

BEETHOVEN
Cello Sonatas

CELLO **STEVEN ISSERLIS**
FORTEPIANO **ROBERT LEVIN**

hyperion

VIOLINISTS AND CELLISTS are like cats and dogs—clearly, nature meant them to fight. They fight about all sorts of things, of course; but one perennial bone of contention is the relative value of Beethoven's violin sonatas and his cello sonatas. There are ten of the former, which is a source of much crowing for violinists; but cellists can boast with justifiable pride that, unlike the violin sonatas, the five cello sonatas span all three of Beethoven's major creative epochs—the so-called early, middle and late periods. And therefore we cellists would never dream of swapping, even if the exchange were to gain us five extra works. Actually, the very fact that there are only two sonatas from the early period, one from the middle and two from the late, makes the voyage through the cycle all the more extraordinary. In front of our very ears, Beethoven transforms himself from confident virtuoso to supreme master of classical form, and then beyond that to a mystic exploring strange new worlds of unearthly beauty—a wondrous transfiguration.

It is hardly surprising that the opening of Beethoven's first cello sonata, Op 5 No 1, feels experimental, as if he is cautiously exploring the unknown. In fact, it *is* a new world—Beethoven was practically inventing the medium as he wrote. This is the first major cello sonata with a written-out keyboard part, almost all earlier examples having been works for solo cello with basso continuo. And quite a keyboard part it is, too—a vehicle for Beethoven the performer. In 1796 Beethoven paid a visit to the Berlin court of Friedrich Wilhelm II, King of Prussia, and composed the opus 5 sonatas in honour of the occasion. The king was himself a keen amateur cellist, for whom Mozart had written the challenging cello parts in his late 'Prussian' string quartets; furthermore, Friedrich employed at his court two famous French cellist-brothers, Jean-Pierre and Jean-Louis Duport. It is unclear with which of the brothers Beethoven performed the sonatas—

perhaps both (though not simultaneously, one presumes). At any rate, perform the sonatas he did, and they seem to have made a great impression on the king. Friedrich, in his enthusiasm, rewarded him with a gold snuff-box 'suitable for presentation to ambassadors', as Beethoven boasted to his friends. Back in Vienna, Beethoven performed the sonatas with the famous cellist and composer Bernhard Romberg, whom he had known from his early years in his native Bonn. (The fact that they performed the sonatas together gives the lie, I hope, to the oft-repeated story—which would be too frustrating to bear, were it true—that Beethoven offered to write a cello concerto for Romberg, but was turned down on the grounds that Romberg would only perform his own music.) Both sonatas were published in 1797, described as 'Deux Grandes Sonates pour le clavecin ou piano-Forte avec un Violoncelle Obligé Composées et Dediées a sa majesté Frederic Guillaume II Roi de Prusse par Louis van Beethoven' (with the king's name in much the largest print). It is hard to imagine how they would work on the harpsichord (clavecin); but Beethoven—or his publisher—probably wanted to boost sales.

The Cello Sonata in F major Op 5 No 1 is almost like a concerto for the two instruments—the piano taking the lion's share of the difficulties, true, but with enough tricky passages in the cello part to have kept both Duports wide awake. The introduction is followed by a vivacious *Allegro*, its concertante nature emphasized by a cadenza for both instruments (at 12'24), with a brief reference to the introductory *Adagio sostenuto* thrown in for good measure. The final movement, a cheerful rondo, is even more extrovert, its most memorable melody being the bucolic third theme (1'48)—one can almost see the beer glasses swaying and clinking. Towards the end of the work, the music dissolves into a poetic sunset—out of which we are abruptly jolted and hustled away towards a noisy

conclusion. It is a vivid reminder of one of Beethoven's favourite tricks as a performer: having reduced his listeners to tears with the beauty of his improvisations, he would suddenly burst into loud laughter, adding extra offence with a contemptuous insult: 'You fools!'. Beethoven was not known for the delicacy of his humour.

If the first sonata belongs in the concert hall, the opening of the **Cello Sonata in G minor** Op 5 No 2 (by far the most substantial of the few works Beethoven wrote in this key) takes us firmly into the opera house. Following a dramatic opening chord, the curtain seems to rise in the darkened theatre, as we hear the orchestral violins (in this case the piano's right hand) winding their way down a descending scale. Out of this suspenseful atmosphere emerges a poignant aria (at 0'46); this launches us on an eventful journey through an introduction that is practically a full movement in its own right. The ending is particularly theatrical, the lengthy silences seeming to hover over a chasm of darkness; and it is through the dark key of C minor that we are introduced to the *Allegro molto più tosto presto*—the most explosive (and surely the longest) movement of any duo sonata written up till that time. How it must have shocked its first audiences!

In relieving contrast, the last movement, another good-natured rondo, takes us straight from grand opera to opera buffa. From the opening notes, this time in C major (Beethoven loved to start pieces in the wrong key), humour rules. The composer-performer stretches out his material with mischievous glee, reprising every possible section almost to the point of eye-rolling (was he being paid by the minute?). Finally the cello loses patience (at 8'52) and kicks us unceremoniously down the stairs to the sonata's conclusion. A contemporary of Beethoven recalled: 'When he laughed you not only believed in him, but in all humanity'; here we can feel that laughter, echoing down the centuries.

The **Cello Sonata in A major** Op 69 inhabits a completely different world. Dedicated to another cello-playing aristocratic patron of Beethoven's, Baron von Gleichenstein (who seems to have acted as both financial supporter and match-maker to Beethoven, and whose descendants are today successful wine-makers), the sonata was completed in 1808, making it a close contemporary of the two piano trios Op 70 and the fifth and sixth symphonies. This work, now perhaps the most popular of all cello sonatas, is the creation of a grand master at the very height of his powers. By this time, Beethoven, plagued by increasing deafness, had given up his life as a virtuoso; he was concentrating almost solely on composition. The two opus 5 sonatas are really (as advertised) sonatas for piano with cello obbligato, wonderful though the cello parts are; but for his third effort in the genre, Beethoven set himself the challenge of writing a truly equal duo sonata, all the material being equally adaptable for either instrument. The result is a triumph in every way—it is, in fact, the perfect classical sonata.

Although dispensing with the self-contained introduction which had opened both the earlier sonatas, Beethoven incorporates a similar sense of exploration into the first subject of this work. The cello, as if to establish its new equal role, begins alone, posing a graceful question; this is taken up by the piano, and repeated with the voices reversed. The concluding flourishes for both instruments give the impression of an unfinished sentence; we have to wait until the end of the movement (11'50) for its completion. There is certainly drama aplenty here, particularly in the central development section (from 6'30); but overall the abiding impression of this *Allegro, ma non tanto* is one of lofty serenity and lyricism. The second movement, a craggy *Scherzo*, is cast in a form Beethoven also used in his sixth and seventh symphonies, as well as in the string quartet Op 95: we hear the scherzo section three times, the

middle trio section twice. Within this substantial structure, Beethoven unsettles our perceptions with his constant use of syncopations, both in small-scale terms (the main theme of the scherzo starts on the last beat of the bar), and on a larger scale (the melody of the trio starts on the second bar of a four-bar phrase).

(A brief note on our interpretation here: Beethoven indicates a change of fingering for the pianist within the tied notes of the scherzo's main theme. It is difficult, although by no means impossible, to re-sound these notes gently with a change of finger on a heavy modern piano; on a *fortepiano*, however, it is very natural—and Beethoven demands it again in the *Hammerklavier* Sonata, Op 106 and the Piano Sonata in A flat major, Op 110. There seems little doubt that he meant the note to sound twice despite the tie, especially since his student Carl Czerny, in his performing notes to the cello sonatas, tells us that 'the ties in the right hand and the fingering placed over them, here signify something wholly peculiar. Thus, the second note is repeated in an audible manner with the third finger'. But whether the cello should respond in kind is an open question. There is no indication that it should. But I find it impossible not to react to the piano's articulation; and therefore, with Robert Levin's full concurrence, I do so. We shall have to wait till the next life to find out whether we were right or not; actually, I look forward to asking the composer about a few such points!)

The *Adagio cantabile* that ensues appears to promise a full slow movement, in E major; but within fourteen bars, Beethoven apparently changes his mind, taking us back to A major (at 1'00), and thence, without much further ado, into the gloriously sunny *Allegro vivace*. Lyricism, virtuosity and wit combine here to produce a dazzling celebration. A particularly magical moment occurs in the final coda, where Beethoven introduces a melting passage (at 6'24) which, although derived from earlier material,

sounds so unexpected and fresh that we feel as if he has given us a new theme as a parting gift.

Having conquered the medium of the cello and piano sonata, it would not have been surprising had Beethoven abandoned it for ever; where could he go from there? The answer comes in the last two sonatas which (along with the Piano Sonata in A major, Op 101, which, despite the earlier opus number, was written the following year) take us to a world undreamt of before their time—the world of late Beethoven. Increasingly isolated from the society in which he lived, Beethoven had withdrawn into an art that made no attempt to pander to the concert-going public. Whether or not these works became instantly popular was probably of little interest to their creator; this is the purest of music, its new challenges for players as well as listeners reflected in the fact that these are the first of Beethoven's chamber works to be published in full score (i.e. with the cello line printed not only separately, but also above the piano part). Written in 1815, the sonatas were first played by the cellist Joseph Linke, with whom Beethoven spent that summer at the holiday residence of the Countess Marie Erdödy, the dedicatee of the sonatas. Linke was the cellist in the premieres of Beethoven's last three piano trios and his late quartets; he also took part in the only public concert of Schubert's music held during the composer's lifetime, as well as performing at Schubert's memorial concert. If only Linke had written an autobiography—or better still, invented the tape recorder!

The music of the Op 102 sonatas is profoundly compressed, free of any unnecessary notes; it is no accident that these works are roughly half the length of the opus 5 sonatas. The **Cello Sonata in C major** Op 102 No 1—originally entitled 'free sonata', presumably because of its fantasy-like qualities—displays a concentration of material new even for Beethoven. The principal themes all derive from the cello's opening phrase, which consists of only the

simplest of elements—three motifs, spanning respectively a falling fourth by step, a rising fifth, and a questioning falling third—in the ‘basic’ key of C major. There is no way, of course, that a first-time listener could be aware of these connections, any more than a spectator at a Shakespeare play could understand the layers of meaning in the great speeches on a first hearing; but this deeply organic approach unifies the work in an extraordinarily powerful way. From the outset of the sonata, marked to be played *teneramente* (tenderly), we sense that we are in an unexplored, heavenly world. The contrast when the *Allegro vivace* begins—the rising fifth in dotted rhythms providing the inverse of the falling fourth that opens the work—could not be more vivid. This jolting effect is bolstered by the fact that this section, which constitutes the main body of the first movement, is not in the tonic, as would be expected, but in the relative minor, A—yet another audacious innovation.

The amazing range and depth of Beethoven’s genius is nowhere more apparent in this work than in the sixteen bars that comprise the introduction to the next movement. An *Adagio* returns us to heavenly spheres, with upward runs floating into the stratosphere, before leading us (from 0’39) through dark expanses, in a questing three-part sequence. From this shadowy realm we emerge, in a moment of quintessential late Beethoven, into the light of a quietly heroic phrase (at 1’40); time stands still. And then, bringing us back to life, the work’s opening *Andante* returns (at 2’28), magically transformed; the questioning falling third, however, remains unanswered. There is to be no answer, in fact; instead, Beethoven surprises us by opening the door into another, very different *Allegro vivace*. Here the gentle falling fourth of the sonata’s first motif is reversed again, converted this time into a jaunty rising fourth. It is as if Beethoven has brought us to the edge of a great mystery—and has then shown us that not



LUDWIG VAN BEETHOVEN, 1814

only is there no answer, there is no question. Humour rules again, albeit a deeper-layered humour than that of the finales of the opus 5 sonatas. And still all the main material comes from the work’s opening two bars—right up until the sonata’s final phrase where, embedded within the gruff final explosion with which Beethoven closes the work (‘you fools!’), the questioning falling third is heard for a last time. For Beethoven, it seems, profundity and laughter go hand in hand.

With the **Cello Sonata in D major** Op 102 No 2, the last in the series, we have for the first time in the cycle a regular three-movement sonata, with the customary fast-slow-fast sequence. That, however, is where 'normality' ends. From the audacious opening, with its bold rising octave followed in the next bar by an even bolder rising tenth, we know that this is to be a major statement. A feeling of defiant strength suffuses much of the *Allegro con brio*; but a sudden hush and a drop of a semitone (at 6'09) transforms the atmosphere and prepares us for the second movement.

This *Adagio con molto sentimento d'affetto* is the only full slow movement in any of the five sonatas; but it proves well worth the wait. According to his friend Karl Holz, Beethoven felt that: 'A Requiem ought to be quiet music—it needs no trump of doom; memories of the dead require no tumult.' Perhaps that was in his mind as he composed this prayer-like chant, with its gently consoling middle section (from 2'24).

As in the C major sonata, we are left at the close of this movement on the brink of a far-reaching question that finds no answer; but this time Beethoven gives us for a finale a powerful fugue—the first of the great fugues that were to become a regular feature of his late works. Towards the end, a final surprise awaits us: the music fades away into the distant key of F sharp major, and then, as if from afar, we hear a new, unexpected motif (at 2'37). This has always sounded to me like a quotation; but I needed Robert Levin's encyclopaedic knowledge to identify it. It transpires that there are at least four passages in works by earlier composers from which Beethoven could have been quoting, all of which contain an almost identical motif; two are by his hero Handel ('the greatest composer who ever lived'), one by Bach, and one by Mozart. The Handel possibilities are the 'Alleluja' from his 'Dettingen Anthem' HWV265, or the chorus 'And with his stripes we are healed'

from *Messiah*; the Bach contender is the opening of the Fugue in A minor in Book 2 of the *Well-tempered Clavier*; and Mozart's is the 'Kyrie eleison' from the *Requiem*. Beethoven could have been thinking of one or all (or none, but I find that hard to believe) of these; any of the texts would fit perfectly, as Beethoven nears the end of his extraordinary journey. The conclusion of the fugue is exultant: we can feel the triumph of man over all adversity. This is surely Beethoven's story—and the story of the human spirit as Beethoven saw it.

If Beethoven was indeed quoting Handel in the fugue of the D major Sonata, he might have cast his mind back almost twenty years to his first 'occasional' piece for piano and cello, his **Variations in G major on 'See the conqu'ring hero comes' from Handel's Judas Maccabaeus** Wo045, composed shortly after the opus 5 sonatas. Perhaps the reference to a 'conquering hero' was a tribute to Friedrich Wilhelm; at any rate, one can feel Beethoven's characteristic strength, as well as his humour, even in this comparatively slight work.

He must have enjoyed writing and playing this set of variations, for it was quickly followed by another, the **Variations in F major on 'Ein Mädchen oder Weibchen' from Mozart's Die Zauberflöte** Op 66. This is based on Papageno's aria in which he expresses his longing for a girlfriend or (failing that!) a wife. Beethoven treats the initial statement of the theme quite freely; even the thought of the great Mozart (who had died only a few years earlier) could not intimidate the young firebrand. As in the Handel set, the first variation is for piano solo; and as in the earlier piece, Beethoven makes amends to the cellist by writing one hideously difficult variation for cello (variation 7 in the Handel, variation 2 in this Mozart set).

The third set Beethoven composed for cello and piano, the **Variations in E flat major on 'Bei Männern, welche Liebe fühlen' from Mozart's Die Zauberflöte**

WoO46, written in 1801, is based on Pamina and Papageno's duet in praise of love, again from *The Magic Flute*. These variations seem to depict various aspects of romance—from excited gossip to lofty ardour. Curiously, the first edition fails even to mention the cello on its title-page: pianistic chauvinism.

We end this recording with Beethoven's own arrangement for cello of his **Horn Sonata in F major Op 17**,

composed in 1800. It is certainly not a profound work; Beethoven is having fun here—but, as with any of the works on this recording, this could not possibly be by anyone else. And so we finish the journey as we started, with Beethoven in the key of F major, exuding joy. It is an appropriate farewell.

STEVEN ISSERLIS © 2014

Steven Isserlis plays the Marquis de Corberon Stradivarius of 1726, on loan from the Royal Academy of Music, strung with pure gut A string and covered-gut D, G and C strings. He uses an early nineteenth-century Tourte bow.

Robert Levin plays a copy by Paul McNulty of a Walter & Sohn fortepiano from c1805, with a five-and-a-half octave range and una corda pedal.

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**

STEVEN *Isserlis*



© Joanna Bergin

Acclaimed worldwide for his technique and musicianship, British cellist Steven Isserlis enjoys a distinguished career as a soloist, chamber musician, educator and author. As a

concerto soloist he appears regularly with the world's leading orchestras and conductors, gives recitals with modern piano, fortepiano and harpsichord, appears frequently with period instrument ensembles, and, unusually, directs chamber orchestras from the cello. As a chamber musician he has devised many series for many of the world's most famous festivals and venues.

Steven Isserlis has written two highly successful books about music for children: *Why Beethoven Threw the Stew* and *Why Handel Waggled his Wig*, both of which have been translated into many languages. He has also written the text for three musical stories, to music by the Oscar-winning composer Anne Dudley: *Little Red Violin*, *Goldiepegs and the Three Cellos*, and *Cinderella*. As a teacher he gives regular masterclasses around the world, and is artistic director of the famous International Musicians' Seminar in Cornwall, England.

His diverse interests are reflected in an extensive and award-winning discography. His Hyperion recording of J S Bach's Cello Suites met with the highest critical acclaim, and was *Gramophone's* Instrumental Disc of the Year, as well as receiving the Critic's Choice award at the Classical Brits. Other recordings include a recital disc with Thomas Adès, including the premiere recording of the latter's *Lieux retrouvés*, a Schumann disc with Dénes Várjon, and the Brahms Cello Sonatas with Stephen Hough. His many honours include a CBE in 1998, the Schumann Prize of the city of Zwickau (Schumann's birthplace) in 2000, and election to *Gramophone Magazine's* Hall of Fame in 2013.

For more information please visit Steven Isserlis's website: www.stevenisserlis.com

ROBERT *Levin*

Pianist Robert Levin has been heard throughout the United States, Europe, Australia and Asia, in recital, as soloist, and in chamber concerts. He has performed with the orchestras of Berlin, Birmingham, Boston, Chicago, Cleveland, Los Angeles, Montreal and Vienna with such conductors as Bernard Haitink, Sir Neville Marriner, Seiji Ozawa, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen and Joseph Silverstein. On the fortepiano he has appeared with the Academy of Ancient Music, London Classical Players, Orchestra of the Age of Enlightenment and Orchestre Révolutionnaire et Romantique, with Sir John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Sir Charles Mackerras, Nicholas McGegan and Sir Roger Norrington. He has performed frequently at such festivals as Sarasota, Tanglewood, Ravinia, Bremen, Lockenhaus, and the Mozartwoche in Salzburg. As a chamber musician, his partners include Steven Isserlis and Kim Kashkashian.

Robert Levin is renowned for his restoration of the Classical period practice of improvised embellishments and cadenzas; his Mozart and Beethoven performances have been hailed for their active mastery of the Classical musical language. He has made many recordings, including the complete Bach concertos with Helmuth Rilling as well as the English Suites and the *Well-tempered Clavier* for Hänssler's 172-CD Edition Bach-Akademie, a Beethoven concerto cycle with Sir John Eliot Gardiner and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique for DG Archiv, and a Mozart concerto cycle with Christopher Hogwood and the Academy of Ancient Music for Decca L'Oiseau-Lyre.

Robert Levin studied the piano with Louis Martin and composition with Stefan Wolpe in New York. He worked with Nadia Boulanger in Fontainebleau and Paris while still in high school. Since graduating from Harvard University, he has taught at the Curtis Institute of Music,



© Herbert Acherman Jr

the School of the Arts, Purchase College, State University of New York, the Conservatoire Américain in Fontainebleau, France, the Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau, Germany, and more recently back at Harvard.

In addition to his performing activities, Robert Levin is a noted theorist and Mozart scholar. His completions of Mozart fragments (published by Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, Hänssler, and Peters), his cadenzas for concertos by Mozart and Beethoven, his reconstruction of Mozart's *Sinfonia concertante* in E flat major for four winds and orchestra, K297b, and his completion of Mozart's *Requiem* have all been performed and recorded many times.

BEETHOVEN *Sonates pour violoncelle et piano*

LES VIOLONISTES ET LES VIOLONCELLISTES sont comme chiens et chats—la nature les a manifestement destinés à se battre. Ils se querellent sur toute sorte de choses, bien sûr ; mais l'un de leurs principaux sujets de dispute est la valeur relative des sonates pour violon et piano de Beethoven et de ses sonates pour violoncelle et piano. Les premières sont au nombre de dix, ce qui est la source de beaucoup de vantardise pour les violonistes ; mais les violoncellistes peuvent s'enorgueillir avec une fierté justifiée du fait que, contrairement aux sonates pour violon et piano, les cinq sonates pour violoncelle et piano couvrent les trois époques créatrices majeures de Beethoven—qu'on qualifie généralement de première période, période médiane et dernière période. Il ne nous viendrait donc jamais à l'idée, à nous, violoncellistes, de les échanger, même si cet échange nous apportait en prime cinq sonates supplémentaires. En réalité, le fait même qu'il y ait seulement deux sonates de la première période, une de la période médiane et deux de la dernière période rend le voyage au travers du cycle d'autant plus extraordinaire. Sous nos yeux et nos oreilles, Beethoven se transforme lui-même et passe du virtuose confiant au maître suprême de la forme classique, puis au-delà de cela à un mystique explorant de nouveaux univers étranges d'une beauté immatérielle—une merveilleuse transfiguration.

Il n'est guère surprenant que le début de la première sonate pour violoncelle et piano, op.5 n° 1, ait un air expérimental, comme si le compositeur explorait prudemment un nouveau monde. En fait, *c'est* un nouveau monde—Beethoven était presque en train d'inventer le moyen d'expression dans lequel il composait. C'est la première sonate pour violoncelle et piano majeure dotée d'une partie de piano entièrement écrite, presque tous les exemples antérieurs étant des sonates pour violoncelle

seul avec basse continue. Et quelle partie de piano !—un véhicule pour Beethoven, l'interprète. En 1796, il se rendit à Berlin à la cour de Frédéric Guillaume II, le roi de Prusse, et composa les sonates opus 5 en l'honneur de cette circonstance. Le roi lui-même était un violoncelliste amateur passionné, pour qui Mozart avait écrit les parties de violoncelle, difficiles mais motivantes, de ses quatuors à cordes « Prussiens », des quatuors tardifs ; en outre, Frédéric Guillaume employait à sa cour deux célèbres violoncellistes français, les frères Duport, Jean-Pierre et Jean-Louis. On ne sait pas très bien avec quel frère Beethoven joua les sonates—peut-être les deux (mais pas simultanément je suppose). En tout cas, il joua vraiment ces sonates et elles semblent avoir fait grosse impression sur le roi. Dans son enthousiasme, Frédéric Guillaume le récompensa en lui offrant une boîte à priser en or « faite pour être remise à des ambassadeurs », comme s'en vanta Beethoven auprès de ses amis. De retour à Vienne, Beethoven joua ces sonates avec le célèbre violoncelliste et compositeur Bernhard Romberg, qu'il connaissait depuis sa jeunesse dans sa ville natale de Bonn (le fait qu'ils aient joué les sonates ensemble dément, je l'espère, l'histoire si souvent répétée selon laquelle Beethoven aurait proposé d'écrire un concerto pour violoncelle pour Romberg, mais que son offre aurait été rejetée parce que Romberg ne jouait que sa propre musique—ce qui serait trop dur à supporter, si c'était vrai). Les deux sonates furent publiées en 1797, présentées comme « Deux Grandes Sonates pour le clavecin ou piano-Forte avec un Violoncelle Obligé Composées et Dédiées à sa majesté Frederic Guillaume II Roi de Prusse par Louis van Beethoven » (avec le nom du roi en très gros caractères). On imagine difficilement ce qu'elles donneraient au clavecin ; mais Beethoven—ou son éditeur—voulait sans doute stimuler les ventes.

La **Sonate pour violoncelle et piano en fa majeur**, op.5 n° 1, est presque un concerto pour les deux instruments—le piano prenant la part du lion des difficultés, il est vrai, mais avec suffisamment de passages délicats dans la partie de violoncelle pour avoir tenu les frères Duport tout à fait éveillés. L'introduction est suivie d'un *Allegro* plein de vivacité, dont la nature concertante est soulignée par une cadence pour les deux instruments (à 12'24), avec une courte référence à l'*Adagio sostenuto* préliminaire ajouté pour faire bonne mesure. Le deuxième mouvement, un joyeux rondo, est encore plus extraverti, sa mélodie la plus facile à mémoriser étant le troisième thème bucolique (1'48)—on peut presque voir les verres de bières osciller et tinter. Vers la fin de cette œuvre, la musique s'évanouit en un crépuscule poétique—hors duquel nous sommes brusquement projetés et poussés vers une conclusion tapageuse. C'est un rappel évident de l'une des astuces favorites de Beethoven lorsqu'il jouait : après avoir suscité des larmes chez ses auditeurs par la beauté de ses improvisations, il avait coutume d'éclater de rire subitement et bruyamment, ajoutant une vexation supplémentaire par une insulte méprisante : « Pauvres idiots ! ». Beethoven était connu pour la délicatesse de son humour.

Si la première sonate relève de la salle de concert, le début de la **Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur**, op.5 n° 2 (de loin la plus importante des rares œuvres de Beethoven dans cette tonalité) nous mène sans aucun doute à l'opéra. Après un premier accord dramatique, le rideau semble se lever dans le théâtre obscur, quand on entend les violons de l'orchestre (en l'occurrence la main droite du piano) serpenter le long d'une gamme descendante. De cette atmosphère pleine de suspense émerge une aria poignante (à 0'46) ; elle nous projette dans un voyage mouvementé à travers d'une introduction qui est presque à elle seule un mouvement

entier. La fin est particulièrement théâtrale, les longs silences semblant planer au-dessus d'un abîme d'obscurité. Et c'est dans la sombre tonalité d'un mineur que nous entrons dans l'*Allegro molto più tosto presto*—le mouvement le plus explosif (et à n'en pas douter le plus long) de toute sonate en duo jamais écrite auparavant. Il a vraiment dû choquer les premiers auditoires !

Le dernier mouvement, un autre rondo agréable, qui apporte un contraste soulageant, nous conduit directement de l'opéra à l'opéra-bouffe. Dès les premières notes, cette fois en ut majeur (Beethoven aimait commencer ses morceaux dans la mauvaise tonalité), l'humour domine. Le compositeur-interprète déploie son matériel avec une jubilation malicieuse, reprenant la moindre section presque au point d'en faire rouler les yeux dans leurs orbites (était-il payé à la minute ?). Le violoncelle finit par perdre patience (à 8'52) et nous fait dévaler l'escalier sans cérémonie jusqu'à la double barre finale. Un contemporain de Beethoven se rappelle : « Quand il riait, vous croyiez non seulement en lui, mais également en toute l'humanité » ; on peut sentir ici le rire retentir à travers les siècles.

La **Sonate pour violoncelle et piano en la majeur**, op.69, s'inscrit dans un univers totalement différent. Dédiée à un autre protecteur aristocrate de Beethoven qui jouait du violoncelle, le Baron von Gleichenstein (qui semble avoir servi à la fois de soutien financier et d'intermédiaire à Beethoven, et dont les descendants sont aujourd'hui des viticulteurs prospères), cette sonate fut achevée en 1808, ce qui en fait une proche contemporaine des deux trios avec piano, op.70, et des cinquième et sixième symphonies. Cette œuvre, peut-être aujourd'hui la plus populaire de toutes les sonates pour violoncelle et piano, est la création d'un grand maître au sommet de son art. À cette époque, Beethoven, affligé d'une surdité croissante, avait renoncé à sa vie de virtuose ; il se concen-

trait alors presque exclusivement sur la composition. Les deux sonates opus 5 sont réellement (comme l'indique l'annonce) des sonates pour piano et violoncelle obligé, même si les parties de violoncelle sont magnifiques ; mais pour sa troisième tentative dans le genre, Beethoven s'est imposé le défi d'écrire une sonate en duo totalement équilibrée, tout le matériel s'adaptant aussi bien à l'un ou l'autre instrument. Le résultat est triomphal à tout point de vue—c'est en fait la sonate classique parfaite.

Tout en se passant de l'introduction indépendante qui ouvrirait les deux précédentes sonates, Beethoven incorpore une idée analogue d'exploration dans le premier sujet de cette œuvre. Le violoncelle, comme pour établir son nouveau rôle d'égal, commence seul, en posant une élégante question ; elle est reprise par le piano et répétée par les voix inversées. Les nombreux ornements conclusifs aux deux instruments donnent l'impression d'une phrase inachevée ; il faut attendre la fin du mouvement (11'50) pour qu'elle le soit. Il ne fait aucun doute qu'il y a là du drame à profusion, en particulier dans le développement central (à partir de 6'30) ; mais dans l'ensemble, cet *Allegro, ma non tanto* laisse une impression persistante de noble sérénité et de lyrisme. Le deuxième mouvement, un *Scherzo* taillé à coups de serpe, est coulé dans une forme que Beethoven utilisa également dans ses sixième et septième symphonies, ainsi que dans le Quatuor à cordes, op.95 : on entend le scherzo à trois reprises, le trio médian à deux reprises. Au sein de cette structure substantielle, Beethoven trouble nos perceptions par son usage constant des syncopes, à la fois à petite échelle (le thème principal du scherzo commence sur le dernier temps de la mesure) et à plus grande échelle (la mélodie du trio débute sur la seconde mesure d'une phrase qui en comporte quatre).

(Ici, une courte note sur notre interprétation : Beethoven indique un changement de doigté pour le pianiste

au sein des notes liées du thème principal du scherzo. Il est difficile, mais en aucun cas impossible, de faire retentir ces notes avec douceur en changeant de doigté sur un piano moderne lourd ; sur un pianoforte, toutefois, c'est très naturel—et Beethoven l'exige à nouveau dans la Sonate Hammerklavier, op.106, et dans la Sonate pour piano en la bémol majeur, op.110. Il semble presque certain qu'il voulait que la note sonne deux fois malgré la liaison, surtout parce que son élève Carl Czerny, dans ses notes d'exécution sur les sonates pour violoncelle et piano, nous dit que « les liaisons à la main droite et le doigté placé au-dessus de ces notes signifient ici quelque chose de tout à fait particulier. Ainsi, la seconde note est répétée d'une manière audible avec le 3ème doigt ». Mais le violoncelle doit-il en faire autant ? La question reste ouverte. Rien n'indique qu'il le devrait. Mais je trouve impossible de ne pas réagir à l'articulation du piano ; donc, avec l'accord total de Robert Levin, je le fais. Il nous faudra attendre une autre vie pour découvrir si nous avons tort ou raison ; en réalité, j'attends avec impatience de poser au compositeur quelques questions sur de tels points !)

L'Adagio cantabile qui suit semble annoncer un mouvement lent entier, en mi majeur ; mais au cours de quatorze mesures, Beethoven change apparemment d'avis : il nous ramène en la majeur (à l'00) et de là, sans plus de cérémonie, au magnifique *Allegro vivace*. Lyrisme, virtuosité et esprit s'allient ici dans une célébration éblouissante. Un moment particulièrement magique se présente dans la coda finale, où Beethoven introduit un passage en fusion (à 6'24) qui, même s'il provient de matériel antérieur, semble tellement inattendu et nouveau qu'on a l'impression de se voir offrir un nouveau thème en guise de cadeau d'adieu.

Après avoir conquis ce moyen d'expression qu'est la sonate pour violoncelle et piano, il n'aurait pas été surprenant que Beethoven l'abandonne pour toujours ; où

pouvait-il aller à partir de là ? La réponse vient dans les deux dernières sonates qui (avec la Sonate pour piano en la majeur, op.101, postérieure d'un an malgré un numéro d'opus antérieur) nous entraînent dans un univers inimaginable avant leur époque—l'univers de Beethoven à la fin de sa vie. De plus en plus isolé de la société dans laquelle il vivait, Beethoven s'était retiré dans un art qui n'essayait maintenant en aucune manière de plaire. Que ces œuvres connaissent ou non un succès immédiat ne présentait sans doute pas un intérêt particulier pour leur créateur ; c'est la musique la plus pure, les nouveaux défis qu'elle présente aux instrumentistes comme aux auditeurs sont confirmés par le fait qu'il s'agit des premières œuvres de musique de chambre publiées en grande partition (c'est-à-dire avec la partie de violoncelle imprimée non seulement séparément, mais aussi au-dessus de la partie de piano). Écrites en 1815, ces sonates furent créées par le violoncelliste Joseph Linke, avec qui Beethoven passa cet été-là dans la résidence de vacances de la Comtesse Marie Erdödy, dédicataire des sonates. Linke tint la partie de violoncelle aux premières exécutions des trois derniers trios avec piano de Beethoven et de ses derniers quatuors ; il participa aussi au seul concert public consacré à des œuvres de Schubert du vivant du compositeur, et il joua au concert donné à la mémoire de Schubert. Si seulement Linke avait écrit son autobiographie—ou mieux encore, inventé le magnétophone !

La musique des sonates de l'op.102 est profondément condensée, sans la moindre note inutile ; ce n'est pas par hasard si ces œuvres sont à peu près deux fois plus courtes que les sonates op.5. La **Sonate pour violoncelle et piano en ut majeur**, op.102 n° 1—intitulée à l'origine « sonate libre », sans doute en raison de son côté fantaisie—affiche une concentration de matériel nouvelle même pour Beethoven. Les principaux thèmes sont tous dérivés de la phrase initiale du violoncelle, qui se compose

seulement d'éléments très simples—trois motifs, couvrant respectivement une quarte descendante, une quinte ascendante et une tierce descendante interrogatrice—dans la tonalité « de base » d'ut majeur. À la première écoute, l'auditeur n'a bien sûr aucune chance de percevoir ces liens, pas plus qu'un spectateur d'une pièce de Shakespeare ne pourrait comprendre d'emblée les strates de signification des grandes tirades ; mais cette approche profondément organique unifie l'œuvre d'une manière extraordinairement puissante. Dès le début de la sonate, marqué *teneramente* (tendrement), on sent que l'on est dans un univers divin, inexploré. Lorsque débute l'*Allegro vivace*—la quinte ascendante en rythmes pointés se présentant comme l'inverse de la quarte descendante qui ouvre l'œuvre—le contraste ne pourrait être plus net. Cet effet cahotant est renforcé par le fait que cette section, qui constitue le corps principal du premier mouvement, n'est pas à la tonique, comme on s'y attend, mais au relatif mineur, la—encore une autre innovation audacieuse.

L'étendue et la profondeur exceptionnelles du génie de Beethoven ne sont nulle part aussi apparentes dans cette œuvre que dans les seize mesures que comprend l'introduction du mouvement suivant. Un *Adagio* nous ramène dans les sphères célestes, avec des traits flottant dans la stratosphère, avant de nous entraîner (à partir de 0'39), au travers de sombres étendues, vers une séquence interrogatrice en trois parties. On émerge de ce royaume mystérieux, en un moment de Beethoven tardif par excellence, pour entrer dans la lumière d'une phrase modérément héroïque (à 1'40) ; le temps s'arrête. Ensuite, nous ramenant à la vie, l'*Andante* initial de l'œuvre revient (à 2'28), transformé comme par enchantement ; mais la question posée par la tierce descendante reste sans réponse. En fait, il n'y a pas de réponse ; à la place, Beethoven nous surprend en ouvrant la porte vers

un autre *Allegro vivace* très différent. Ici la douce quarte descendante du premier motif de la sonate est à nouveau inversée, convertie en une quarte ascendante enjouée, comme si Beethoven nous avait conduits à l'orée d'un grand mystère—et nous montrait ensuite que non seulement il n'y a pas de réponse, mais qu'en fait il n'y a pas de question. L'humour règne à nouveau, mais un humour plus profond que celui des finales des sonates opus 5. Et pourtant tout le matériel principal vient des deux premières mesures de l'œuvre—jusqu'à la dernière phrase de la sonate où, ancrée dans l'explosion finale bourrue avec laquelle Beethoven conclut cette œuvre (« Pauvres idiots ! »), on entend pour la dernière fois la tierce descendante interrogatrice. Pour Beethoven, semble-t-il, profondeur et rire vont de pair.

Avec la **Sonate pour violoncelle et piano en ré majeur**, op.102 n° 2, la dernière de la série, on a pour la première fois dans ce cycle une sonate normale en trois mouvements, avec la séquence rapide-lent-rapide habituelle. Toutefois, la « normalité » s'arrête là. Du début audacieux, avec son octave ascendante intrépide suivie à la mesure suivante d'une dixième ascendante encore plus audacieuse, on sait qu'il s'agit d'une déclaration majeure. Un sentiment de force arrogante imprègne une grande partie de l'*Allegro con brio* ; mais un silence soudain et une baisse d'un demi-ton (à 6'09) transforment l'atmosphère et nous préparent au deuxième mouvement.

Cet *Adagio con molto sentimento d'affetto* est le seul mouvement lent complet des cinq sonates, mais ça vaut la peine de l'attendre. Selon son ami Karl Holz, Beethoven pensait que : « Un Requiem devrait être une musique calme—il n'y a pas besoin des trompettes de la mort ; la mémoire du mort n'exige pas de tumulte. » Il avait peut-être cette idée à l'esprit lorsqu'il composa ce chant comparable à une prière, avec sa section centrale doucement consolante (à partir de 2'24).

Comme à la fin de l'introduction du dernier mouvement de la Sonate en ut majeur, nous sommes conduits à la conclusion de ce mouvement à deux doigts d'une question d'une portée considérable qui reste sans réponse ; mais cette fois, Beethoven nous donne comme finale une fugue puissante—la première des grandes fugues qui allaient devenir un élément régulier de ses dernières œuvres. Vers la fin, une dernière surprise nous attend : la musique s'évanouit dans la tonalité lointaine de fa dièse majeur, puis, comme s'il venait de très loin, on entend un nouveau motif inattendu (à 2'37). J'ai toujours eu l'impression qu'il s'agissait d'une citation ; mais c'est le savoir encyclopédique de Robert Levin qui m'a permis de l'identifier. Il apparaît qu'il y a au moins quatre passages dans des œuvres de compositeurs antérieurs que Beethoven pourrait avoir cités ; ils contiennent tous un motif presque identique. Deux d'entre eux sont de son héros Haendel (« le plus grand compositeur qui ait jamais vécu »), un de Bach et un de Mozart. Les possibilités chez Haendel sont l'Alléluia de son « Antienne de Dettingen », HWV265, ou le chœur « And with his stripes we are healed » du *Messie* ; chez Bach, c'est le début de la Fugue en la mineur du Livre 2 du *Clavier bien tempéré* ; chez Mozart, c'est le « Kyrie eleison » du *Requiem*. Beethoven pensait peut-être à l'un d'entre eux ou à tous (ou à aucun, mais je trouve cela difficile à croire) ; chacun des textes conviendrait parfaitement puisque Beethoven approche de la fin de son extraordinaire voyage. La conclusion de la fugue est jubilatoire : on peut sentir le triomphe de la nature humaine sur toute adversité. C'est sûrement l'histoire de Beethoven—et l'histoire de l'esprit humain telle que la concevait Beethoven.

Si Beethoven citait vraiment Haendel dans la fugue de la Sonate en ré majeur, il s'est peut-être remémoré sa première pièce « de circonstance » pour piano et violoncelle écrite près de vingt ans plus tôt, ses **Variations**

en sol majeur sur « See the conqu'ring hero comes » de Judas Macchabée de Haendel, Wo045, composées peu après les sonates op.5. La référence à un « héros conquérant » était peut-être un hommage à Frédéric Guillaume ; en tout cas, on peut sentir la force caractéristique de Beethoven, ainsi que son humour, même dans cette œuvre relativement légère.

Il a dû aimer écrire et jouer ces variations, car elles furent rapidement suivies d'autres, les **Variations en fa majeur sur « Ein Mädchen oder Weibchen » de La Flûte enchantée de Mozart**, op.66, d'après l'air de Papageno où il exprime son désir ardent de trouver une petite amie ou (sinon !) une épouse. Beethoven traite très librement l'exposition initiale du thème ; même la pensée du grand Mozart (mort seulement quelques années plus tôt) ne pouvait intimider le jeune sèmeur de discordes. Comme dans les variations sur le thème de Haendel, la première variation est destinée au piano seul ; et comme dans le morceau antérieur, Beethoven se rachète auprès du violoncelliste en écrivant une variation affreusement difficile pour son instrument (septième variation d'après Haendel, deuxième variation de cet opus 66 d'après Mozart).

La troisième série de variations que Beethoven composa pour violoncelle et piano, les **Variations en mi bémol majeur sur « Bei Männern, welche Liebe fühlen » de La Flûte enchantée de Mozart**, Wo046, repose sur le duo de Pamina et Papageno à la louange de l'amour, à nouveau dans *La Flûte enchantée* ; ces variations furent écrites en 1801 et semblent dépeindre divers aspects de l'amour—des commérages exaltés à l'ardeur noble. Chose curieuse, la première édition ne mentionne même pas le violoncelle sur la page de titre : chauvinisme pianistique.

Nous terminons ces disques par le propre arrangement pour violoncelle que fit Beethoven de sa **Sonate pour cor et piano en fa majeur**, op.17, composée en 1800. Ce n'est certes pas une œuvre profonde ; Beethoven s'y amuse manifestement, mais, comme toutes les œuvres enregistrées ici, elle ne saurait être de quelqu'un d'autre. Et nous terminons donc ce voyage comme nous l'avons commencé, avec Beethoven dans la tonalité de fa majeur, respirant la joie. C'est un adieu approprié.

STEVEN ISSERLIS © 2014
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

BEETHOVEN *Cellosonaten*

GEIGER UND CELLISTEN sind wie Hunde und Katzen—offensichtlich sind sie sich von Natur aus uneins. Sie streiten sich über alles Mögliche; ein ständiger Zankapfel jedoch ist der relative Wert der Violinsonaten und der Cellosonaten Beethovens. Von den Ersteren existieren zehn, womit sich die Geiger gern brüsten; jedoch können die Cellisten zurecht stolz darauf sein, dass die fünf Cellosonaten—im Gegensatz zu den Violinsonaten—sich über alle drei großen Schaffensperioden Beethovens erstrecken. Und deshalb würden wir Cellisten nie im Traume daran denken zu tauschen, selbst wenn wir durch einen Tausch fünf zusätzliche Sonaten erhielten. In Wirklichkeit ist die Tatsache, dass es nur zwei Sonaten aus der frühen, eine aus der mittleren und zwei aus der späten Schaffensperiode Beethovens gibt, sogar von Vorteil, da so die Reise durch den Werkzyklus umso interessanter ist. Beethovens Entwicklung vom zuversichtlichen Virtuosen zum hohen Meister der klassischen Form können wir hier hautnah miterleben; und darüber hinaus sind seltsame neue Welten von überirdischer Schönheit zu entdecken—eine wundervolle Verwandlung.

Es überrascht kaum, dass der Beginn der ersten Cellosonate Beethovens, op. 5 Nr. 1, experimentell anmutet, als ob er hiermit vorsichtige eine neue Welt entdeckt. Und tatsächlich *ist* dies eine neue Welt—Beethoven erfindet sozusagen das Medium beim Komponieren. Es handelt sich hierbei um die erste große Cellosonate mit einer ausgeschrieben Klavierstimme; fast alle Vorgänger sind Werke für Solocello mit Basso continuo. Und der Klavierpart hat es in sich—ein Vorzeigestück für Beethoven als Ausführenden. 1796 reiste Beethoven nach Berlin und hatte für den Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. seine neukomponierten Sonaten Opus 5 im Gepäck. Der König war ein begeisterter Laiencellist, für den

Mozart die komplexen Cellostimmen in seinen späten „Preußischen Quartetten“ geschrieben hatte; zudem hatte Friedrich an seinem Hof die beiden berühmten französischen Cellisten-Brüder, Jean-Pierre und Jean-Louis Duport, angestellt. Es ist unklar, mit welchem der beiden Brüder Beethoven seine Sonaten aufführte—vielleicht mit beiden (jedoch wohl nicht gleichzeitig). Wie dem auch sei, die Sonaten wurden jedenfalls aufgeführt und der König war offenbar sehr davon beeindruckt. In seiner Begeisterung belohnte Friedrich den Komponisten mit einer goldenen Schnupftabakdose—keine gewöhnliche, „sondern eine der Art, wie sie den Gesandten wohl gegeben werde“, wie Beethoven seinen Freunden gegenüber stolz erklärte. Als er wieder in Wien war, führte Beethoven die Sonaten mit dem berühmten Cellisten und Komponisten Bernhard Romberg auf, den er noch von seiner Bonner Jugendzeit her kannte. (Die Tatsache, dass sie diese Sonaten zusammen aufführten, schafft hoffentlich die verbreitete Geschichte aus der Welt—die einfach zu frustrierend wäre, sollte sie stimmen—dass Beethoven sich bereit erklärt habe, für Romberg ein Cellokonzert zu komponieren, was dieser jedoch abgelehnt haben soll, da Romberg nur seine eigenen Werke habe spielen wollen.) Beide Sonaten wurden im Jahre 1797 veröffentlicht und waren bezeichnet als „Deux Grandes Sonates pour le clavecin ou piano-Forte avec un Violoncelle Obligé Composées et Dediées a sa majesté Frederic Guillaume II Roi de Prusse par Louis van Beethoven“ (wobei der Name des Königs mit Abstand am größten gedruckt ist). Man kann sich nur schwer vorstellen, wie sie wohl auf dem Cembalo (clavecin) klingen würden; Beethoven—bzw. sein Verleger—wollte damit wohl die Verkaufszahlen steigern.

Die **Cellosonate in F-Dur** op. 5 Nr. 1 ist fast wie ein Konzert für die beiden Instrumente—zwar übernimmt das Klavier den Löwenanteil der Schwierigkeiten, doch

bleiben im Cellopart noch genügend vertrackte Passagen, dass die beiden Duports sicherlich hellwach blieben. Auf die Einleitung folgt ein lebhaftes *Allegro*, dessen konzertanter Gestus durch eine Kadenz für beide Instrumente (bei 12'24) unterstrichen wird, wobei noch ein kurzer Hinweis auf das einleitende *Adagio sostenuto* erfolgt. Der zweite Satz, ein fröhliches Rondo, ist sogar noch extravertierter gehalten und seine eingängigste Melodie ist das bukolische dritte Thema (1'48)—man kann hier die schwankenden und scheppernden Bierkrüge förmlich sehen. Gegen Ende des Werks löst sich die Musik in einen poetischen Sonnenuntergang auf, aus dem wir abrupt herausbefördert und stattdessen in Richtung eines lauten Abschlusses gedrängt werden. Es ist dies eine lebhafte Erinnerung an einen Lieblingstrick Beethovens, wenn er selbst am Klavier saß: nachdem er seine Zuhörer mit der Schönheit seiner Improvisationen zu Tränen gerührt hatte, brach er oft plötzlich in lautes Gelächter aus und sorgte mit verächtlich-beleidigenden Ausrufen („Ihr Narren!“) für Ärgernis. Beethoven war nicht für einen feinsinnigen Humor bekannt.

Wenn die erste Sonate in den Konzertsaal gehört, so führt uns der Beginn der **Cellosonate in g-Moll op. 5 Nr. 2** (bei Weitem das umfangreichste der wenigen Werke, die Beethoven in dieser Tonart schrieb) unverzüglich in die Oper. Nach einem dramatischen Anfangsakkord scheint der Vorhang in dem verdunkelten Theater aufzugehen, während die Violinen des Orchesters (in diesem Falle die rechte Hand des Pianisten) sich eine Tonleiter hinabbewegen. Aus dieser spannungsgeladenen Atmosphäre tritt eine ergreifende Arie hervor (bei 0'46), die uns mit einer Einleitung, die schon allein fast ein eigener, vollständiger Satz ist, auf eine ereignisreiche Reise mitnimmt. Das Ende ist besonders theatralisch, die langen Ruhephasen scheinen über einem finsternen Abgrund zu schweben, und das Ganze steht in der dunklen Tonart

c-Moll, die im *Allegro molto più tosto presto* präsentiert wird—der explosivste (und sicherlich längste) Satz einer bis dahin komponierten Duo-Sonate. Wie diese Musik ihre ersten Zuhörer schockiert haben muss!

Demgegenüber führt der letzte Satz, ein weiteres freundliches Rondo, von der Grand opéra in erleichternder Weise zur Opera buffa. Von Anfang an, diesmal in C-Dur (Beethoven fing mit Vorliebe in der falschen Tonart an), dominiert hier der Humor. Der Komponist und Pianist dehnt sein Material in spitzbübischer Weise aus und wiederholt sämtliche Abschnitte, dass man schon fast mit den Augen rollt (wurde er pro Minute bezahlt?). Schließlich verliert das Cello seine Geduld (bei 8'52) und versetzt uns kurzerhand einen Tritt die Treppe hinunter zum Schlussstrich. Einem Zeitgenossen Beethovens zufolge glaubte man nicht nur an den Komponisten, wenn dieser lachte, sondern an die gesamte Menschheit; jenes Lachen, das über die Jahrhunderte widerhallt, wird hier spürbar.

Die **Cellosonate in A-Dur op. 69** entstammt einer völlig anderen Welt. Sie ist einem weiteren cellospielenden aristokratischen Gönner Beethovens gewidmet, Baron von Gleichenstein (der Beethoven offensichtlich sowohl finanziell unterstützte und sich auch als Ehepartner versuchte, und dessen Nachfahren heute erfolgreiche Winzer sind). Die Sonate wurde 1808 fertiggestellt und entstand damit zur gleichen Zeit wie die beiden Klaviertrios op. 70 sowie die 5. und 6. Symphonie. Dieses Stück, das heute die vielleicht populärste aller seiner Cellosonaten ist, ist das Werk eines großen Meisters auf dem Höhepunkt seiner Schöpfungskraft. Beethoven war zu dieser Zeit bereits von zunehmender Taubheit geplagt und hatte seine Virtuosenkarriere aufgeben; er konzentrierte sich nun fast ausschließlich auf das Komponieren. Die beiden Sonaten op. 5 sind in Wirklichkeit (wie anonciert) Klaviersonaten mit obligatem Cello, so wundervoll die

Cellostimmen auch sind; bei seinem dritten Werk in dem Genre hatte Beethoven sich jedoch vorgenommen, eine Duo-Sonate für zwei einander völlig ebenbürtige Instrumente zu schreiben, bei der das musikalische Material von beiden Instrumenten gleichwertig übernommen werden könne. Das Ergebnis ist in jeder Hinsicht ein Triumph—es handelt sich hierbei um die perfekte klassische Sonate.

Obwohl er in diesem Stück auf die unabhängige Einkleitung verzichtet, mit denen er die beiden vorangehenden Sonaten eröffnet hatte, stellt sich hier im ersten Thema eine ähnlich entdeckungsfreudige Atmosphäre ein. Das Cello beginnt allein, als ob es damit seine neue ebenbürtige Rolle zementieren wolle, und stellt eine anmutige Frage; das wird dann vom Klavier übernommen und mit vertauschten Stimmen wiederholt. Die Schlussfiguren der beiden Instrumente wirken wie ein nicht beendeter Satz—erst am Ende des Satzes (11'50) wird er vervollständigt. Dramatik ist hier reichlich vorhanden, besonders in der Durchführung (ab 6'30), doch ist dieses *Allegro, ma non tanto* insgesamt gesehen erhaben-heiter und lyrisch gehalten. Der zweite Satz, ein zerklüftetes *Scherzo*, steht in einer Form, die Beethoven auch in seiner 6. und 7. Symphonie sowie in dem Streichquartett op. 95 verwendete: der Scherzo-Abschnitt ist dreimal zu hören, der mittlere Trio-Teil zweimal. Innerhalb dieser gewichtigen Struktur verunsichert Beethoven sein Publikum mit ständigen Synkopierungen, sowohl in kleinem (das Hauptthema des Scherzos beginnt auf der letzten Zählzeit) als auch in größerem Maßstab (die Melodie des Trios beginnt im zweiten Takt einer viertaktigen Phrase).

(An dieser Stelle eine kurze Anmerkung zu unserer Interpretation: Beethoven gibt innerhalb der gebundenen Töne des Hauptthemas des Scherzos einen Fingerwechsel für den Pianisten an. Zwar ist es schwierig, jedoch keineswegs unmöglich, diese Töne auf einem schweren modernen Flügel sanft mit Fingerwechsel zu spielen; auf

einem Fortepiano hingegen ist es sehr natürlich, und Beethoven verlangt dasselbe wieder in der Hammerklaviersonate op. 106 und der Klaviersonate in As-Dur op. 110. Es können wohl kaum Zweifel daran bestehen, dass er den Ton trotz des Bogens zweimal angeschlagen haben wollte; zudem erklärt auch sein Schüler Czerny in seinen Ausführungsanweisungen zu den Cellosaten: „Die Ligaturen in der rechten Hand, und die darüber gesetzte Fingersetzung bedeuten hier etwas ganz Eigenthümliches. Die zweite [gebundene] Note wird nämlich mit dem 3ten Finger auch wieder hörbar angeschlagen.“ Ob das Cello dann jedoch ebenso darauf reagieren sollte, bleibt eine unbeantwortete Frage. Es gibt keinerlei Hinweis darauf, dass es das tun sollte. Ich finde es allerdings unmöglich, nicht auf die Artikulation des Klaviers zu reagieren und tue es deshalb—mit Robert Levens vollem Einverständnis. Wir werden wohl auf das nächste Leben warten müssen, um herauszufinden, ob wir darin recht hatten oder nicht; um ehrlich zu sein, freue ich mich darauf, den Komponisten zu mehreren derartigen Sachverhalten zu befragen!)

Das darauffolgende *Adagio cantabile* scheint einen vollständigen langsamen Satz in E-Dur zu versprechen; nach 14 Takten jedoch entscheidet Beethoven sich offensichtlich um und führt uns zurück nach A-Dur (bei 1'00), und von dort aus ohne jegliche Umschweife in das wunderbar sonnige *Allegro vivace* hinein. Lyrik, Virtuosität und Esprit verbinden sich hier zu einer blendenden Darbietung. Ein besonders zauberhafter Moment vollzieht sich in der letzten Coda, wo Beethoven (bei 6'24) eine erweichende Passage erklingen lässt, die zwar aus bereits vorgekommenem Material entwickelt ist, aber so unerwartet und frisch klingt, dass wir das Gefühl haben, dass uns ein neues Thema als Abschiedsgeschenk überreicht worden ist.

Nachdem er das Medium der Sonate für Cello und Klavier erobert hatte, wäre es nicht überraschend gewesen,

wenn Beethoven sich für immer davon abgewandt hätte—was konnte er hiernach noch sagen? Die Antwort darauf kam mit den letzten beiden Sonaten, die uns (zusammen mit der Klaviersonate in A-Dur op. 101, die trotz ihrer früheren Opuszahl im darauffolgenden Jahr entstand) in eine Welt führen, die bis dahin noch nicht einmal erträumt worden war—die Welt des späten Beethoven. Der Komponist war zunehmend von der Gesellschaft, in der er lebte, isoliert und hatte sich in eine Kunst zurückgezogen, die keinerlei Versuch unternahm, gefällig zu sein. Ob diese Werke schnell populär wurden oder nicht, war ihrem Schöpfer wohl relativ egal; es ist dies allerreinste Musik, deren neuartige Herausforderungen für die Ausführenden sich schon in der Tatsache zeigen, dass sie die ersten kammermusikalischen Werke Beethovens sind, die als Partitur erschienen (wo also der Cellopart nicht nur separat, sondern auch über der Klavierstimme erschien). Diese Sonaten entstanden 1815 und wurden erstmals von dem Cellisten Joseph Linke gespielt, mit dem Beethoven jenen Sommer in der Ferienresidenz der Gräfin Marie Erdödy verbrachte, die auch die Widmungsträgerin der Werke ist. Linke war auch der Cellist in den Uraufführungen der letzten drei Klaviertrios Beethovens und seiner späten Quartette; zudem nahm er an dem einzigen öffentlichen Konzert mit Werken von Schubert zu dessen Lebzeiten teil und spielte anlässlich des Gedenkkonzerts zu Ehren Schuberts. Hätte Linke nur eine Autobiographie verfasst—oder, besser noch, den Kassettenrekorder erfunden!

Die Musik der Sonaten op. 102 ist äußerst komprimiert, frei von jeglichen unnötigen Tönen; es ist kein Zufall, dass diese Werke nur etwa halb so lang sind wie die Sonaten Opus 5. Die **Cellosonate in C-Dur** op. 102 Nr. 1—ursprünglich mit dem Titel „freie Sonate“, wohl aufgrund ihrer fantasieartigen Merkmale—offenbart eine Konzentration an musikalischem Material, die sogar für

Beethoven neu war. Die Hauptthemen stammen alle aus der Anfangsphase des Cellos, die wiederum lediglich aus den schlichsten Elementen zusammengesetzt ist—drei Motive, die jeweils eine fallende Quarte, eine aufsteigende Quinte und eine fragende fallende Terz umspannen—and in der „elementaren“ Tonart C-Dur stehen. Es ist natürlich keineswegs möglich, dass ein Zuhörer, der diese Musik zum ersten Mal hört, sich dieser Verbindungen bewusst sein kann, ebensowenig, wie ein Zuschauer bei einem Shakespeare-Stück die verschiedenen Bedeutungsschichten in den großen Reden beim ersten Hören verstehen kann; gleichwohl vereinheitlicht dieser zutiefst organische Ansatz das Werk in äußerst kraftvoller Weise. Schon zu Beginn der Sonate, der *teneramente* (sanft) gespielt werden soll, befindet man sich spürbar in einer unentdeckten, himmlischen Welt. Der sich ergebende Kontrast zu Beginn des *Allegro vivace*—die aufsteigende Quinte in punktierten Rhythmen stellt dabei die Umkehrung der fallenden Quarte dar, mit der das Werk beginnt—könnte lebendiger nicht sein. Dieser Effekt des Aufschreckens wird dadurch verstärkt, dass dieser Abschnitt, der den Hauptteil des ersten Satzes ausmacht, nicht in der Tonika steht, die hier zu erwarten wäre, sondern in der Mollparallele a-Moll—eine weitere kühne Innovation.

Der erstaunliche Umfang und die Tiefe des Beethoven'schen Genies tritt in diesem Werk nirgends deutlicher hervor als in den 16 Takten, die die Einleitung zum nächsten Satz umfassen. Ein *Adagio* führt uns in die himmlische Sphäre zurück, wobei nach oben gerichtete Läufe in die Stratosphäre entgleiten, bevor der Hörer (ab 0'39) in einer suchenden dreiteiligen Sequenz durch dunkle Flächen geführt wird. Aus diesen undurchsichtigen Gefilden treten wir in einem Moment, der typisch für Beethovens Spätstil ist, in das Licht einer ruhigen, heroischen Phrase ein (bei 1'40)—die Zeit steht still. Und

dann kehrt das *Andante* vom Beginn des Werks wieder zurück (bei 2'28), in zauberhafter Weise verwandelt, doch ist die von der fallenden Terz gestellte Frage immer noch nicht beantwortet. Tatsächlich soll es keine Antwort geben; stattdessen überrascht Beethoven uns, indem er eine Tür zu einem weiteren, völlig anderen *Allegro vivace* öffnet. Hier ist die sanfte, fallende Quarte des ersten Motivs der Sonate wiederum umgekehrt und in eine fröhliche aufsteigende Quarte verwandelt. Es ist, als habe Beethoven uns an den Rand eines großen Geheimnisses geführt—und uns dann gezeigt, dass es nicht nur keine Antwort gibt, sondern dass es in Wirklichkeit auch keine Frage gibt. Auch hier dominiert der Humor wieder, diesmal jedoch ein tiefergehender Humor als der, der in den Finalsätzen der Sonaten Opus 5 anzutreffen ist. Und trotzdem stammt das Hauptmaterial immer noch vollständig aus den ersten beiden Takten des Werks—bis zur letzten Phrase der Sonate, wo die fragende fallende Terz ein letztes Mal inmitten der schroffen Schlussexplosion, mit der Beethoven das Werk beendet („Ihr Narren!“), erklingt. Bei Beethoven gehen Tiefsinn und Lachen offenbar Hand in Hand.

Mit der **Cellosonate in D-Dur** op. 102 Nr. 2, dem letzten Werk in der Reihe, liegt uns zum ersten Mal in dem Zyklus eine reguläre dreisätzigte Sonate in der üblichen Schnell-langsam-schnell-Form vor. Damit endet die „Normalität“ jedoch auch schon. Bereits zu dem waghalsigen Beginn mit seiner kühnen, nach oben gerichteten Oktave, auf die im nächsten Takt eine noch kühnere aufsteigende Dezime folgt, wird deutlich, dass wir es hier mit einer ernstzunehmenden Aussage zu tun haben. Der erste Satz ist mit einer trotzigen Stärke durchwirkt, doch verwandelt ein plötzliches Verstummen und ein Abfallen um einen Halbton (bei 6'09) die Atmosphäre umgehend und bereitet auf den zweiten Satz vor.

Dieses *Adagio con molto sentimento d'affetto* ist

der einzige vollständige langsame Satz, der sich in den fünf Sonaten findet, doch hat das Warten sich durchaus gelohnt. Seinem Freund Karl Holz zufolge fand Beethoven: „Ein Requiem solle eine wehmüthige Erinnerung an den Toten sein, mit dem Weltgericht müsse man nichts zulieb machen.“ Möglicherweise hatte er diesen Gedanken im Hinterkopf, als er diesen gebetsartigen Gesang mit seinem sanft tröstenden Mittelteil (ab 2'24) komponierte.

Ebenso wie am Ende der Einleitung zum letzten Satz der C-Dur-Sonate werden wir am Schluss dieses Satzes an den Rand einer tiefgreifenden Frage geführt, auf die sich keine Antwort findet; diesmal jedoch präsentiert Beethoven eine kraftvolle Fuge als Finale—die erste der großen Fugen, die dann in seinen letzten Werken regelmäßig auftreten sollten. Gegen Ende erwartet uns eine letzte Überraschung: die Musik klingt in der entfernten Tonart Fis-Dur aus, und dann erklingt wie von Ferne ein neues, unerwartetes Motiv (bei 2'37). Dieses ist mir schon immer wie ein Zitat vorgekommen, doch benötigte ich Robert Levens enzyklopädisches Wissen, um es identifizieren zu können. Es hat sich herausgestellt, dass es mindestens vier Passagen aus Werken von älteren Komponisten gibt, die ein fast identisches Motiv enthalten, von denen Beethoven hätte zitieren können. Zwei finden sich bei seinem Vorbild Händel („der größte Komponist der je gelebt hat“), eine bei Bach und eine bei Mozart. Die infrage kommenden Händel'schen Werke sind das „Alleluja“ seines „Dettingen Anthems“ HWV 265 und der Chor „And with his stripes we are healed“ aus dem *Messiah*; die entsprechende Stelle bei Bach ist der Beginn der Fuge in a-Moll aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* und die Passage bei Mozart ist das „Kyrie eleison“ aus seinem *Requiem*. Möglicherweise dachte Beethoven an eine dieser Passagen, oder auch an alle (oder keine, obwohl ich das kaum glauben kann); alle Texte eignen sich hier sehr gut, wo Beethoven sich dem

Ende seiner außergewöhnlichen Reise nähert. Das Ende der Fuge ist jubelnd: der Triumph der menschlichen Natur über jegliches Unglück wird hier deutlich. Und damit wird sicherlich auch Beethovens Lebensgeschichte ausgedrückt—sowie die Geschichte des menschlichen Geistes gemäß Beethovens Verständnis.

Wenn Beethoven in der Fuge der D-Dur-Sonate tatsächlich Händel zitierte, mag er möglicherweise an sein erstes „Gelegenheitswerk“ für Klavier und Cello zurückgedacht haben, das er fast zwanzig Jahre zuvor komponiert hatte—seine **Zwölf Variationen über ein Thema aus Georg Friedrich Händels „Judas Maccabaeus“ (G-Dur)**, WoO 45, die kurz nach seinen Sonaten Opus 5 entstanden waren. Das Thema ist im deutschen Sprachraum als Adventslied „Tochter Zion“ bekannt; in Händels Oratorium trägt der Satz den Titel „See the conqu’ring hero comes“—möglicherweise war der „erobernde Held“ in Beethovens Variationen eine Anspielung auf Friedrich Wilhelm. Jedenfalls kommen selbst in diesem vergleichsweise kleinen Werk Beethovens charakteristische Stärke und auch sein Humor deutlich zum Ausdruck.

Es muss ihm Freude bereitet haben, diese Variationen zu komponieren und zu spielen, da er schon bald darauf die nächsten schrieb, nämlich die **Zwölf Variationen über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts Zauberflöte (F-Dur)**, op. 66. Diesen liegt Papagenos Arie zugrunde, in der er seine Sehnsucht nach einer Freundin oder andernfalls einer Ehefrau erklärt. Beethoven behandelt die erste Äußerung des Themas recht frei; selbst

der große Mozart (der nur wenige Jahre zuvor verstorben war) konnte den jungen Hitzkopf nicht einschüchtern. Ebenso wie in dem Händel-Zyklus ist auch hier die erste Variation für Klavier solo gesetzt; und wiederum wie in dem früheren Zyklus „entschädigt“ Beethoven den Cellisten mit einer für das Cello teuflisch schweren Variation (Variation 7 im Händel-Zyklus und Variation 2 in diesem Mozart-Zyklus).

Dem dritten Variationenzyklus, den Beethoven für Cello und Klavier komponierte, die **Sieben Variationen über „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus Mozarts Zauberflöte (Es-Dur)**, WoO 46, liegt das Liebesduett von Pamina und Papageno zugrunde; er entstand im Jahre 1801. Diese Variationen scheinen verschiedene Aspekte der romantischen Liebe darzustellen—vom aufgeregten Getuschel bis hin zur hohen Leidenschaft. Interessanterweise wird auf der Titelseite der Erstausgabe das Cello noch nicht einmal genannt: pianistischer Chauvinismus.

Unsere Einspielung endet mit Beethovens eigenem Arrangement seiner **Hornsonate in F-Dur** op. 17 für Cello, die er im Jahre 1800 komponiert hatte. Dabei handelt es sich nicht um ein tiefgreifendes Werk—der Komponist amüsiert sich hier. Und doch könnte dieses Stück—ebenso wie alle anderen Werke der vorliegenden Aufnahme—von niemand anderem stammen als Beethoven. Und damit beenden wir unsere Reise, wie wir sie begonnen haben, mit Beethoven in einem freudestrahlenden F-Dur. Ein passendes Lebewohl.

STEVEN ISSERLIS © 2014
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

Also available

Johann Sebastian Bach (1685–1750) Cello Suites
STEVEN ISSERLIS cello

2 compact discs & download CDA67541/2

'This is the most wonderful cello-playing, surely among the most consistently beautiful to have been heard in this demanding music' (*Gramophone*) GRAMOPHONE AWARD WINNER

Johannes Brahms (1833–1897) Cello Sonatas
STEVEN ISSERLIS cello, STEPHEN HOUGH piano

Compact disc & download CDA67529

'In both works, and in some pleasing miniatures by Dvořák and Suk, [Isserlis and Hough] interact with the combined sensitivity and freedom of true chamber-music players' (*The Sunday Times*)

Antonín Dvořák (1841–1904) Cello Concertos
STEVEN ISSERLIS cello

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA / DANIEL HARDING conductor

Compact disc & download CDA67917

New

César Franck (1822–1890) &

Sergei Rachmaninov (1873–1943) Cello Sonatas
STEVEN ISSERLIS cello, STEPHEN HOUGH piano

Compact disc & download CDA67376

'Serene and eloquent' (*Gramophone*) 'The joy they take in each other's playing is infectious, and if this doesn't win a few more awards I'll eat my CD player' (*Mail on Sunday*)

Lieux retrouvés Music by Liszt, Janáček, Fauré, Kurtág & Adès
STEVEN ISSERLIS cello, THOMAS ADÈS piano

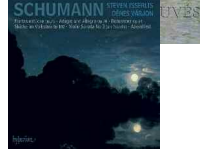
Compact disc & download CDA67948

'Something very special. Their choice of repertoire here [...] is unusual, memorable, and wonderfully performed from start to finish' (*BBC Music Magazine*)

Robert Schumann (1810–1856) Music for cello & piano
STEVEN ISSERLIS cello, DÉNES VÁRJON piano

Compact disc & download CDA67661

'For all that Isserlis has made many wonderful recordings, not least his seminal Bach suites, I think this might just be his finest yet' (*Gramophone*)



Recorded in Henry Wood Hall, London, on 14–18 December 2012
Recording Engineer SIMON EADON
Recording Producer JENS BRAUN
Keyboard Technicians EDMUND PICKERING, EDMUND HANDY
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
® & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV
Front photograph of cello scroll by Christopher Martyn
www.finelystrung.com

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at
www.hyperion-records.co.uk
where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

COMPACT DISC 1 [79'50]

Cello Sonata in F major Op 5 No 1 [24'01]

- [1] Adagio sostenuto – [2'47]
- [2] Allegro [14'11]
- [3] Allegro vivace [7'03]

Cello Sonata in G minor Op 5 No 2 [28'48]

- [4] Adagio sostenuto ed espressivo [5'19]
- [5] Allegro molto più tosto presto [14'12]
- [6] Rondo: Allegro [9'16]

Cello Sonata in A major Op 69 [26'59]

- [7] Allegro, ma non tanto [12'35]
- [8] Scherzo: Allegro molto [5'24]
- [9] Adagio cantabile – [1'30]
- [10] Allegro vivace [7'28]

STEVEN ISSERLIS
cello

ROBERT LEVIN
fortepiano

COMPACT DISC 2 [79'08]

Cello Sonata in C major Op 102 No 1 [15'48]

- [1] Andante – [2'53]
- [2] Allegro vivace [5'11]
- [3] Adagio – Tempo d'andante – [3'15]
- [4] Allegro vivace [4'28]

Cello Sonata in D major Op 102 No 2 [19'29]

- [5] Allegro con brio [6'43]
- [6] Adagio con molto sentimento d'affetto [8'12]
- [7] Allegro – Allegro fugato [4'34]

[8] **Variations in G major on 'See the conqu'ring hero comes' from Handel's Judas Maccabaeus** Wo045 [11'24]

[9] **Variations in F major on 'Ein Mädchen oder Weibchen' from Mozart's Die Zauberflöte** Op 66 [9'17]

[10] **Variations in E flat major on 'Bei Männern, welche Liebe fühlen' from Mozart's Die Zauberflöte** Wo046 [8'54]

Horn Sonata in F major Op 17 [14'14] *arranged for cello and piano*

- [11] Allegro moderato [7'50]
- [12] Poco adagio, quasi andante [1'19]
- [13] Rondo: Allegro moderato [5'05]

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

COMPACT DISC 1 [79'50]

- [1] **Cello Sonata in F major** Op 5 No 1 [24'01]
- [4] **Cello Sonata in G minor** Op 5 No 2 [28'48]
- [7] **Cello Sonata in A major** Op 69 [26'59]

COMPACT DISC 2 [79'08]

- [1] **Cello Sonata in C major** Op 102 No 1 [15'48]
- [5] **Cello Sonata in D major** Op 102 No 2 [19'29]
- [8] **Variations on 'See the conqu'ring hero comes' from Handel's Judas Maccabaeus** WoO45 [11'24]
- [9] **Variations on 'Ein Mädchen oder Weibchen' from Mozart's Die Zauberflöte** Op 66 [9'17]
- [10] **Variations on 'Bei Männern, welche Liebe fühlen' from Mozart's Die Zauberflöte** WoO46 [8'54]
- [11] **Horn Sonata in F major** Op 17 *arranged for cello and piano* [14'14]

STEVEN ISSERLIS cello
ROBERT LEVIN fortepiano



MADE IN FRANCE
www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

LC 7533

