahms: Sonata e minor, op. 38 - Sonata F Major, op. 99
CCS 6294 Vivaldi: 6 Cello Sonatas
CCS 6494 Beethoven: Variations for violoncello and pianoforte
CCS 6794 Schubert: String Quintet in C Major Op. 163
CCS 7395 Haydn: Cello Concertos in C & D; Symphony nr. 104, D Maj.
CCS 7495 Hindemith, Sessions, Ligeti
CCS 8695 Dvorák: Concerto in B minor / Tchaikovsky, Dvorák, Davidov, Arensky
CCS 9596 Reger: Three Suites for Cello Solo, a.o.
CCS 9696 Schubert: Arpeggione, 3 Sonatines opus 137
CCS 10097 Vivaldi: Concerti
CCS 10797 Chopin, Fauré, Poulenc
CCS 11097 Schumann: Cello Concerto (& ACO) a.o. / Hindemith
CCS 12298 Bach: Suites for violoncello solo
CCS 12898 One of a kind: Music by Brett Dean
CCS 12998 Elgar, Lutoslawski: Cello Concertos
CCS 14198 Bach: Gamba Sonatas
CCS 15398 Shostakovich/Kodály
CCS 16298 Chopin: Cello Waltzes
CCS SA 16501 Tchaikovsky, Saint Saëns, Bruch with Deutsche Kammerphilh. Bremen
CCS SA 17102 Britten: Three Suites for Violoncello Solo
CCS SA 18602 Sonatas: Franck, Schumann, Brahms
CCS SA20003 Shostakovich, Prokofiev, Britten: Sonatas

Dejan Lazić

- CCS 13398 Mozart: 'Retrospection'
CCS 15998 Chopin: 'Retrospection'
CCS 17598 Ravel: 'Retrospection'
CCS SA 19703 Haydn: English Sonatas
Beethoven: Piano Concerto No. 2 with Klassische Philh. Bonn
CCS SA 20705 Schubert: Sonata in B-flat major, D 960 - Moments musicaux, D 780

Pieter Wispelwey is among the first of a generation of performers who are equally at ease on the modern or the period cello. His acute stylistic awareness, combined with a truly original interpretation and a phenomenal technical mastery, has won the hearts of critics and public alike in repertoire ranging from JS Bach to Elliott Carter.

Born in Haarlem, Netherlands, Wispelwey's sophisticated musical personality is rooted in the training he received: from early years with Dicky Boeke and Anner Bylsma in Amsterdam to Paul Katz in the USA and William Pleeth in Great Britain. In 1992 he became the first cellist ever to receive the Netherlands Music Prize, which is awarded to the most promising young musician in the Netherlands.

Wispelwey's career spans five continents and is continuously gaining momentum, with regular recital appearances in London (Wigmore Hall), Paris (Châtelet), Amsterdam's Concertgebouw, Buenos Aires (Teatro Colon), Los Angeles (Walt Disney Hall) and New York (Lincoln Center). Recent highlights included a residency at New York's 2004 Mostly Mozart Festival, a Wispelwey "mini-festival" at the Amsterdam Concertgebouw's Robeco Series, the Verbier and Aix Festivals, and an extensive recital tour of Brazil.

Over the next two years, Wispelwey's recital appearances include Rome Santa Cecilia, Berlin Konzerthaus, Mexico City, two recitals at London's Wigmore Hall, the Lanaudière (Canada) and Saintes (France) festivals, as well as tours of Germany, Japan, Korea, Australia and North America. He has duo partnership with pianist Dejan Lazić, with whom he has toured worldwide, and their recordings consistently attract the highest praise from the international press.

Pieter Wispelwey has appeared as soloist with many of the world's leading orchestras, including Boston Symphony, Los Angeles Philharmonic, St Paul's Chamber Orchestra, Rotterdam Philharmonic, Hallé Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, Gewandhaus Orchester Leipzig, Australian Chamber Orchestra,

and Camerata Salzburg, collaborating with conductors including Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Vassily Sinaisky, Paavo Berglund, Louis Langrée, Marc Minkowski, Ton Koopman, Libor Pesek and Gunter Herbig.

In February 2005, Pieter Wispelwey began a five-season residency with the London Philharmonic Orchestra with a performance of Elgar's *Cello concerto* at the Royal Festival Hall London. Future concerto engagements also include the Handel & Haydn Society Boston, Montreal Symphony, Budapest Festival Orchestra, Capitole Toulouse, Liège Philharmonic, Orchestre National d'Ile de France, and extensive touring with the Australian Chamber Orchestra and Orchestre des Champs-Élysées.

Pieter Wispelwey plays on a 1760 cello by Giovanni Battista Guadagnini.

Dejan Lazić is quickly establishing a reputation worldwide as “a brilliant pianist, a gifted musician full of ideas and able to project them persuasively” (Gramophone) in performances “full of poetic, shapely phrasing and vivid dynamic effects that made this music sound fresh, spontaneous and impassioned (NY Times). As recitalist, soloist with orchestra and partner to cellist Pieter Wispelwey, he appeared in major venues of Vienna, Salzburg, Amsterdam, Brussels, Paris, Madrid, New York, Boston, Chicago, Montreal, Buenos Aires, Tokyo and at the festivals of Schleswig-Holstein, Lockenhaus, Flanders, Edinburgh, Lisbon, Prague, and Kuhmo. Orchestra collaborations include St. Petersburg Hermitage, Camerata Salzburg, Australian Chamber and European Festival Orchestras, Vienna Virtuosi, Janacek Philharmonic, Mozarteum Orchestra, the Klassische Philharmonie Bonn and the Munich Chamber Orchestra.

Upcoming will be tours to Japan, Korea and Australia, appearances at Wigmore, in Vienna and Salzburg, and collaborations with major orchestras at e.g. the Berlin Konzerthaus, Hamburg Musikhalle, Liederhalle Stuttgart, Beethovenhalle Bonn, and the Munich Gasteig.

It is thirteen years since I first recorded the Beethoven sonatas and it seemed there were plenty of reasons to do it again. Although the first recording had been on period instruments most of the Beethoven recitals I did over the last twenty years had been ‘modern’. On top of that I very recently had acquired a Guadagnini cello that needed baptising.

It also was a good opportunity to celebrate the new partnership with Dejan Lazić, with whom this music had already been ‘tried out’ for about seven years. Thirteen years ago the period instruments were a source of excitement. The liveliness of the gut strings and the combination of explosivity and tenderness of the fortepiano were wonderfully inspiring. Now with Dejan I felt more than ever that we were able to simulate several vital ‘period’ characteristics while still enthusiastically enjoying our modern instruments.

And then there was a reborn ambition to try as hard as we could to evoke the euphoria of a good concert. Sometimes you give one and if there was one concert that was a direct inspiration for this recording it was a performance of all sonatas and variations in the Grote Zaal of the Amsterdam Concertgebouw in the late summer of 2004. It started at 6pm, we had a great piano, there was lots of atmosphere and of course there were those incomparable acoustics. There was even soup in the first interval. In short everything fell in its place. Also there were no microphones... In other words not circumstances that were easy to imitate in a studio, apart from the soup. After that concert we thought now really we ought to give it a try.

Interestingly enough this ‘live’ feeling seemed particularly appropriate for this music in which liveliness and spirit are so paramount. In the sonatas there are eleven fast movements against one slow one plus five slow introductions. Of those eleven two are to be played just Allegro, one Allegro ma non tanto and one Allegro fugato. For the other seven it is Allegro con brio, Allegro molto, Allegro molto più tosto presto and four times Allegro vivace.

If we are to believe the famous student of Beethoven and celebrated pianist Carl Czerny even those normal Allegro's and the ma non tanto and the fugato should be quite fast, judging from his metronome markings for them: 160 and 72 for the quarter (tracks 2 and 19, CD 1), 72 for the half bar (track 1, CD 2) and 63 for a fugue bar (track 11, CD 2). Not to mention the other metronome markings...

For your entertainment I give you a short listing of his suggestions for the eleven fast movements.

- *Opus 5 no. 1: 'sehr lebhaft und brillant; feurig, sehr lebhaft und brillant'*
- *Opus 5 no. 2: 'sehr stürmisch, brillant mit Bravour und Kraft; heiter, lebhaft und brillant'*
- *Opus 69: 'alla breve doch gemässigt (Halbe = 72, Sic!); sehr schnell, sehr brillant mit Bravour; schnell und brillant'*
- *Opus 102 no. 1: 'rasch und kräftig; mit Feuer, Leben und munterer Laune'*
- *Opus 102 no. 2: 'lebhaft, grossartig, kräftig und entschieden; staccato, nicht übereilt (Takt = 63, Sic!)'*

He would have been a demanding producer... Of course we played as we felt we needed to play and if I am totally honest I have to admit that I only looked up his remarks after the recording. Having consulted him in the past, this time we decided against that. Not out of laziness or naughtiness but because we felt it more to be in the spirit of Beethoven to maintain a healthy scepticism towards any authority and to try to emulate his unique temperament independently and instinctively. That we more or less seem to have acted in Czerny's spirit after all is ironic and humbling at the same time.

Pieter Wispelwey

1792 is a magical date in the history of Vienna. In that year, a young and talented artist, only 22 years old, arrived from Bonn: Ludwig van Beethoven. "Perhaps he will be able to fill the tremendous void left here by Mozart's death last year," some people must have thought. But eyewitness accounts of Beethoven's first performances tell us that he received only mixed reactions from the Viennese audiences. They admired his innovative sonorities and amazing improvisations, but were more shocked than pleased by the unrestrained, even hectoring quality of his compositions. No, most of the Viennese greeted this new music with incomprehension. Too blunt, too unconventional, too wild, too assertive. "It cannot be denied that this gentleman goes his own way. But what a strange and laborious way it is. Not a trace of melody, everything sounds like a struggle. There is a constant seeking after strange modulations, unpleasant combinations, and a heaping-up of difficulties, so that one loses not only all one's patience but any possibility of enjoyment." Beethoven's dry response: "They understand nothing." His time had not yet come.

Beethoven, of course was eagerly breaking new ground. That was no less true with the sonatas for cello and piano. In the ten sonatas for violin and piano, Beethoven could look back on an established tradition, and the violin was completely familiar as a virtuoso instrument. The cello, too, had assumed the same role by the end of the 18th century, thanks to barnstorming cellists like Duport, Bréval, Boccherini, and Anton Kraft. Beethoven was 26 years old when he dedicated his *Sonatas op. 5 for cello and piano* to King Friedrich Wilhelm II of Prussia. Seven years earlier, Mozart had visited the ruler in Potsdam. Beethoven allowed himself a large measure of freedom in the formal design of these works: for example, in the *Sonata op. 5 nr. 2*, an expansive Adagio gradually introduces a fast movement, which is followed by another fast movement which concludes the work. From the very beginning it is clear that Beethoven has a dramatic plan in mind for this sonata. Mood and atmosphere are gloomy, searching, and full of foreboding. Cello and piano carry on a dialogue which suggests that they are planning a complete symphony together. And that 'symphony' concerns a world of shadows. Not until the last movement does a kind of dawn appear, and the nightly cares seem to be forgotten. A pleasing balance is established between the instru-

ments. The piano, for Beethoven, remains the typical virtuoso instrument, but it does so without impeding the cello or reducing it to the status of a mere accompanist.

Twelve years after his first two *Cello Sonatas op. 5*, Beethoven dedicated a third sonata to his patron, Baron Ignaz von Gleichenstein. This was the *Sonata in A op. 69*, now a well-known composition. This piece, as well, lacks a separate slow movement: the Adagio which comes third in the succession of movements is expressive and broadly conceived, but after eighteen measures it flows into an exuberant closing movement. The cello's first entrance in the sonata is most original in conception: the first movement opens with a cello melody unaccompanied by the piano. What follows is the epitome of comradeship, give and take. Both instruments are given a chance to sing out their lyrical lines, but they also have their splashy, spectacular passages. The strange Scherzo is something else again, with its awkward, tortured rhythms of a kind that only Beethoven could write. Beethoven gave this sonata an enigmatic motto: 'inter lacrimas et luctum', 'amidst tears and grief'. If Beethoven had really wanted to compose a true 'sonate funèbre', or a 'sonate pathétique', then surely he would have chosen another key than A major, and the piece would not have been so lyrical in quality. Halfway through the first movement, there is a passage where the melody of 'Es ist vollbracht' from Bach's *St. John Passion* appears in recognizable form; perhaps Beethoven knew the aria. Could this be the explanation of the motto? The same theme reappears in Beethoven's *Piano Sonata op. 110* and the Finale of Mozart's *Piano Concerto in G KV 456* of 1784.

An immeasurable distance separates the *Sonatas op. 102* (1815) from those of *op. 5*. Some twenty years had passed and Beethoven was in his mid- 40s. The later Sonatas are associated with memories of Beethoven's beloved friend, the musical enthusiast Countess Marie Erdödy, for whom Beethoven had first played many of his chamber music compositions and to whom he had dedicated some of them, including these sonatas. The composer Johann Friedrich Reichardt was present at one of those performances (in 1808): "The dear, invalid Countess, so touchingly cheerful, and one of her friends, another Hungarian lady, took such enthusiastic pleasure in every beau-

tiful detail and every successful turn of phrase, that seeing them did me as much good as Beethoven's masterful composition and performance. How fortunate is the artist who can count on such listeners." The *op. 102 Sonatas* are written in a highly compressed style, as though Beethoven did not want to waste any words. Better said: in *op. 102 nr. 1*, the melodies are expressive, but they are sometimes so tightly confined that they seem to be bubbling and fermenting with more than they can actually express. In addition, dramatic expression and counterpoint fight for center stage in these compositions. The baroque craft of combining several melodic lines has apparently brought a strong measure of reflection and resignation to the music. Drama here can no longer burst its banks. Perhaps that can already be sensed in the infinitely tender way that the cello, seemingly from nowhere, floats into the sonata at the beginning.

In addition to the five cello sonatas, Beethoven produced three series of variations for cello and piano: the *Variations on a theme* from Händel's *Judas Maccabeus*, the *Variations on Bei Männern welche Liebe fühlen*, and the *Variations on Ein Mädchen oder Weibchen*. The two latter themes are taken from *Die Zauberflöte*, composed in 1791, Mozart's last year. At the time that Beethoven composed his *Variations on Ein Mädchen oder Weibchen* (1797), the opera was only 6 years old. In the same manner as in the other variation sets, these variations alternate between virtuosity and lyricism and some of them are remarkably concentrated. The first is for piano solo. Some of them are based on a mere fragment of the whole theme, others are more atmospheric or designed to show off effects like staccato playing or syncopations. Variations 10 and 11, with their leisurely tempi, provide a tranquil oasis before the exuberant conclusion.

Clemens Romijn Translation: David Shapero

Na dertien jaar leek er genoeg aanleiding te zijn dit repertoire opnieuw op te nemen. Anders dan toen zouden we het nu met moderne instrumenten doen, waaronder mijn ‘nieuwe Guadagnini’ cello die ik 3 weken voor de opname verkreeg. Bovendien had ik de laatste twintig jaar sowieso in de meeste gevallen mijn Beethoven recitals ‘modern’ gedaan.

Het was ook een mooie gelegenheid het nieuwe partnerschap met Dejan Lazić te vieren, waarmee deze muziek ondertussen al weer een jaar of zeven was ‘uitgeprobeerd’. Dertien jaar geleden waren de authentieke instrumenten een bron van opwinding en inspiratie vanwege de verrassende explosiviteit en tederheid van het hammerklavier en de levendigheid van de darmsnaren. Nu met Dejan had ik meer dan ooit het gevoel meerdere van die vitale karakteristieken te kunnen oproepen terwijl we toch vol enthousiasme ons moderne instrumentarium inzetten.

En dan was er een herboren ambitie om alles op alles te zetten de euforie van een goed concert op te roepen. Soms geef je zo’n concert en als er één een directe aanleiding was voor deze opname dan was het een uitvoering van alle sonates en variaties die we deden in de ‘Grote Zaal’ van het Amsterdamse Concertgebouw in de nazomer van 2004. We waren om 6 uur begonnen, er was die onvergetelijke akoestiek, een geweldige vleugel, veel sfeer en, in de eerste lange pauze na een uur, soep. Alles leek die avond op z’n plaats te vallen. Ook waren er geen microfoons... kortom omstandigheden die in een studio niet zonder meer te imiteren zijn, afgezien van de soep. Vooral na dat concert dachten we: misschien is het nu tijd.

Dat ‘live’ gevoel leek vervolgens meer dan toepasselijk juist voor deze muziek waar levendigheid en geestdrift zo centraal staan. In de sonates staan elf snelle delen tegenover één langzaam deel en vijf langzame introducties. Van die elf zijn er twee ‘gewoon’ Allegro te spelen, één Allegro ma non tanto en één Allegro fugato. Voor de overige zeven staat 1x voorgeschreven Allegro con brio, 1x Allegro molto, 1x Allegro molto più tosto presto en 4x Allegro vivace.

Als we Carl Czerny, de beroemde en geliefde pianist en student van Beethoven, moeten geloven dan valt het met de gewone Allegro's en dat non tanto en fugato ook nogal mee getuige zijn (zeer hoge) metronoomcijfers van 160 en 72 voor de kwart (tracks 2 en 19 van CD 1), 72 voor de halve (tr1 CD 2) en 63 voor de fugamaat (tr11 CD 2). Ook de andere metronoomcijfers liegen er niet om.

Voor uw amusement zet ik hier even Czerny's suggesties voor die delen verkort op een rijtje:

- Opus 5 no. 1: 'sehr lebhaft und brillant; feurig, sehr lebhaft und brillant'
- Opus 5 no. 2: 'sehr stürmisch, brillant mit Bravour und Kraft; heiter, lebhaft und brillant'
- Opus 69: 'alla breve doch gemässigt (Halbe = 72, Sic!); sehr schnell, sehr brillant mit Bravour; schnell und brillant'
- Opus 102 no. 1: 'rasch und kräftig; mit Feuer, Leben und munterer Laune'
- Opus 102 no. 2: 'lebhaft, grossartig, kräftig und entschieden; staccato, nicht übereilt (Takt = 63, Sic!)'

Hij zou een veeleisende producer zijn geweest..... We hebben uiteindelijk gespeeld zoals we voelden dat we spelen moesten. Als ik bovendien heel eerlijk ben moet ik toegeven Czerny er pas weer op nageslagen te hebben na de opname. Hoewel ik hem een jaar of 15 geleden nog wel raadpleegde voelde het meer in de geest van Beethoven (en was het niet alleen lui of ondeugend) om ten opzichte van iedere autoriteit een gezond wantrouwen te betrachten en op eigen kracht te proberen zijn unieke temperament te treffen. Dat het achteraf leek dat we ook in Czerny's geest gehandeld hebben was ironisch en leerzaam tegelijk.

Pieter Wispelwey

1792 is een magisch jaartal in de historie van de stad Wenen. Vanuit Bonn arriveerde toen een jong talent van nog maar 22 jaar: Ludwig van Beethoven. “Misschien dat hij in staat is de enorme leegte na de dood van Mozart vorig jaar op te vullen?”, moeten sommigen gedacht hebben. Maar uit getuigenverslagen van Beethovens eerste optredens weten we dat hij bij het Weense publiek gemengde gevoelens opriep. Bewondering vanwege het nieuwe geluid en de fabuleuze improvisaties, maar verbazing om het onbeteugelde en zelfs drammerige karakter van zijn werken. Nee, de meeste Weners begrepen deze nieuwe muziek niet. Te brutaal, te eigengereid, te onrustig, te opdringerig. “Het valt niet te ontkennen, deze heer gaat zijn eigen weg. Maar wat is dat voor een bizarre en moeizame weg! Geen enkele melodie, alles klinkt weerbarstig. Steeds maar weer een zoeken naar zeldzame modulaties, akelige verbindingen en een opeenhoping van moeilijkheden, zodat men alle geduld en vreugde kwijtraakt.” Beethoven antwoordde droog: “Ze begrijpen niets.” Zijn tijd kwam nog wel.

Het spreekt voor zich dat Beethoven gretig nieuwe terreinen betrad. Zo ook met zijn sonates voor cello en piano. Bij zijn tien sonates voor viool en piano kon hij terugblikken op een gevestigde traditie, en de viool was volkomen gangbaar als virtuozeninstrument. Een dergelijke rol had de cello eind 18de eeuw inmiddels ook verworven dankzij hemelbestormende cellisten als Duport, Bréval, Boccherini en Anton Kraft. Beethoven was 26 jaar toen hij in 1796 zijn *Sonates voor cello en piano op.5* aan de Pruisische koning Friedrich Wilhelm II opdroeg. Zeven jaar eerder was Mozart bij de vorst op bezoek geweest in Potsdam. Beethoven permitteerde zich een grote vrijheid bij de opzet van de stukken. Zo bijvoorbeeld in de *Sonate in g op.5 nr.2*. Een wijdlopig Adagio leidt hier langzaam een snel deel in, waarna een ander snel deel het stuk afsluit. Vanaf het eerste begin is duidelijk dat Beethoven dramatische plannen heeft met deze sonate. Toon en sfeer zijn duister, zoekend en onheilspellend. Cello en piano voeren een dialoog van niveau alsof ze een complete symfonie in petto hebben. En die ‘symfonie’ gaat over een schaduwwereld. Pas in het slotdeel wordt het weer enigszins dag en lijken de nachtelijke muizenissen vergeten. Er is een fraai evenwicht tussen de instrumenten. De piano blijft het voor Beethoven typische vir-

tuozeninstrument, maar zonder de cello te beknotten en weg te drukken in een nederige begeleidingsrol.

Twaalf jaar na zijn eerste *Twee Cellosonates op.5* droeg Beethoven een derde sonate op aan zijn weldoener baron Ignaz von Gleichenstein. Het was de inmiddels beroemde *Sonate in A op.69* uit 1808. Ook dit stuk heeft geen apart langzaam deel. Want het Adagio dat hier op de derde plaats staat is expressief en breed gewelfd, maar mondt al na achttien maten uit in een zwierig slotdeel. Zeer origineel is de binnenkomst van de cello. Het eerste deel opent met een cellomelodie zonder piano. Wat dan volgt is een toonbeeld van kameraadschap, van geven en nemen. Beide instrumenten mogen hun lyrische lijnen uitzingen maar ook spetteren met spectaculaire passages. Een geval apart is het bizarre Scherzo met zijn tegendraadse en kwellende ritmes zoals die alleen uit Beethovens pen konden vloeien. Een raadsel is het motto dat Beethoven deze sonate meegaf: 'inter lacrimas et luctum', temidden van tranen en rouw. Had Beethoven een echte 'sonate funèbre' willen schrijven of een 'sonate pathétique', dan had hij zeker een andere toonsoort dan A-groot gekozen en was het stuk niet zo lyrisch geworden. Halverwege het eerste deel is een passage waarin de melodie van 'Es ist vollbracht' uit Bachs *Johannes Passion* is te herkennen, een stuk dat Beethoven misschien gekend heeft. Zou dat de verklaring van het motto kunnen zijn? Hetzelfde thema is terug te vinden in Beethovens *Pianosonate op.110* en in de Finale van Mozarts *Pianoconcert in G KV 456* uit 1784.

Tussen de *Sonates op.102* (1815) en *op.5* gaapt een wereld van verschil. Er waren zo'n twintig jaar verstreken en Beethoven was halverwege de veertig. De Sonates zijn verbonden met de herinnering aan Beethovens dierbare vriendin, de muziekfanate gravin Marie Erdödy, aan wie Beethoven in Wenen veel kamermuziekwerken voorspeelde en enkele opdroeg, zoals deze. Van een van die optredens (in 1808) was de componist Johann Friedrich Reichardt getuige geweest: "De lieve zieke gravin, zo ontroerend opgewekt, en een van haar vriendinnen, ook een Hongaarse dame, genoten met zo'n enthousiasme van elk fraai detail en iedere geslaagde wending, dat die aanblik mij net zo goed deed als Beethovens meesterlijke werk en uitvoering. Gelukkig de kunstenaar

die kan rekenen op zulke luisteraars.” De *Sonates op.102* lijken in een zeer compacte stijl geschreven, alsof Beethoven geen woord teveel wil zeggen. Sterker nog. In *op.102 nr.1* ontroeren de melodieën wel, maar zijn ze soms zo kortaf dat ze meer borrelen en gisten dan ze mogen uitdrukken. Verder strijden drama en contrapunt hier om de voorrang. Het lijkt alsof met het barokke ambacht van het combineren van meerdere melodielijnen ook een flinke dosis bezinning en berusting de noten is binnengeslopen. Het drama kan niet meer uit de hand lopen. Misschien is dat al af te horen aan de oneindig tedere manier waarop de cello aan het begin als vanuit het niets de sonate binnen komt zweven.

Naast de vijf cellosonates heeft Beethoven nog drie reeksen variaties voor cello en piano nagelaten, namelijk de *Variaties over een thema* uit Händels *Judas Maccabeüs*, de *Variaties over Bei Männern welche Liebe fühlen* en de *Variaties over Ein Mädchen oder Weibchen*. De thema's van de twee laatste zijn ontleend aan Mozarts *Zauberflöte*, de opera uit Mozarts laatste levensjaar. Toen Beethoven zijn *Variaties over Ein Mädchen oder Weibchen* schreef (in 1797) was de opera nog maar zes jaar oud. Net als bij de andere variatiereeksen zijn de variaties afwisselend virtuoos en lyrisch en zijn sommige ongekend geconcentreerd. De eerste is voor piano solo. Sommige zijn gebaseerd op slechts een brokje van het hele thema, andere zijn weer meer sfeervariatie of exploiteren effecten als staccato (gestoten tonen), syncope (ritme tegen de vaste maat in). Variaties 10 en 11 vormen met hun langzame tempo zelfs een luxe oase van rust, zo vlak voor het zwierige slot.

Clemens Romijn

Aujourd'hui, treize ans plus tard, il y a assez de raisons pour réenregistrer ce répertoire. À la différence d' alors, le choix s' est porté sur des instruments modernes, dont mon ' nouveau Guadagnini', violoncelle que j' ai reçu trois semaines avant l' enregistrement. Ces vingt dernières années, j' ai d' ailleurs donné mes récitals Beethoven la plupart du temps sur instrument moderne.

C' était aussi une belle occasion de fêter cette nouvelle coopération avec Dejan Lazić, avec lequel cette musique a été ' essayée' pendant déjà sept ans environ. Il y a treize ans, les instruments authentiques étaient source d' excitation et d' inspiration grâce à la tendresse et l' explosivité étonnante du piano et à la vivacité des cordes en boyau. Avec Dejan, j' ai aujourd' hui plus que jamais l' impression de pouvoir évoquer une grande part de ces caractéristiques vitales tout en engageant avec grand enthousiasme nos instruments modernes.

Il y a eu ensuite l' ambition renaissante de tout mettre de notre côté pour susciter l' euphorie d' un bon concert. On donne parfois un concert ainsi, et si un motif a déclenché de façon directe cet enregistrement, ce fut une exécution de toutes les sonates et variations dans la ' Grande Salle' du Concertgebouw d' Amsterdam en automne 2004. Le concert commença à 6 heures, il y eut cette acoustique inoubliable, un excellent piano à queue, une grande atmosphère, et après une heure, pendant la première longue pause, ce bol de soupe: tout fut à sa place. Il n' y avait pas de microphones... bref, des circonstances inimitables en studio, à part le bol de soupe. C' est surtout après ce concert que nous avons pensé: il est peut-être temps.

Ce sentiment de ' direct' nous a ensuite semblé plus qu' approprié dans cette musique où la vivacité et l' enthousiasme sont si fondamentaux. Dans les sonates, on note 11 mouvements rapides contre 1 mouvement lent et 5 introductions lentes. Sur ces 11 mouvements, 2 doivent être joués ' normalement' Allegro, 1 Allegro ma non tanto et 1 Allegro fugato. Pour les 7 restants, 1 porte la mention Allegro con brio, 1 Allegro molto, 1 Allegro molto più tosto presto et 4 Allegro vivace.

Si l'on en croit Carl Czerny, célèbre pianiste et étudiant cher à Beethoven, les allegros 'normaux' comme les Allegro non tanto et fugato ne sont pas exactement tranquilles au vu de ses valeurs métronomiques: noire à 160 et 72 (pages 2 et 19, CD 1), blanche à 72 (page 1, CD 2) et mesure à 63 (page 11, CD 2). Les autres valeurs métronomiques ne sont sûrement pas moins extrêmes.

Pour votre plaisir, je mentionne ci-dessous en abrégé pour ces mouvements les suggestions que fit Czerny quant aux tempi et à l'interprétation:

- *Opus 5 no. 1: 'sehr lebhaft und brillant; feurig, sehr lebhaft und brillant'*
- *Opus 5 no. 2: 'sehr stürmisch, brillant mit Bravour und Kraft; heiter, lebhaft und brillant'*
- *Opus 69: 'alla breve doch gemässigt (Halbe = 72, Sic!); sehr schnell, sehr brillant mit Bravour; schnell und brillant'*
- *Opus 102 no. 1: 'rasch und kräftig; mit Feuer, Leben und munterer Laune'*
- *Opus 102 no. 2: 'lebhaft, grossartig, kräftig und entschieden; staccato, nicht übereilt (Takt = 63, Sic!)'*

Il eut été un producteur exigeant... Nous avons finalement joué comme nous pensions que nous devions le faire. En outre, par honnêteté, je dois reconnaître que je n'ai consulté Czerny qu'après l'enregistrement. Si je le consultais il y a une quinzaine d'années, il me semblait être de l'esprit de Beethoven (il n'était pas ici seulement question de paresse ou de malice) de montrer quelque saine méfiance envers toute autorité et d'essayer par nos propres moyens d'atteindre son tempérament unique. De constater après coup que nous avons également opéré plus au moins dans l'esprit de Czerny a été à la fois ironique et instructif.

Pieter Wispelwey

1792 fut une année magique dans l'histoire de la ville de Vienne. Un jeune talent arriva de Bonn, âgé de 22 ans: c'était Ludwig van Beethoven. "Il est peut-être capable de remplir l'immense vide créé par le décès de Mozart, l'an passé ?" durent penser certaines personnes. Les témoignages des premiers concerts de Beethoven indiquent cependant qu'il suscita des sentiments mitigés auprès du public viennois: de l'admiration pour les nouvelles sonorités et les fabuleuses improvisations, mais aussi de l'étonnement pour le caractère effréné parfois même insistant à l'extrême de ses oeuvres. Non, la plupart des viennois ne comprirent pas cette nouvelle musique. Elle était trop effrontée, trop personnelle, trop agitée, trop envahissante. "On ne peut nier que cet homme suit sa propre voie. Mais quelle voie bizarre et laborieuse! Pas une seule mélodie, tout paraît indocile. Toujours cette recherche de modulations rares, de liaisons désagréables et cet amoncellement de difficultés qui font perdre toute joie et toute patience." À cela, Beethoven répondit: "Ils ne comprennent rien." Cela vint plus tard.

Beethoven s'aventura dans de nouveaux domaines avec avidité, et il en fut ainsi pour ses sonates pour violoncelle et piano. Pour ses dix sonates pour violon et piano, il put s'appuyer sur une tradition installée. Le violon était en outre un instrument de virtuoses courant. À la fin du 18^{ème} siècle, le violoncelle était également parvenu à obtenir un rôle semblable grâce à d'immenses violoncellistes tels que Duport, Bréval, Boccherini et Anton Kraft. Beethoven avait 26 ans lorsqu'il dédia ses *sonates pour violoncelle et piano op.5* à Frédéric Guillaume II, Roi de Prusse. Sept ans plus tôt, Mozart avait rendu visite au souverain à Potsdam. Beethoven se permit une grande liberté au niveau de la forme de ces pièces, par exemple, dans la *sonate en sol op.5 n°2*. Un vaste Adagio introduit ici un mouvement rapide après lequel un autre mouvement rapide clôt l'œuvre. Les premières notes laissent immédiatement entendre que Beethoven s'attacha à donner une dimension dramatique à cette sonate. Le ton et l'atmosphère sont sombres, tâtonnants, et sinistres. Le niveau du dialogue entre le violoncelle et le piano pourrait laisser supposer que ces derniers préparent une œuvre symphonique entière, symphonie qui traiterait du monde de l'ombre. Il faut attendre le mouvement final pour que le jour refasse quelque peu surface et que les soucis

nocturnes semblent oubliés. On note un bel équilibre entre les instruments. Le piano reste pour Beethoven l'instrument virtuose par excellence sans toutefois restreindre le violoncelle et le reléguer dans un humble rôle d'accompagnement.

Douze ans après l'achèvement de ses *deux premières sonates pour violoncelle opus 5*, Beethoven dédia une troisième sonate à son bienfaiteur, le baron Ignaz von Gleichenstein, œuvre à présent connue comme sa *sonate en La op. 69* de 1808. Cette œuvre ne possède pas, une fois encore, de mouvement lent indépendant. L'Adagio qui fait office ici de troisième mouvement est expressif et largement galbé, mais il débouche après dix-huit mesures sur un mouvement final élégant. L'entrée du violoncelle est très originale. Le premier mouvement débute par une mélodie de violoncelle sans piano. Ce qui suit est un modèle de camaraderie, de don, et d'acceptation. Les deux instruments peuvent chanter jusqu'au bout leurs lignes lyriques mais jaillissent également dans des passages spectaculaires. Le Scherzo, avec ces rythmes harcelants et contrariants qui caractérisent la plume de Beethoven, est particulièrement remarquable. La mention inscrite par Beethoven au dessus de cette sonate, 'Intre lacrimas et luctum' (entre larmes et deuil), est énigmatique. Si Beethoven avait en effet désiré composer une véritable 'sonate funèbre' ou 'sonate pathétique', il aurait choisi une autre tonalité que La Majeur et l'œuvre aurait été moins lyrique. Au milieu du premier mouvement, on note un passage dans lequel on peut reconnaître la mélodie du 'Es is vollbracht' de *la passion selon saint Jean* de Bach, œuvre que Beethoven connut peut-être. Cela expliquerait-il la mention de Beethoven? On retrouve le même thème dans la *sonate pour piano op. 110* de Beethoven et dans le Finale du concerto pour piano de Mozart en Sol, KV 456, daté de 1784.

Un monde sépare les *sonates op. 102* (1815) de l'*opus 5*. Entre temps, Vingt années s'étaient écoulées et Beethoven avait la quarantaine passée. Ces sonates sont liées au souvenir d'une amie chère à Beethoven, la comtesse Marie Erdödy, passionnée de musique, à laquelle Beethoven joua à Vienne de nombreuses œuvres de musique de chambre et en dédia aussi quelques-unes dont celles-ci. Le compositeur Johann

Friedrich Reichardt fut témoin (en 1808) d'un de ces moments: "la chère comtesse, malade, d'une vivacité émouvante, et l'une de ses amies, dame hongroise également, prenaient plaisir avec un tel enthousiasme à relever chaque beau détail et chaque tournure réussie, que leur vue me ravit autant que l'œuvre et l'exécution magistrale de Beethoven. Heureux est l'artiste qui peut compter sur de tels auditeurs." Les *sonates op. 102* semblent composées dans un style très compact, comme si Beethoven voulait mesurer ses mots. En outre, dans la *sonate op. 102 n°1*, les mélodies sont émouvantes mais parfois si brèves qu'elles bouillonnent et fermentent plus qu'elles ne peuvent exprimer. D'autre part, le drame et le contrepoint luttent pour avoir la priorité. On dirait qu'avec l'art baroque de combiner plusieurs lignes mélodiques, une importante dose de réflexion et de résignation ont pénétré les notes, que le drame ne peut plus dérapier. On peut déjà entendre cela, peut-être, dans la tendresse avec laquelle, au début de la sonate, le violoncelle sort du néant pour planer ensuite.

Outre ces cinq sonates pour violoncelle, Beethoven a laissé à la postérité trois séries de variations pour violoncelle et piano: les Variations sur un thème extrait de *Judas Maccabeus* de Händel, les Variations sur *Bei Männern welche Liebe fühlen* et les Variations sur *Ein Mädchen oder Weibchen*. Les deux derniers thèmes sont issus de *La Flûte Enchantée*, un opéra que Mozart composa la dernière année de sa vie. Lorsque Beethoven écrivit ses Variations sur *Ein Mädchen oder Weibchen* (en 1797), l'opéra n'avait que six ans. Comme pour les autres séries de variations, on note une alternance de variations lyriques et virtuoses, certaines étant d'une concentration inouïe. La première variation est pour piano solo. Certaines ne sont basées que sur une section du thème, d'autres sont plus des variations d'atmosphère ou exploitent des effets comme le staccato (sons heurtés) ou des syncopes (rythmes en contre-temps). Les variations 10 et 11, de tempo lent, offrent même une oasis de calme, juste avant l'élégante fin de l'œuvre.

Clemens Romijn Traduction: Clémence Comte

Nach 13 Jahren gab es genug Gründe, dieses Repertoire aufs Neue einzuspielen. Dieses Mal sollten wir es nicht mit alten, sondern modernen Instrumenten tun, wobei auch mein neues Guadagnini-Cello, das ich drei Wochen vor den Aufnahmen erstanden habe, zum Einsatz kommen konnte. Ohnehin habe ich Beethoven-Rezitate in den letzten 20 Jahren überwiegend auf modernen Instrumenten bestritten.

Eine Neueinspielung war in diesem Spätsommer auch eine schöne Gelegenheit, die Zusammenarbeit mit Dejan Lazić, zu feiern, mit dem ich mittlerweile schon sieben Jahre diese Musik mache. Vor 13 Jahren übten die historischen Instrumente auf uns einen enormen Reiz und große Inspiration aus. Das hatte mit der überraschenden Explosivität und Zartheit des Hammerklaviers und der Darmsaiten zu tun. Heute habe ich mit Dejan mehr denn je das Gefühl, viele dieser so kennzeichnenden Züge hervorrufen zu können, während wir uns dennoch mit viel Begeisterung unseres modernen Instrumentariums bedienen.

Ferner wollten wir um jeden Preis die Begeisterung eines guten Konzerts hervorrufen. Hin und wieder gibt man so ein Konzert. Müsste ich eines nennen, so war es wohl die Aufführung sämtlicher Sonaten und Variationen Beethovens im großen Saal des Concertgebouw Amsterdam im Herbst 2004, die uns schließlich auch zu dieser Aufnahme veranlasste. Wir hatten um sechs Uhr bei dieser unvergesslichen Akustik, dem herrlichen Flügel und guter Atmosphäre angefangen. In der ersten langen Pause nach einer Stunde gab es Suppe. Wir fühlten wie auf Flügeln getragen. Mikrophone gab es keine. Es herrschten also Umstände, die sich abgesehen von der Suppe im Studio wohl kaum reproduzieren lassen. Nach diesem Konzert kam uns der Gedanke, dass die Zeit vielleicht reif sei.

Das 'live'-Gefühl erwies sich gerade für diese von Begeisterung und Lebendigkeit geprägten Musik als sehr passend. In den Sonaten stehen elf schnelle Sätze lediglich fünf langsamen Introduktionen und einem langsamen Satz gegenüber. Von den elf schnellen Sätzen sind zwei als 'normales' Allegro zu spielen, einer als 'Allegro ma non tanto', ein Satz ist mit 'Allegro fugato' überschrieben. Für die übrigen sieben gilt ein-

mal die Anweisung ‘Allegro con brio’, ein Mal ‘Allegro molto’, ein Mal ‘Allegro molto più tosto presto’ und vier Male ‘Allegro vivace’.

Wenn man dem berühmten Pianisten und geliebten Beethoven-Schüler Carl Czerny glauben will, so fällt das Tempo, wie die Metronomangaben bezeugen, bei den Allegros, im ‘non tanto’ und dem ‘Fugato’ auch fast extrem aus: 160 und 72 für die Viertelnote (Track 2 und 19, CD 1), 72 für die Halbe Note (Track 1, CD 2) und 63 für den Takt im Fugato (Track 11, CD 2). Wie es mit den anderen Metronomangaben steht können Sie raten.

Unterhaltsam sind Czernys ausgeschriebene Tempo- und Spielanweisungen für diese elf Sätze:

- *Opus 5 no. 1: ‘sehr lebhaft und brillant; feurig, sehr lebhaft und brillant’*
- *Opus 5 no. 2: ‘sehr stürmisch, brillant mit Bravour und Kraft; heiter, lebhaft und brillant’*
- *Opus 69: ‘alla breve doch gemaessigt (Halbe = 72, Sic!); sehr schnell, sehr brillant mit Bravour; schnell und brillant’*
- *Opus 102 no. 1: ‘rasch und kräftig; mit Feuer, Leben und muntren Laune’*
- *Opus 102 no. 2: ‘lebhaft, grossartig, kräftig und entschieden; staccato, nicht übereilt (Takt = 63, Sic!)’*

Er wäre sicherlich ein anspruchsvoller Aufnahmeleiter gewesen. Wir sind die Werke ganz intuitiv angegangen. Wenn ich ganz ehrlich bin: Bei Czerny habe ich erst nach den Aufnahmen nachgeschlagen. Vor 15 Jahren habe ich mich noch an seinen Angaben orientiert, dieses Mal probierten wir selbst den jeweiligen Charakter zu treffen – und ganz im Geiste Beethovens jeder Autorität ein gesundes Misstrauen entgegenbringend. (So war es nicht nur Faulheit und Eigensinn). Die Tatsache, dass wir (unbewusst) auch im Sinne Czernys gehandelt haben, hatte nicht nur eine gewisse Ironie, sondern war auch sehr lehrreich.

Pieter Wispelwey

Das Jahr 1792 war für die Stadt Wien bedeutungsvoll. Aus Bonn kam damals ein Talent, 22 Jahre jung: Ludwig van Beethoven. “Vielleicht vermag er die große Leere zu füllen, die Mozarts Tod im letztes Jahr hinterlassen hat”, mag wohl manch Einer gedacht haben. Aus Zeugenberichten über Beethovens erste Auftritte wissen wir jedoch, dass der junge Komponist bei den Wienern eher gemischte Gefühle hervorrief: Anerkennung für den neuen Klang und die famosen Improvisationen zwar, doch auch Verwunderung über den ungezügelten, ja auch pochenden Charakter seiner Werke. Nein, die meisten Wiener verstanden diese neue Musik nicht. Dazu war sie einfach zu forsch und eigensinnig, zu unruhig und aufdringlich. “Man muss zugeben, dieser Mann geht seine eigenen Wege. Aber was für ein bizarrer, mühsamer Weg ist das! Keine einzige Melodie, alles klingt widerborstig! Und immer auf der Suche nach seltenen Modulationen, unbequemen Verbindungen und Aneinanderreihungen von Schwierigkeiten, so dass einem schier Geduld und Freude vergehen.” Beethovens Antwort darauf war trocken: “Diese Leute begreifen es nicht.” Seine Zeit würde noch kommen.

Es steht außer Zweifel, dass Beethoven eifrig musikalisches Neuland betrat. Das bezeugen auch seine Cellosonaten. Bei seinen zehn Violinsonaten konnte er auf einer etablierten Tradition aufbauen, zudem war die Geige als Virtuoseninstrument bereits gang und gäbe. Eine solche Rolle hatte sich das Cello bis zum Ende des 18. Jahrhundert hin - dank grandioser Cellisten wie Duport, Bréval, Boccherini und Anton Kraft - erworben. Beethoven war 26 Jahre alt, als er 1796 seine *Sonaten für Cello und Klavier op. 5* dem Preußischen König Friedrich Wilhelm II widmete. In der Anlage der Stücke nahm er sich große Freiheit. So zum Beispiel in der *Sonate g-Moll op. 5, Nr. 2*, in der ein breit angelegtes Adagio in den schnellen Satz führt, worauf ein weiterer schneller Satz das Stück abschließt. Ab der ersten Note ist spürbar, dass Beethoven mit dieser Sonate große Pläne hatte: Ton und Atmosphäre sind düster, suchend und unheilverkündend. Cello und Klavier führen einen Dialog, der symphonische Züge trägt. Es ist eine ‘Symphonie’, die von der Schattenwelt handelt. Erst im Schlusssatz lichtet sich der Schauplatz und die nächtlichen Grillen scheinen vergessen. Zwischen den Instrumenten herrscht ein ausgesprochen schönes Gleichgewicht. Das Klavier

bleibt das für Beethoven so typische Virtuoseninstrument, ohne dem Cello jedoch die Rolle des Begleitinstruments zuzuweisen.

Zwölf Jahre nach den ersten beiden *Cellosonaten op. 5* widmete Beethoven eine weitere, dritte Sonate seinem Gönner Ignaz von Gleichenstein. Es war die bereits damals berühmte *A-Dur Sonate op. 69* aus dem Jahre 1808. Auch sie hat keinen für sich stehenden langsamen Satz, denn das Adagio, das hier an dritter Stelle steht, ist ausdrucksvoll und breit angelegt, mündet jedoch nach achtzehn Takten in einen schwungvollen Schlusssatz. Reizvoll ist das Entree des Cellos, das den ersten Satz mit einer Melodie ganz ohne das Klavier eröffnet. Was darauf folgt, ist ein Paradebeispiel von Kameradschaft, von Geben und Nehmen. Beide Instrumente dürfen ihre lyrischen Melodien entfalten und glänzen in atemberaubend virtuellen Passagen. Sehr bemerkenswert ist auch das bizarre Scherzo mit eigensinnigen, quälenden Rhythmen, wie sie nur aus der Feder Beethovens stammen konnten. Das Motto, das Beethoven dieser Sonate voranstellte, bleibt ein Rätsel: 'Inter lacrimas et luctum' (Inmitten von Tränen und Trauer). Hätte Beethoven wirklich die Absicht gehabt, eine 'Sonate funèbre' zu schreiben oder eine 'Sonate pathétique', so hätte er sicherlich nicht die Tonart A-Dur gewählt und die Komposition weniger lyrisch ausfallen lassen. Mitten im ersten Satz erklingt eine Passage, in der 'Es ist vollbracht' aus der *Johannespassion* zu erkennen ist, ein Stück, das Beethoven möglicherweise kannte. Könnte hierin etwa eine Erklärung des Mottos liegen? Das gleiche Thema findet sich in Beethovens *Klaviersonate op. 110* und im Finale von Mozarts *Klavierkonzert G-Dur KV 456* aus dem Jahre 1784.

Zwischen den *Sonaten op. 102* (1815) und *op. 5* stehen Welten. Dazwischen waren etwa 20 Jahre vergangen, Beethoven war inzwischen Mitte Vierzig. Die Sonaten sind mit der Erinnerung an seine geschätzte Freundin, der Musikliebhaberin Gräfin Marie Erdödy verbunden, welcher Beethoven in Wien viele Kammermusikwerke vorspielte und einige, wie auch diese Sonaten, widmete. Einem dieser Auftritte hatte auch der Komponist Johann Friedrich Reichardt beigewohnt: "Die liebe, kranke und so rührend aufmerksame Gräfin, und eine ihrer Freundinnen, genossen jedes hübsche

Detail und jede gelungene Wendung. Der Anblick tat mir genauso wohl wie Beethovens meisterliches Werk und Ausführung. Glücklicherweise darf sich der Künstler schätzen, der auf solche Zuhörer zählen darf.“ Die *Sonaten op. 102* scheinen in kompaktem musikalischem Schreibstil verfasst, als habe Beethoven kein Wort zu viel sagen wollen. Ja, in seinem *op. 102, Nr. 1* beispielsweise sind die Melodien zwar ergreifend, jedoch zuweilen so kurz angebunden, dass sie eher innerlich zu ‘brodeln’ und etwas ‘auszubrüten’ scheinen als dass sie wirklich zur Aussage gelangen. Ferner streiten sich musikalischer Ausdruck und Kontrapunkt um die Oberhand. Es scheint, als habe sich mit dem barocken Handwerk des Kombinierens von mehreren Stimmen auch eine gute Portion Besinnung und Ergebnis in den Noten niedergeschlagen. So wird der musikalische Ausdruck in sichere Bahnen geleitet. Das kann man vielleicht schon an der unendlich zarten Art und Weise hören, mit der das Cello am Anfang wie aus dem Nichts in die Sonate hineinschwebt.

Neben den fünf Cellosonaten hinterließ Beethoven auch drei Variationssätze für Cello und Klavier, nämlich die *Variationen über ein Thema* aus Händels *Judas Makkabäus*, die Variationen über *Bei Männern, welche Liebe fühlen* und die Variationen über *Ein Mädchen oder Weibchen*. Die Themen der beiden letztgenannten Kompositionen entstammen Mozarts *Zauberflöte*, der Oper aus dessen letztem Lebensjahr. Als Beethoven im Jahre 1797 die Variationen über *Ein Mädchen oder Weibchen* schrieb, war die Oper gerade sechs Jahre alt. Wie auch bei anderen Variationssätzen sind die einzelnen Variationen abwechselnd virtuos und lyrisch gestaltet, einige erstaunlich konzentriert angelegt. Die erste Variation wird vom Klavier solo gespielt. Manche basieren auf nur einem Bruchstück des Themas, andere greifen lediglich eine Atmosphäre auf oder schöpfen die Möglichkeiten einzelner Effekte aus, wie zum Beispiel Staccato (kurze angestoßene Noten) oder Synkopen (Rhythmus gegen die Akzente des Taktes). Die Variationen 10 und 11 bilden mit ihren langsamen Tempi, kurz vor dem schwingvollem Schluß, eine herrliche Oase der Ruhe.

Clemens Romijn Übersetzung: Gabriele Wahl

Please send to Veuillez retourner:

CHANNEL CLASSICS RECORDSWaaldijk 76, 4171 CG Herwijnen,
the Netherlands

Phone: (+31.418) 58 18 00

Fax: (+31.418) 58 17 82

**Where did you hear about Channel Classics?** Comment avez-vous appris l'existence de Channel Classics?☐ **Review** Critiques☐ **Store** Magasin☐ **Radio** Radio☐ **Advertisement** Publicité☐ **Recommended** Recommandé☐ **Other** Autre**Why did you buy this recording?** Pourquoi avez-vous acheté cet enregistrement?☐ **Artist performance** L'interprétation☐ **Reviews** Critique☐ **Sound quality** La qualité de l'enregistrement☐ **Price** Prix☐ **Packaging** Présentation**What music magazines do you read?** Quels magazines musicaux lisez-vous?**Which CD did you buy?** Quel CD avez-vous acheté?**Where did you buy this CD?** Où avez-vous acheté ce CD?☐ **I would like to receive the CHANNEL CLASSICS CATALOGUE****Name** Nom**Address** Adresse**City/State/Zipcode** Code postal et ville**Country** Pays**Please keep me informed of new releases via my e-mail:**



colophon

Production
Producers
Recording engineer, editing
Piano technician
Photography
Graphic design
Liner notes

Channel Classics Records bv
C. Jared Sacks, Pieter Wispelwey
C. Jared Sacks
Eric van der Heide
Ruud Balk
Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam
Clemens Romijn, Pieter Wispelwey

Technical information

microphones
digital converters
DSD editing system
speakers
amplifiers
recording date
recording location
piano
violinello

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps
Grimm AD1 / Meitner DA
Pyramix Editing/Merging Technologies
Audio Lab, Holland
van Medevoort, Holland
December 2004
Muziekcentrum Frits Philips, Eindhoven, The Netherlands
Steinway D (with special thanks to Muziekcentrum Frits Philips)
1760, by Giovanni Battista Guadagnini

visit www.channelclassics.com and www.pieterwispelwey.com



- new releases
- audio samples
- channel quiz
- recent projects
- reviews
- webshop sales
- video clips
- channel talk
- the complete channel catalogue

Pieter Wispelwey *violoncello: Guadagnini 1760*
Dejan Lazić *piano: Steinway D*

Beethoven

Complete Sonatas and Variations for piano and cello

CD 1

Sonata in F Major op.5 nr.1 (1795-96)

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 1 | Adagio sostenuto — | 3.16 |
| 2 | Allegro | 10.52 |
| 3 | Rondo: Allegro vivace | 6.52 |

- 4-16 **Twelve Variations in F Major
op.66 (1797-98)** 10.00
on 'Ein Mädchen oder Weibchen'
from Mozart's *Die Zauberflöte*

Sonata in g minor op.5 nr.2 (1795-96)

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 17 | Adagio sostenuto ed espressivo — | 5.53 |
| 18 | Allegro molto più tosto presto | 7.24 |
| 19 | Rondo: Allegro | 8.45 |

- 20-32 **Twelve Variations in G Major
WoO 45 (1796)** 12.00
on 'See the conqu'ring hero comes'
from Händel's *Judas Maccabeus*

Total time 65.45

CD 2

Sonata in A Major op.69 (1808)

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | Allegro ma non tanto | 12.43 |
| 2 | Scherzo: Allegro molto | 4.43 |
| 3 | Adagio cantabile — | 1.41 |
| 4 | Allegro vivace | 6.27 |

Sonata in C Major op.102 nr.1 (1815)

- | | | |
|---|----------------|------|
| 5 | Andante — | 2.39 |
| 6 | Vivace | 5.00 |
| 7 | Adagio — | 2.48 |
| 8 | Allegro vivace | 4.09 |

Sonata in D Major op.102 nr.2 (1815)

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | Allegro con brio | 6.49 |
| 10 | Adagio con molto sentimento
d'affetto | 8.19 |
| 11 | Allegro fugato | 4.16 |

- 12-19 **Seven Variations in E Flat Major
WoO 46 (1801)** 9.26
on 'Bei Männern welche Liebe
fühlen' from Mozart's *Die Zauberflöte*

Total time 69.51