

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Complete Works for violoncello & piano

JEAN-GUIHEN *Queyras*

ALEXANDER *Melnikov*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Works for cello and piano

- Variations op.66** on Mozart's 'Ein Mädchen oder Weibchen'
1 | (*Die Zauberflöte*) in F major / *Fa majeur* / F-Dur 9'54
- Sonata no.1 op.5 no.1** in F major / *Fa majeur* / F-Dur
2 | I. Adagio sostenuto - Allegro 15'45
3 | II. Rondo. Allegro vivace 6'43
- Sonata no.2 op.5 no.2** in G minor / *sol mineur* / g-Moll
4 | I. Adagio sostenuto ed espressivo - Allegro molto più tosto presto 18'16
5 | II. Rondo. Allegro 8'13
- Variations WoO 45** on Handel's 'See, the Conqu'ring Hero comes'
6 | (*Judas Maccabeus*) in G major / *Sol majeur* / G-Dur 12'09

- Sonata no.3 op.69** in A major / *La majeur* / A-Dur
1 | I. Allegro ma non tanto 12'13
2 | II. Scherzo. Allegro molto 5'08
3 | III. Adagio cantabile - Allegro vivace 8'09
- Variations WoO 46** on Mozart's 'Bei Männern welche Liebe fühlen'
4 | (*Die Zauberflöte*) in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur 8'58
- Sonata no.4 op.102 no.1** in C major / *Ut majeur* / C-Dur
5 | I. Andante - Allegro vivace 7'27
6 | II. Adagio - Tempo d'andante - Allegro vivace 7'09
- Sonata no.5 op.102 no.2** in D major / *Ré majeur* / D-Dur
7 | I. Allegro con brio 6'23
8 | II. Adagio con molto sentimento d'affetto - Attacca 7'31
9 | III. Allegro - Allegro fugato 4'37

JEAN-GUIHEN *Queyras*, violoncello

ALEXANDER *Melnikov*, piano

LUDWIG VAN BEETHOVEN

L'œuvre pour violoncelle et piano

“Le Violoncel, qui jusques là s'étoit vu misérable cancre, haire, & pauvre Diable, dont la condition avoit été de mourir de faim, point de franche lipée, maintenant se flatte qu'à la place de la Basse de Viole, il recevra maintes caresses ; déjà il se forge une félicité qui le fait pleurer de tendresse.” Derrière cette diatribe, Hubert Le Blanc, auteur de la célèbre *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel* (1740), ne peut que reconnaître l'incontestable avancée du violoncelle sur l'échiquier musical européen et l'ascension sociale de ses interprètes. Quittant progressivement la fosse de l'orchestre, où il était confiné à la ligne de basse au côté du clavecin, il est monté sur la scène y assurer une partie soliste comme dans les *VI Sonates Violoncello Solo col Basso* d'Antonio Vivaldi (publiées en 1740), et dialoguer avec un orchestre comme dans les six concertos de Leonardo Leo (1737/8). Dans la seconde moitié du siècle, de grands virtuoses, tels les Français Duport et Jean-Baptiste Sébastien Bréval, l'Italien Luigi Boccherini et l'Allemand Anton Kraft – qui, dans les années 1790 publia des sonates que Beethoven put connaître – maintiendront cette avancée spectaculaire et enrichiront le répertoire de nombreuses pages pour violoncelle. Parallèlement à ce répertoire écrit sur mesure, les compositeurs de métier contribuent aussi à cet élan, livrant concertos et quatuors à cordes où le violoncelle est de plus en plus sollicité quant à la présentation et au développement des thèmes (cf. l'opus 17 de Haydn) ; sans oublier les airs concertants avec violoncelle obligé comme le brillant “Fliesse, Wonnezähre !” extrait de la cantate que Beethoven composa à Bonn pour saluer l'élévation de Léopold II à la dignité d'empereur d'Autriche (1790).

Monarques et princes ont souvent eu leur rôle à jouer dans l'histoire de la musique. Toujours en quête d'éclats, bien souvent mécènes, ils n'avaient de cesse de publier au monde leur fortune et leur goût artistique. Ainsi, le château de Sans-Souci à Potsdam devint un haut lieu de musique sous le règne de Frédéric II de Prusse. Héritier de cette fibre musicale, Frédéric-Guillaume II s'enticha du violoncelle qu'il jouait suffisamment bien pour pouvoir tenir sa partie dans les quatuors opus 50 (1787) et les quatuors K.575, 589 et 590 (1789/90) que Haydn et Mozart composèrent respectivement à sa demande. Dans le même temps, Frédéric-Guillaume s'entoura des plus grands virtuoses de l'époque, dont les frères Jean-Pierre et Jean-Louis Duport.

Au cours de son séjour à Berlin en juin 1796, Beethoven ne manqua pas de se produire devant le roi : *“Ce fut là, note Ferdinand Ries, qu'il composa pour Duport, premier violoncelle du roi, et pour lui, les deux sonates avec violoncelle [opus 5] et qu'il les joua.”* Ces deux sonates, publiées par l'éditeur viennois Artaria au mois de janvier suivant, furent naturellement dédiées à Frédéric-Guillaume, probablement en remerciement de sa protection et de la “boîte d'or remplie de louis d'or” que le roi offrit au musicien.

La page de titre originale, “sonates pour clavecin ou piano-forte avec un violoncelle obligé”, pose immédiatement le problème de l'équilibre entre les deux protagonistes : ce sont les toutes premières pièces pour violoncelle dans lesquelles la partie de piano est entièrement notée. Eu égard à l'absence de modèle direct, Beethoven paraît les avoir conçues comme des concertos où le piano ne serait qu'une réduction de l'orchestre. En effet, l'écriture pianistique – qui rappelle celle de la sonate opus 2 n°3, reliquat d'un concerto dit-on –

en appelle souvent aux octaves, aux oppositions de registres et plus généralement à une texture épaisse en accords répétés, tandis que la richesse thématique de la sonate en Fa majeur (opus 5 n°1) n'est pas sans évoquer celle des concertos de Mozart. Extérieurement donc, ces sonates opus 5 sont éclatantes par le brillant de leur écriture, et ambitieuses par l'ampleur de leurs mouvements. Les premiers obéissent à la forme-sonate, dotée d'une longue péroraison dans l'opus 5 n°2, les seconds à la forme rondo qui favorise les échanges entre les deux instruments, chacun énonçant le refrain tour à tour. Si certaines progressions harmoniques (mes. 117-129) du final de l'opus 5 n°1 se retrouveront dans le concerto pour violon (1806), l'écriture du piano, elle, est cousine germaine des sonates opus 2 (1793/5). La sonate en Fa majeur préfigure même quelques détails de l'opus 13 (1797/8), et l'opus 5 n°2 – probablement l'œuvre la plus aboutie du compositeur à ce moment, notamment sur le plan des transformations motiviques du mouvement initial – anticipe certaines figurations de l'opus 10 n°1 (1795/7). Remarquable encore est l'absence de tout mouvement lent, comme si Beethoven hésitait à confier au violoncelle de longues plages lyriques. Il pallia partiellement ce manque en préfaçant chaque sonate avec une introduction lente au caractère tantôt improvisé (sonate n°1), tantôt dramatique (sonate n°2) – on pense aux introductions du quatuor WoO 36 n°1 (1785) et du quintette opus 16 (transcription de 1796).

Rédigée en 1807 et achevée l'année suivante, la sonate en La majeur **opus 69** est contemporaine des cinquième et sixième symphonies et du trio “des Esprits” opus 70 pour piano et cordes. Elle aurait été donnée pour la première fois par Carl Czerny et Joseph Linke. Elle fut publiée en avril 1809 chez Breitkopf et Härtel, et offerte au baron Ignaz von Gleichenstein avec une curieuse annotation, “Inter lacrymas et luctum” (“Dans les larmes et la douleur”), que contredit le caractère enjoué de l'œuvre. Doit-on y lire une allusion à l'état d'âme du compositeur qui, en l'année 1808, mit quatre fois en musique les vers mélancoliques de Goethe (“Seul qui connaît le désir, sait mes souffrances” ; *Sehnsucht* WoO 134) ? L'opus 69 serait-il alors un dialogue imaginaire entre le musicien et sa bien-aimée inaccessible (Marie Bigot, que Beethoven courtisa plus que de raison en 1808 au grand dam du mari) ? En tout cas, il appartient à cette seconde période de la création beethovénienne au cours de laquelle le Démoniaque chercha à concilier les forces contradictoires, le lyrique à l'épique, le calme à la tempête.

Dans cette troisième sonate pour violoncelle et piano, les échanges entre les deux protagonistes ne sont plus réduits à la seule mélodie et aux traits virtuoses ; chacun s'empare tour à tour de la ligne de basse et des parties de remplissage, tissant une trame à la fois mouvante et resserrée. Ce dialogue, où le piano se fait plus discret, est encore mis en avant dans les mouvements extrêmes régis par la même économie : deux formes-sonates dans lesquelles chaque idée thématique est souvent énoncée deux fois, par le piano accompagné du violoncelle et inversement. L'allegro ma non tanto initial s'ouvre, comme la sonate à Kreutzer opus 47 (1802/3) ou la variation 4 de l'opus 66, par l'instrument à archet qui, sans aucun soutien pianistique, expose le premier motif mélodique. Quant au scherzo, dont la forme inattendue renvoie à celle du presto de la septième symphonie (1812), il est constitué de très brefs motifs se répondant les uns les autres ; on en retiendra le *sforzando* déstabilisateur ainsi que les nombreuses notes pédales brodées du trio sur lesquelles se superpose une mélodie en sixtes parallèles, comme une réminiscence de l'orage de la *Symphonie pastorale* et de la page pianistique contemporaine que Weber écrivit pour imiter le même affect. Les dix-huit mesures de l'adagio cantabile précédant le dernier mouvement tiennent lieu d'un mouvement lent lyrique en opposition avec le caractère espiègle du final dont le motif principal est peu ou prou apparenté à celui du premier mouvement du quatuor Razumowsky opus 59 n°1 (1806).

Les quatrième et cinquième sonates **opus 102** en Ut et Ré majeur furent composées en 1815, vingt ans après l'opus 5, et imprimées par Simrock à Bonn en 1817. Elles sont dédiées à la comtesse Marie Erdödy, une confidente très proche du compositeur avec laquelle il entretint des liens épistoliers particulièrement serrés durant toute la genèse de l'opus 102. Comme le souligna le chroniqueur de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, les deux sonates opus 102, en raison de la profondeur de leur inspiration, de leur style libre sinon elliptique et empreint de fantaisie, “*appartiennent au goût le plus inaccoutumé et le plus étrange... Nous n'avons jamais pu prendre goût aux deux sonates ; mais ces compositions sont peut-être un chaînon nécessaire dans les créations de Beethoven pour nous conduire là où la main sûre du maître voulait nous mener*”, c'est-à-dire vers les bagatelles opus 126, la *Neuvième*, la *Missa solemnis* et les derniers quatuors.

La sonate en Ut majeur, que Beethoven qualifia de “Freje Sonate” (sonate libre) compte deux allegros, précédés chacun d'une introduction lente fondée sur la même idée énoncée par le seul violoncelle au début de l'œuvre. (De cette brève idée naîtra une mélodie selon un procédé comparable à celui préfaçant la sonate pour piano et violon opus 96 de 1812.) Le principe du retour d'une donnée thématique initiale avant le final – principe repris dans l'opus 101 et la *Neuvième* – confère une certaine unité à une architecture générale plutôt lâche, voire improvisée : le premier vivace, en effet, n'est pas au ton principal mais au relatif mineur, tandis que l'économie de l'allegro vivace conclusif – l'une des premières tentatives de Beethoven pour intégrer le style fugué dans une forme-sonate – est relativement ambiguë, comme pour dérouter auditeurs et interprètes, l'auteur s'attachant à développer une impulsion rythmique dans le cadre d'une écriture contrapuntique ramassée et sous-tendue par un parcours harmonique parfois surprenant.

Avec ses trois mouvements, dont un véritable mouvement lent, la sonate en Ré majeur apparaît comme la plus conventionnelle des sonates pour violoncelle. Cependant l'écriture quasi symphonique du premier allegro con brio, une forme-sonate qui débute par le même geste vigoureux que la sonate pour piano et violon opus 30 n°2 (1802), et le traitement du matériau thématique laissent immédiatement présager un je-ne-sais-quoi d'inouï, que l'on retrouvera dans le premier mouvement de l'opus 111 (1821/2). L'adagio con molto sentimento d'affetto de forme ABA renvoie, par son balancement rythmique obstiné de la main gauche du piano, à l'adagio de *La Tempête* opus 31 n°2 (1801/2). Sa cantilène, qu'elle soit de style choral (A) ou empreinte d'un lyrisme chaleureux (B), ménage de très nombreux contrastes harmoniques au sein même des sections A et B plutôt qu'entre les sections elles-mêmes. Ici, Beethoven rejette sciemment la clarté classique pour tendre la main à la génération à venir. La fugue conclusive marque quant à elle le début de l'obsession contrapuntique de la dernière période du compositeur et anticipe sur l'immense fugue de l'opus 106 (1817/8) ; s'y développe un sujet énergique auquel se superposera un second sujet dérivé du premier, avant de s'épanouir au-dessus de longs trilles de dominante et de tonique (un autre geste typique des années 1815/22, que l'on entend pourtant déjà à la fin des sonates opus 2 n°3, opus 5 n°1 et les variations WoO 45). Les rencontres harmoniques rugueuses, le refus de la mélodie clairement dessinée, la concision du matériau et l'apparente liberté formelle font de ces sonates des modèles pour l'avenir, modèles dont un Brahms saura tirer la leçon.

On ne connaît quasiment rien sur la genèse des trois cycles de variations **WoO 45** (1796, publié en 1797 chez Artaria), **opus 66** (1796 ?, publié en 1798 chez Traeg) et **WoO 46** (1801, publié l'année suivante chez Mollo), si ce n'est qu'ils témoignent de l'admiration profonde que Beethoven vouait à Mozart et à Haendel. Les douze variations sur un thème de l'oratorio *Judas Macchabée*, dédiées à la princesse Christiane Lichnowsky, et les douze variations sur “Ein Mädchen oder Weibchen” (extrait de *La Flûte enchantée*) sont contemporaines des sonates opus 5 et auraient peut-être été écrites pour Jean-Louis Duport. Quant aux sept variations sur le duo “Bei Männern welche Liebe fühlen” (toujours extrait de *La Flûte*), elles furent probablement motivées par la reprise de l'opéra de Mozart que la troupe d'Emanuel Schikaneder fit en 1801. Bien que ce dernier cycle, offert au comte Johann Georg von Browne, soit le plus achevé des trois, force est de constater que ces pages obéissent aux techniques traditionnelles de la variation classique avec changements de tempo en fin de parcours, souvent doublés d'un changement de tonalité, et une variation finale plus étendue conduisant le tout vers une conclusion brillante. Cependant, si la partie de piano reste aussi prépondérante que dans les opus 5, Beethoven confie au violoncelle plusieurs phrases de grand lyrisme, comme en témoigne les variations 10 de WoO 45, 12 de l'opus 66 et 6 de WoO 46. De ces pages de jeunesse se dégagent déjà une forte personnalité affranchie de celle de ses deux aînés Haendel et Mozart et une certaine désinvolture vis-à-vis des thèmes imposés, désinvolture qui débouchera bien plus tard (1823) sur l'abstraction des sublimes *Variations Diabelli*.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Complete works for piano and cello

For Ludwig van Beethoven, the chief event of the first half of 1796 was an extensive concert tour that took him first to Prague in February, then to Dresden and Leipzig, and finally to Berlin, where he arrived in May. The Prussian capital was the residence of King Frederick William II, who like his predecessor and uncle Frederick the Great was an enthusiastic lover of music. Joseph Haydn and Wolfgang Amadé Mozart were among those who had dedicated string quartets to the cello-playing monarch, and Luigi Boccherini, who bore the title of Prussian Chamber Composer, regularly sent new instrumental works, principally string quartets and quintets, from Spain to Berlin. Two notable cello virtuosos were in the king's service: the brothers Jean-Pierre and Jean-Louis Duport, the former as Oberintendant of the royal chamber music, the latter as principal cellist of the opera orchestra. It was owing not least to the flourishing court musical establishment that Berlin was an important centre of musical life in north Germany. Here Beethoven could justifiably hope to build on the reputation he had acquired in Vienna as an excellent pianist and highly promising composer and establish contacts with new friends and patrons.

Beethoven played the piano before the king many times. On one of these occasions, with one of the Duports, he introduced the two Sonatas for piano and cello op.5 which he had just composed in Berlin. But which of the brothers played alongside Beethoven has not yet been established. According to the *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* of Ferdinand Ries, he wrote the sonatas for 'Duport (first violoncellist to the king)', that is, probably, for Jean-Louis, the younger of the two brothers. When the composer left Berlin in July or August 1796, Ries tells us that Frederick William II gave him a 'gold snuffbox filled with louis d'or'. Beethoven returned the favour by dedicating to the monarch the first edition of the sonatas, published in Vienna in February 1797.

Frederick William was fortunate enough to be present in Berlin at the birth of a new type of music for his beloved cello. For the Sonatas op.5 do not belong to the genre, highly popular since the middle of the eighteenth century, of the 'accompanied keyboard sonata', in which the musical discourse is determined by the piano while the accompanying melody instrument (generally the violin) is assigned merely coloristic duties. Nor are these sonatas for cello and continuo, of the kind produced during the Baroque era. Here Beethoven writes a fully developed piano part in the current Viennese style and combines it with an independent obbligato part for cello. In the 1790s there was no precedent for this. Equally unusual is the form of the sonatas: each consists of only two movements, an extended allegro in sonata form followed by a rondo also in allegro tempo. In both cases Beethoven dispenses with the slow middle movement, but prefaces the sonatas with large-scale adagio introductions of thirty-four and forty-four bars respectively. These compensate to some extent for the lack of a slow movement, especially as the Adagio sostenuto of op.5 no.2 takes on traits of an independent movement through the use of thematic repetition and development-like passages.

Over the next ten years Beethoven wrote no further sonatas in this genre he had 'discovered'. He did not return to it until early in 1808, without any demonstrable external stimulus. In February or March, in parallel with his work on the Fifth and Sixth symphonies, he embarked on the composition of the Sonata in A major op.69. This is dedicated to a longstanding companion of the composer's, Baron Ignaz von Gleichenstein, who was very close to Beethoven at the time and helped him out in business matters, among other services. There is, however, no evidence to support the frequent statement that the baron was himself a cellist. According to a nineteenth-century source, Beethoven is supposed to have inscribed the dedication copy with the Latin maxim 'Inter lacrimas et luctum' (Amid tears and mourning) – an assertion that can no longer be confirmed, since the score in question (a manuscript? a copy of the print?) is now lost. Whether the Latin words are to be taken as a reference to the political situation, namely the siege of Vienna by French troops in the year 1809, remains sheer speculation, though one nevertheless repeatedly encounters the idea in the Beethoven literature. Beethoven completed the sonata in the autumn of 1808; the first edition appeared in Leipzig in April of the following year.

The sonata is grounded in a prevailing mood of lyricism that is at once apparent in the first movement. This begins with an unaccompanied melody on the cello, marked *dolce*, which is soon taken up by the piano. The tranquil theme sets the tone for the whole allegro: this is relaxed, euphoniously conceived music, offering the greatest possible contrast to the emotionally charged Fifth Symphony with which it is contemporary. With the second theme Beethoven recalls the mood of the first, thus dispensing with the contrast of thematic characters so typical of sonata form. In formal terms, too, the dialectical principle, in this case a dramatisation of the course of the movement achieved through the working-out of oppositions, largely takes a back seat.

As in the Sonatas op.5, Beethoven surprises us in this work with an unusual sequence of movements. In place of a slow movement, he follows the Allegro ma non tanto with a Scherzo, whose ABABA form results from the alternation of sections in A minor (A) and A major (B). Then he does give us an adagio: with its clearly articulated theme, presented first by the piano, then by the cello, this initially produces the impression of an independent movement. But it breaks off after only eighteen bars and leads unexpectedly into the last movement. Too short to be a 'proper' slow movement, yet too specific in its character to constitute no more than an introduction to the finale, this Adagio cantabile remains indeterminate in function. The virtuoso finale raises no further questions, and rounds the sonata off with a sonorous coda.

Experimentation with form is by no means the least significant feature of the Sonata op.102 no.1, begun in late July 1815. In this two-movement work, Beethoven once more does without an autonomous slow movement, but introduces each of the two movements marked Allegro vivace – the first in sonata form, the second a rondo – with a section in moderate tempo. Nor does he limit his innovations to this unusual layout, reminiscent of the Baroque *sonata da chiesa*. Flying in the face of all architectural rules for such multi-movement works, the first Allegro vivace is not in the tonic key, but in the relative minor, that is, in A minor instead of C major! The slow introduction to the finale yields a further unorthodox idea: inserted between the rhapsodic Adagio and the beginning of the concluding Allegro vivace is a seven-bar reminiscence of the Andante in 6/8 time that opened the work. Elements of free fantasia style pervade the ground plan of the sonata, which prompted Beethoven to designate the work 'Freye Sonate' (free sonata) in the autograph.

Beethoven embarked on the second sonata of op.102 only a short time after the first (both were certainly completed in the autumn of 1815). Its form seems conventional enough, in view of the three-movement layout with a slow movement in second position – the only genuine representative of its type among Beethoven's works for these forces. But it is not so conventional as all that: this time the final movement is a fugue, not the rondo one might expect at this point. Entering without a break after the Adagio in ternary form, which following a brooding opening offers in its middle section an introverted dialogue between the two instruments, this finale comes as a harsh contrast to it. Though disarmingly marked 'Allegro fugato', this is a full-blown four-part fugue, awkward in its part-writing, recalcitrant in its gestures, a forerunner of all those fugal movements that permeate Beethoven's late works, from the finale of the Piano Sonata op.106 ('Hammerklavier') to the *Grosse Fuge* for string quartet op.133. In this piece we may clearly observe the crystallisation of Beethoven's preoccupation with the music of Johann Sebastian Bach, which greatly increased around the time of composition of op.102, although he had venerated the music of the Thomaskantor (in so far as he knew it) ever since his youth. But it is not only the use of counterpoint that seems to have been influenced by Bach. The concentration and conciseness of form, the astringency of expression of these two sonatas point to the fact that, in harking back to the idiom of an earlier era, Beethoven was striving to develop a new musical language. The first edition of the sonatas appeared in Bonn at some unknown date between the spring of 1817 and May 1818, while a second edition authorised by Beethoven was issued in Vienna in January 1819; the latter is dedicated to Countess Marie Erdödy, who had been a friend of the composer's for many years.

In addition to the five sonatas, Beethoven's original works for piano and cello comprise three sets of variations based on themes by George Frideric Handel and Wolfgang Amadé Mozart. The precise period and circumstances of composition of all three are unknown. The Variations WoO 45 on a melody from Handel's oratorio *Judas Maccabaeus* – the popular chorus 'See the conqu'ring hero comes' – and the Variations op.66 on 'Ein Mädchen oder Weibchen' from Mozart's opera *Die Zauberflöte* may have been written in connection with Beethoven's trip to Berlin, and therefore at around the same time as the Sonatas op.5. The two works were published in summer/autumn 1797 and September 1798 respectively. The choice of themes is of no help in dating them, since the relevant works of Handel and Mozart were disseminated in both Berlin and Vienna. *Die Zauberflöte* is also the source for the theme of the Variations WoO 46, which appeared in Vienna in 1802 and were probably composed the previous year. Beethoven varied the melody of the duet 'Bei Männern, welche Liebe fühlen', from the first act of the opera, in a style that already points in the direction of character variations. As in the other two sets, he makes use of several of the mandatory structural features of the genre and enriches the sequence with a variation in a minor key, another in slow tempo in penultimate position, and a formally expanded final variation, thus achieving an effective final climax.

ANDREAS FRIESENHAGEN
Translation: Charles Johnston

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sämtliche Werke für Klavier und Violoncello

Die erste Hälfte des Jahres 1796 stand für Ludwig van Beethoven im Zeichen einer ausgedehnten Konzertreise, die ihn im Februar zunächst nach Prag, dann nach Dresden und Leipzig und schließlich nach Berlin führte, wo er im Mai eintraf. In der preußischen Hauptstadt residierte mit Friedrich Wilhelm II. ein König, der wie sein Vorgänger und Onkel Friedrich der Große ein großer Musikliebhaber war. Dem Violoncello spielenden Monarchen hatten unter anderem Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart Streichquartette gewidmet, und von Spanien aus sandte Luigi Boccherini, der den Titel eines preußischen Kammerkomponisten führte, regelmäßig neue Instrumentalwerke, vor allem Streichquartette und -quintette, nach Berlin. Zwei bedeutende Cellovirtuosen standen in Diensten des Königs: die Brüder Jean-Pierre und Jean-Louis Duport, der eine als Oberintendant der königlichen Kammermusik, der andere als erster Cellist des Opernorchesters. Nicht zuletzt wegen der florierenden Hofmusik war Berlin ein bedeutendes Zentrum der Musikpflege in Norddeutschland. Hier konnte Beethoven mit Recht darauf hoffen, seinen Ruf als ausgezeichnete Pianist und vielversprechender Komponist, den er sich in Wien erworben hatte, geltend zu machen und Kontakte zu neuen Freunden und Förderern zu knüpfen.

Mehrfach ließ Beethoven sich vor dem König auf dem Klavier hören. Einmal führte er mit einem der Duports zusammen seine beiden **Sonaten op.5 für Klavier und Violoncello** auf, die er gerade erst in Berlin komponiert hatte. Welcher der Brüder an der Seite Beethovens musizierte, ist bis heute nicht geklärt. Den „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven“ von Ferdinand Ries zufolge schrieb Beethoven die Sonaten für „Duport (ersten Violoncellisten des Königs)“, also wohl für Jean-Louis, den jüngeren der beiden Brüder. Zu seinem Abschied aus Berlin im Juli oder August 1796 überreichte Friedrich Wilhelm II. dem Komponisten eine „goldene Dose mit Louisd'ors gefüllt“, wie Ries berichtet. Beethoven revanchierte sich, indem er dem Monarchen die im Februar 1797 in Wien erschienene Originalausgabe der Sonaten widmete.

Friedrich Wilhelm konnte in Berlin die Geburtsstunde einer neuen Art von Musik für sein geliebtes Violoncello miterleben. Die Sonaten op.5 gehören nämlich nicht mehr der seit Mitte des 18. Jahrhunderts so beliebten Gattung der „begleiteten Klaviersonate“ an, bei der das musikalische Geschehen vom Klavier bestimmt wird, das begleitende Melodieinstrument (meist die Violine) aber lediglich koloristische Aufgaben hat. Auch sind dies keine Sonaten für Violoncello und Generalbass mehr, wie die Barockzeit sie hervorbrachte. Vielmehr schreibt Beethoven einen voll ausgebildeten Klaviersatz im aktuellen Wiener Stil und kombiniert ihn mit einer obligaten, selbständig geführten Stimme für Violoncello. Hierfür gab es Mitte der 1790er Jahre keine Vorbilder. Ungewöhnlich auch die Form der Sonaten: Beide bestehen aus nur zwei Sätzen, einem ausgedehnten Allegro-Satz in Sonatenform, auf den jeweils ein Rondo, ebenfalls im Tempo Allegro, folgt. Den langsamen Mittelsatz spart Beethoven in beiden Fällen aus, lässt den Sonaten aber mit 34 bzw. 44 Takten ungewöhnlich groß dimensionierte Adagio-Einleitungen vorausgehen. Sie entschädigen gewissermaßen für das Fehlen der langsamen Sätze, zumal gerade das Adagio sostenuto von op.5 Nr. 2 durch Themenwiederholungen und durchführungsartige Passagen Züge eines eigenständigen Satzes annimmt.

In den kommenden zehn Jahren schrieb Beethoven keine neue Sonate für das von ihm „entdeckte“ Genre. Erst Anfang 1808 wandte er sich ihm wieder zu, ohne dass sich hierfür ein äußerer Anlass nachweisen ließe. Im Februar oder März, parallel zu den Arbeiten an der fünften und sechsten Sinfonie, begann er mit der Komposition der **Sonate A-Dur op.69**. Gewidmet ist sie einem alten Weggefährten, dem Baron Ignaz von Gleichenstein, der dem Komponisten damals recht nahe stand und ihm unter anderem bei geschäftlichen Angelegenheiten zur Hand ging. Dass der Baron selbst Cellist war, wie man häufig lesen kann, ist allerdings unbestätigt. Das Widmungsexemplar soll Beethoven einem Bericht aus dem 19. Jahrhundert zufolge mit der lateinischen Sentenz „Inter lacrimas et luctum“ (Unter Tränen und in Trauer) versehen haben – eine Angabe, die sich nicht mehr überprüfen lässt, da dieses Exemplar (eine Abschrift? ein Exemplar des Drucks?) verschollen ist. Ob die lateinischen Worte eine Anspielung auf die politische Situation, die Besetzung Wiens durch französische Truppen im Jahr 1809, sein sollen, bleibt reine Spekulation, der man in der Beethoven-Literatur gleichwohl immer wieder begegnet. Beethoven stellte die Sonate im Herbst 1808 fertig; die Originalausgabe erschien im April des folgenden Jahres in Leipzig. Die Sonate ist von einer lyrischen Grundstimmung getragen, die sich gleich im ersten Satz mitteilt. Er beginnt mit einer unbegleiteten, *dolce* vorzutragenden Melodie des Violoncellos, die wenig später dann vom Klavier aufgenommen wird. Das ruhige Thema legt den Habitus des gesamten Allegros fest: Dies ist eine entspannte, auf Wohlklang bedachte Musik, die den denkbar größten Gegensatz zur zeitgleich entstandenen, emotional aufgeladenen fünften Sinfonie darstellt. Mit dem zweiten Thema greift Beethoven die Stimmung des ersten wieder auf und verzichtet somit auf die für die Sonatenform typische Kontrastierung der Themencharaktere. Auch in formaler Hinsicht tritt das dialektische Prinzip, in diesem Fall eine über die Austragung von Gegensätzen erreichte Dramatisierung des Satzverlaufs, weitgehend in den Hintergrund.

Wie in den Sonaten op.5 überrascht Beethoven auch in diesem Werk mit einer ungewöhnlichen Satzfolge. An Stelle eines langsamen Satzes lässt er auf das Allegro ma non tanto ein Scherzo folgen, dessen A-B-A-B-A-Form sich aus dem Abwechseln von Abschnitten in a-Moll (A) und A-Dur (B) ergibt. Dann doch noch ein Adagio: Mit seinem klar gegliederten Thema, das erst vom Klavier, dann von Cello vorgetragen wird, erweckt es zunächst den Eindruck eines eigenständigen Satzes. Doch nach 18 Takten schon bricht es ab und mündet überraschend in den Finalsatz. Zu kurz, um als „richtiger“ langsamer Satz durchzugehen, in seinem Charakter aber zu spezifisch, um nur eine Einleitung zum Finale darzustellen, bleibt dieses Adagio cantabile hinsichtlich seiner Funktion unbestimmt. Das virtuose Finale wirft keine weiteren Fragen auf und rundet die Sonate schließlich noch mit einer klangvollen Coda ab.

Ein Experiment mit der Form stellt nicht zuletzt die Ende Juli 1815 begonnene **Sonate op.102 Nr. 1** dar: In diesem zweiseitigen Werk verzichtet Beethoven noch einmal auf einen selbständigen langsamen Satz, leitet jedoch die beiden mit Allegro vivace überschriebenen Sätze – der erste in Sonatensatzform, der zweite ein Rondo – jeweils mit einem Stück

im gemäßigten Tempo ein. Doch belässt er es nicht bei dieser ungewöhnlichen, an die barocke Sonata da chiesa erinnernden Anlage. Gegen alle Regeln der Architektur solcher mehrsätziger Werke steht das erste Allegro vivace nicht in der Grundtonart, sondern in der parallelen Molltonart, also in a-Moll statt in C-Dur! Eine weitere unorthodoxe Idee zeitigt die langsame Einleitung zum Finale: Zwischen das rhapsodische Adagio und den Beginn des abschließenden Allegro vivace schiebt sich eine siebentaktige Reminiszenz an das Andante im 6/8-Takt, mit dem das Werk begann. Elemente der freien Fantasie durchdringen den Bauplan der Sonate, was Beethoven dazu veranlasste, das Werk im Autograph als „Freye Sonate“ zu bezeichnen.

Die zweite Sonate des op.102 nahm Beethoven nur kurze Zeit nach der ersten in Angriff (abgeschlossen wurden beide wohl im Herbst 1815). Ihre Form mutet konventionell an angesichts des dreisätzigen Grundrisses mit einem langsamen Satz an zweiter Stelle, dem einzigen regelrechten Vertreter seiner Art unter Beethovens Werken für diese Besetzung. So ganz konventionell ist sie jedoch auch wieder nicht, ist der Finalsatz doch diesmal eine Fuge, nicht das an dieser Stelle zu erwartende Rondo. Zu dem in dreiteiliger Liedform gehaltenen Adagio, das nach grüblerischem Beginn in seinem Mittelteil mit einem verinnerlichten Dialog der beiden Instrumente aufwartet, stellt dieses ohne Pause einsetzende Finale einen harten Kontrast dar. Obwohl verharmlosend „Allegro fugato“ überschrieben, ist dies eine ausgewachsene vierstimmige Fuge, sperrig in der Stimmführung, spröde in seiner Gestik, ein Vorläufer all jener Fugensätze, die das Spätwerk Beethovens durchziehen, sei es das Finale der Klaviersonate op.106 („Hammerklavier“) oder die Große Fuge op.133 für Streichquartett. An diesem Stück kristallisiert sich Beethovens Beschäftigung mit der Musik Johann Sebastian Bachs deutlich heraus, die etwa um die Zeit der Komposition von op.102 stark zunahm, nachdem er die Musik des Thomaskantors (soweit er sie kannte) schon seit seiner Jugend verehrt hatte. Es ist aber nicht allein die Hinwendung zum Kontrapunkt, die durch Bach beeinflusst zu sein scheint. Auch die Konzentration und Gedrängtheit der Form, die Herbheit des Ausdrucks dieser beiden Sonaten deuten darauf hin, dass Beethoven sich über die Rückkehr zum Alten eine neue Tonsprache zu erschließen suchte. Die Originalausgabe der Sonaten erschien in Bonn zu einem unbekannten Zeitpunkt zwischen Frühjahr 1817 und Mai 1818, eine weitere von Beethoven autorisierte Ausgabe kam im Januar 1819 in Wien heraus; diese ist Gräfin Marie Erdödy, einer langjährigen Freundin des Komponisten, gewidmet.

Neben den fünf Sonaten schrieb Beethoven an Originalwerken für Klavier und Violoncello **drei Variationszyklen**, denen Themen von Georg Friedrich Händel und Wolfgang Amadé Mozart zugrundeliegen. Entstehungszeit und -umstände sind bei allen drei unbekannt. Die Variationen WoO 45 über eine Melodie aus Händels Oratorium „Judas Maccabaeus“ – es handelt sich um den populären Chorsatz „See the conqu’ring hero comes“ – und die Variationen op.66 über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ könnten im Zusammenhang mit Beethovens Reise nach Berlin, also in zeitlicher Nähe der Sonaten op.5 entstanden sein. Veröffentlicht wurden die Werke im Sommer/Herbst 1797 bzw. September 1798. Die Wahl der Themen hilft bei der Datierung nicht weiter, da die betreffenden Werke Händels und Mozarts in Berlin ebenso wie in Wien verbreitet waren. Aus der „Zauberflöte“ stammt auch das Thema der Variationen WoO 46, die 1802 in Wien erschienen und wohl im Jahr davor komponiert wurden. Die Melodie des Duets „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus dem ersten Akt der Oper regte Beethoven zu Veränderungen an, die bereits in die Richtung von Charaktervariationen weisen. Wie in den beiden anderen Zyklen greift Beethoven auf einige für dieses Genre obligatorische Gestaltungselemente zurück und bereichert die Abfolge durch eine Variation in einer Molltonart, eine in langsamem Tempo an vorletzter Stelle sowie eine formal ausgeweitete letzte Variation, wodurch auch hier eine effektvolle Schlusssteigerung erzielt wird.

ANDREAS FRISENHAGEN

Jean-Guihen Queyras | Alexander Melnikov

EXCERPTS FROM DISCOGRAPHY

Also available digitally / Disponible également en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Piano Trios op.70 no.2, op.97 “Archduke”
Alexander Melnikov, piano
Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, violoncello
CD HMC 902125



Complete Sonatas for piano and violin
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
4 CD HMC 902025,27



JOHANNES BRAHMS
Horn Trio op.40
Violin Sonata op.78
Fantasien op.116
Isabelle Faust, violin
Teunis van der Zwart, horn
Alexander Melnikov, piano
CD HMC 901981



ANTONÍN DVOŘÁK
Piano Trio op.65
Violin Concerto op.53
Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, violoncello
Alexander Melnikov, piano
The Prague Philharmonia
cond. Jiří Bělohlávek
CD HMC 901833



Cello Concerto op.104
Trio “Dumky” op.90
Concerto pour violoncelle et orchestre
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
Jean-Guihen Queyras, violoncello
The Prague Philharmonia
cond. Jiří Bělohlávek
CD HMC 901867



CARL MARIA VON WEBER
Sonatas for piano & violin
Piano Quartet
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, pianoforte
Boris Faust, viola
Wolfgang Emanuel Schmidt, violoncello
CD HMC 902108



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014
Enregistrement octobre et décembre 2013, Teldex Studio Berlin
Direction artistique, prise de son et montage : Cécile Lenoir
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photo : © Josep Molina for harmonia mundi
akg-images / Beethoven-Haus Bonn
Maquette Atelier harmonia mundi

Artist biographies on harmoniamundi.com

HMC 902183.84