LEONARD ELSCHENBROICH
ALEXEI GRYNYUK

Beethoven

Sonatas for Cello and Piano

Deutschlandfunk

onyx

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

The Sonatas for Cello and Piano

Cello Sonata No.1 in F major op.5/1

1	I	Adagio sostenuto	3.04
2	II	Allegro	14.17
3	III	Rondo: Allegro vivace	7.01

Cello Sonata No.2 in G minor op.5/2

4	I	Adagio sostenuto ed espressivo	6.01
5	II	Allegro molto, più tosto presto	14.22
6	III	Rondo: Allegro	8.14

Cello Sonata in F major op.17
(arr. composer from Horn Sonata)

7	I	Allegro moderato	5.29
8	II	Poco Adagio, quasi Andante	1.26
9	III	Rondo: Allegro moderato	4.46

Cello Sonata No.3 in A major op.69

10	I	Allegro ma non tanto	12.26
11	II	Scherzo: Allegro molto	5.20
12	III	Adagio cantabile – Allegro vivace	8.20

Cello Sonata No.4 in C major op.102/1

13	I	Andante	2.40
14		Allegro vivace	5.18
15	II	Adagio – Tempo d'andante	2.55
16		Allegro vivace	4.09

Cello Sonata No.5 in D major op.102/2

17	I	Allegro con brio	6.41
18	II	Adagio con molto sentimento d'affetto	8.53
19	III	Allegro fugato	3.48

Total timing 125.59

LEONARD ELSCHENBROICH cello
ALEXEI GRYNYUK piano

Artist biographies can be found at **www.onyxclassics.com**

When Beethoven composed his two *Cello Sonatas op.5*, during a two-month visit to Berlin in the summer of 1796, the genre had no great tradition of masterpieces. Previous composers including Vivaldi, Geminiani and Boccherini had written cello sonatas, while cello concertos were slightly more common, the most notable being those by Vivaldi (more than 25), C. P. E. Bach, Boccherini and Haydn. Motivation to compose for an instrument less obvious than violin or piano very often derives from the virtuosity of a particular performer. It was the playing of the Prussian King Friedrich Wilhelm II's principal cellist Jean-Louis Duport which inspired Beethoven to compose these early sonatas. (The King himself was a keen amateur cellist for whom Mozart had written the soloistic parts in his last three quartets.) By all accounts, Duport, whose *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* of 1806 proved to be the foundation of modern cello technique, was a complete master. In his *Essai* he provided examples of how to overcome technical challenges found in various works, including the *Opus 5 sonatas*.

Both sonatas begin with a slow introduction, leading to a sonata-form *Allegro* and a rondo finale. As with everything he touched, Beethoven broke new ground in treating the duo as a reciprocal partnership, effectively "inventing" the modern cello sonata. Too often undervalued, the *Opus 5* sonatas are among the finest and most forward-looking of his early works. The *G minor Sonata* is particularly impressive, its expansive, deeply-felt introduction and often violent first-movement development anticipating the mature Beethoven. The virtuosic freedom of the piano-writing in both sonatas is so striking that the original designation "for piano and cello" seems more than usually fitting.

Dating from 1808, the same year as *Symphonies 5 and 6* and the *Opus 70 piano trios*, the *Sonata in A major op.69* is one of the glories of Beethoven's middle period. Dedicated to Baron Ignaz von Gleichenstein, an amateur cellist and reputedly a man of probity and kindness, the work begins with a broad cello melody marked *dolce*. As so often in Beethoven's music, this theme is comprised of several units ripe for development. Little cadenzas serve as momentary diversions before a new idea of determined character takes over, with rugged off-beat accents. This abundantly melodic movement has a second subject group comprising three themes, the first two heard simultaneously. Even more than in *Opus 5*, the two instruments share a close reciprocal relationship, regularly exchanging melodic and accompanying roles. The development section shows Beethoven's command of an extraordinary expressive range, from awe-inspiring tempest to mystical reflection. Structured as scherzo-trio-scherzo-trio-scherzo, the *Allegro molto* in A minor derives much of its fiery character from insistent syncopation. In lyrical contrast, the trio introduces a double-stopped melody (*dolce,* A major), albeit with a rumbling oscillation in the piano left hand. A serenely beautiful *Adagio cantabile* leads to a sonata-form finale – sunny, buoyant and concise.

Beethoven's late period is dominated by his piano sonatas and string quartets, while the two *Cello Sonatas op.102* tend to be overlooked. Composed in July and August 1815 for Joseph Linke, cellist of the Rasoumovsky Quartet and subsequently the Schuppanzigh Quartet, they are wholly characteristic works, concentrated and multi-faceted. Alfred Brendel sees them as "the beginning of a new style so diverse as to elude definition". (The *Opus 101 piano sonata* dates from the following year.) Descriptions of Linke's playing – "flattering, aggressive, capricious, passionate, etc." – suggest that he would have been extremely well suited to the wide range and often mercurial character of Beethoven's late style. Beethoven dedicated the work to Countess Marie von Erdödy, who had hired Linke as musical tutor for her family. Her fine appreciation and promotion of Beethoven's music led to their close friendship. In *Opus 102 No.1* an intimate *Andante* (*dolce cantabile, teneramente*) gives way to a rugged *Allegro vivace* in A minor, a rhapsodic *Adagio*, a recall of the *Andante*, then a witty *Allegro vivace*. Beethoven's reference to this work as "a free sonata" is borne out by its fantasia-like characteristics. From the germinal opening melody are derived several subsequent themes, including – by inversion of the first four notes – the main subject of the finale, a delightful movement of playful and often eccentric humour.

"I hope to bring a few more great works to the world and then to live out my earthly days like an elderly child somewhere amongst good people."

Beethoven, letter to Franz Gerhard Wegeler in Koblenz, Vienna, 7 December 1826 (BGA 2236)
Tokyo, Nanki Music Bunko, Oki-Collection, Sign. L 2

"... that one can also sing on the piano as soon as one can feel; I hope the time will come when the harp and the piano will be two completely different instruments."

Beethoven, letter to Johann Andreas Streicher, Vienna, possibly August/September 1796 (BGA 22).
Beethoven-Haus, Bonn, NE 95

Opus 102 No.2 begins with a declamatory, challenging theme, but this *Allegro con brio* is most notable for its abundant material and the mood-alternations of brusque and tenderly poetic. In ternary form, the deeply *expressive Adagio (con molto sentimento d'affetto*) which follows is the only full-scale slow movement in all five cello sonatas. Beginning with a sombre D minor, chorale-like theme of narrow compass and continuing with a passionate dialogue, it has a *dolce* middle section in D major, before the piano recalls the chorale (*pianissimo*) with delicate commentary from the cello. The finale, beginning with tantalising previews, is based on an increasingly rugged fugue, the first of several examples in Beethoven's late-period works, illustrating his preoccupation at the time with Baroque counterpoint. Much later, a second fugue subject in long notes is quietly introduced by the cello. Used only briefly, but almost immediately combined with the first fugue subject, this is recognisable as a theme used contrapuntally by Bach, Handel, Haydn and Mozart.

In 1800, the horn sonata genre had considerably less of a history than the cello sonata. Again, it was a virtuoso who inspired Beethoven to write for this unlikely combination. He composed his *Horn Sonata op.17* for the celebrated Giovanni Punto (born Jan Václav Stich), a great exponent of the hand-stopping method which increased the number of available notes. With his unparalleled expressive range and technique – including the ability to play chords – Punto was the Dennis Brain of his day. Apparently, Beethoven composed his sonata in one day and improvised much of the piano part at the premiere (Vienna, 18 April 1800). It is believed that he himself authorised the cello version as a viable alternative. The opening movement is forthright, with a C major second subject which moves into E minor. Brief but expressive, the slow movement leads, without a break, into a rondo-finale with one episode in D minor. A late *rallentando* for momentary reflection is dismissed by the final flourish *a tempo*.

© Philip Borg-Wheeler, 2018

"my regards to your wife – unfortunately I have none, I only found someone who will probably never be mine, but that doesn't make me a misogynist"

Beethoven, letter to Ferdinand Ries in London, Vienna, 8 May 1816 (BGA 933).
Beethoven-Haus, Bonn, H.C. Bodmer Collection, HCB Br 197

"we mortals with immortal spirits are only born to experience suffering and pleasure, and it might almost be said that the most outstanding attain joy through suffering"

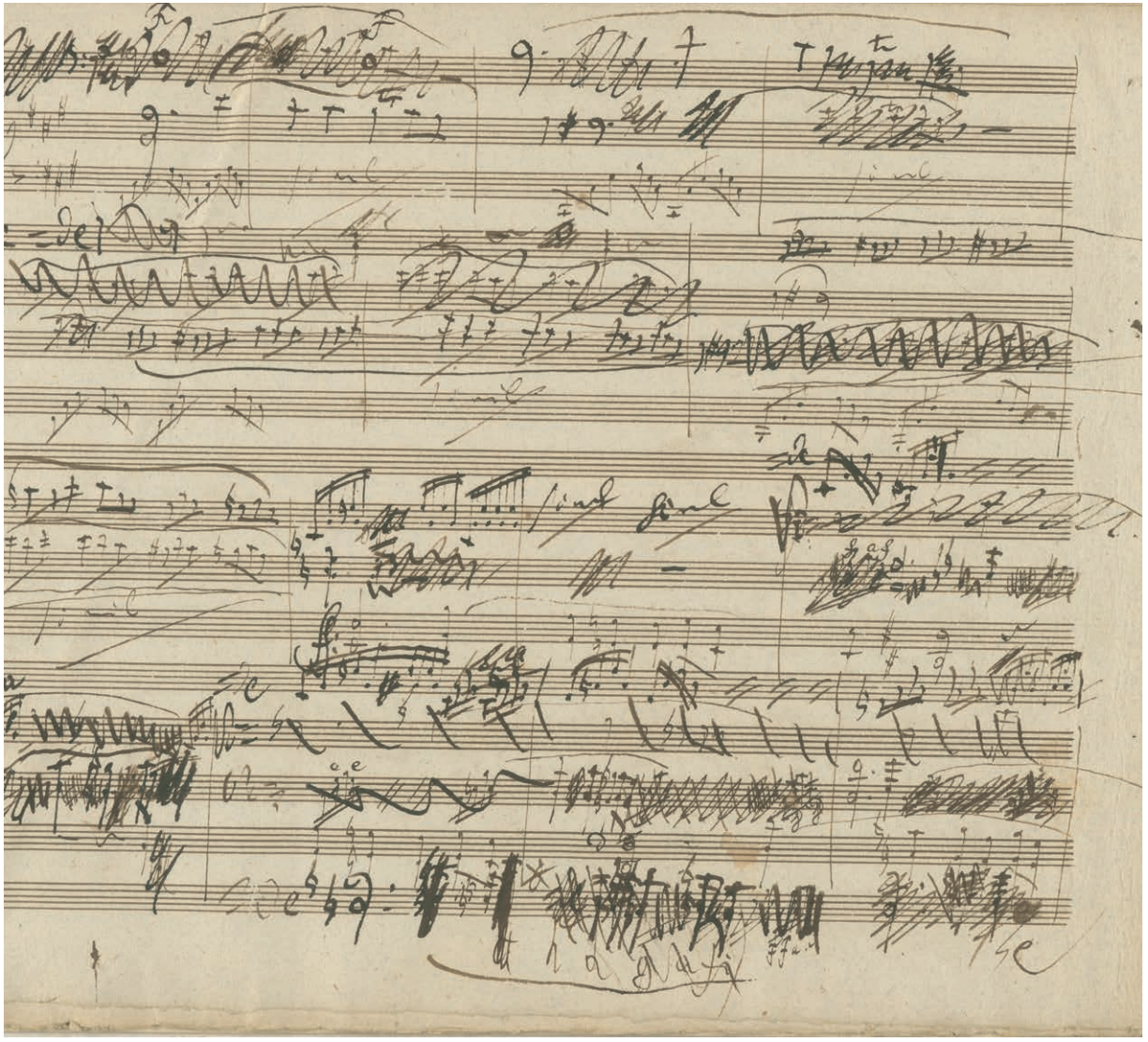
Beethoven, letter to Countess Marie Erdödy in Jedlesee, Vienna, 19 September 1815 (BGA 827).
Beethoven-Haus, Bonn, H.C. Bodmer Collection, HCB BBr 14

"Count, you are what you are by an accident of birth; I am what I am by my own efforts. There have been thousands of counts, and there will be thousands more, but there is only one Beethoven."

Beethoven, letter to Count Karl Lichnowsky, Grätz, late October 1806 (BGA 258).

"They say that art is long-lasting and life but short – yet it is life that is long and art short-lived; if its breath is to elevate us to the gods, then this is just a moment's grace"

In Conversation Book 9, fol. 11r, *c.*11–14 March 1820 (BKh 1, p.326)



Facsimile of Cello Sonata No.3 op.69 with kind permission of the Beethoven-Haus

“no one can love the countryside as much as I do – given that forests, trees and rocks provide the echoing affirmation that man desires[.]”

Beethoven, letter to Therese Malfatti in Walkersdorf, Vienna, towards the end of May 1810 (BGA 442).

Als Beethoven im Verlauf eines zweimonatigen Berlin-Aufenthalts im Sommer 1796 seine zwei Cellosonaten op. 5 komponierte, verfügte dieses Genre noch über keine große Tradition an Meisterwerken. Zwar hatten zuvor Komponisten wie Vivaldi, Geminiani und Boccherini Cellosonaten geschrieben, aber Cellokonzerte waren noch etwas verbreiteter – namentlich jene von Vivaldi (mehr als 25), C.P.E. Bach, Boccherini und Haydn. Die Entscheidung, für ein weniger naheliegendes Instrument als die Violine oder das Klavier zu komponieren, steht oft unmittelbar mit der Virtuosität eines bestimmten Interpreten in Verbindung. Im Falle von Beethovens frühen Sonaten war dies Jean-Louis Duport, erster Cellist von König Friedrich Wilhelm II. (der ebenfalls ein leidenschaftlicher Hobbycellist war, für den Mozart den solistischen Part seiner letzten drei Quartette geschrieben hatte). Nach allem, was wir wissen, war Duport, dessen *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* von 1806 zur Grundlage der modernen Cellotechnik werden sollte, ein absoluter Meister seines Fachs. In seinem Essai führt er Beispiele auf, wie die technischen Schwierigkeiten verschiedener Werke, darunter auch die Sonaten op. 5, zu überwinden seien.

Beide Sonaten beginnen mit einer langsamen Einleitung, die in ein *Allegro* in Sonatenform mündet und mit einem Rondo-Finale schließt. Wie bei allem, was Beethoven anging, betrat er auch hier Neuland, in dem er das Duo als gleichberechtigte Partnerschaft behandelte und so de facto die moderne Cellosonate „erfand". Die nicht selten unterschätzten Sonaten op. 5 gehören mit zu den besten und zukunftsweisenden von Beethovens frühen Werken. Namentlich die Sonate in g-Moll beeindruckt mit ihrer ausgedehnten, empfindsamen Einleitung und der bisweilen heftigen Durchführung im Kopfsatz, in der bereits der reife Beethoven anklingt. Die virtuose Freiheit des Klaviersatzes in beiden Werken ist dermaßen auffällig, dass die ursprüngliche Bezeichnung „für Klavier und Cello" mehr als angemessen erscheint.

Die 1808, im selben Jahr wie die Sinfonien Nr. 5 und 6 und die Klaviertrios op. 70, entstandene Sonate in A-Dur op. 69 ist einer der Glanzpunkte aus Beethovens mittlerer Schaffensphase. Das dem Amateurcellisten Baron Ignaz von Gleichenstein, einem dem Vernehmen nach ebenso rechtschaffenden wie gütigen Charakter, gewidmete Werk hebt mit einer weit ausschwingenden, *dolce* markierten Melodie im Cello an, die – wie so oft bei Beethoven – aus verschiedenen, sich für weitere Ausarbeitung anbietenden Abschnitten besteht. Kleine Kadenzen unterbrechen den Satzfluss, ehe eine neue melodische Idee von sehr entschiedenem Charakter mit kräftigen Gegentakt-Akzenten eingeführt wird. Die zweite Themengruppe dieses melodisch überreichen Satzes besteht aus drei Themen, von denen die ersten beiden simultan erklingen. Mehr noch als in Opus 5 werden die beiden Instrumente äußerst gleichberechtigt behandelt, wobei regelmäßig die melodisch führende und die begleitende Rolle untereinander gewechselt werden. Im Durchführungsteil zeigt sich Beethovens Beherrschung unterschiedlicher Ausdrucksregister, von aufgewühlt-stürmisch bis hin zu mystisch-nachdenklich. Der feurige Charakter des als Abfolge Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo strukturierten Allegro molto in a-Moll beruht vor allem auf den beharrlichen Synkopierungen. In lyrischem Kontrast dazu steht dann die doppelgriffige Melodie (*dolce*, A-Dur) des Trios, der gleichwohl ein oszillierendes Grollen in der linken Hand des Klaviersatzes unterlegt ist. Ein unbeschwert-anmutiges Adagio cantabile leitet dann über in das in Sonatenform gehaltene Finale – sonnig, schwungvoll und prägnant.

Beethovens späte Schaffensphase ist vor allem von seinen Klaviersonaten und Streichquartetten geprägt, wobei die beiden Cellosonaten op. 102 gerne übersehen werden. Bei den im Juli und August 1815 für Joseph Linke, den Cellisten des Rasumovsky-Quartetts, später dann des Schuppanzigh-Quartetts, entstandenen Sonaten handelt es sich um überaus charaktervolle Werke, die ebenso konzentriert wie facettenreich sind. Alfred Brendel sieht sie denn auch als „den Beginn eines neuen Stils, der so abwechslungsreich ist, dass er sich gleichsam jeder Definition entzieht". (Die Klaviersonate op. 101 entstand im darauffolgenden

„Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen, u. dann wie ein altes Kind irgendwo unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen."

Beethoven an Franz Gerhard Wegeler in Koblenz, Wien, 7. Dezember 1826 (BGA 2236).
Tokio, Nanki Music Bunko, Oki-Collection, Sign. L 2

...daß man auf dem Klawier auch singe könne, sobald man nur fühlen kan, ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klawier zwei ganz verschiedene Instrumente seyn werden."

Beethoven an Johann Andreas Streicher, Wien, vielleicht August/September 1796 (BGA 22).
Beethoven-Haus Bonn, NE 95

Jahr.) Schilderungen von Linkes Spiel als „schmeichelnd, aggressiv, kapriziös, leidenschaftlich, etc." legen nahe, dass er für den abwechslungsreichen, oftmals quecksilbrigen Charakter von Beethovens Spätstil eine besondere Eignung mitbrachte. Beethoven widmete das Werk der Gräfin Marie von Erdödy, die Linke als musikalischen Hauslehrer ihrer Familie engagiert hatte. Ihr Verständnis für und ihre Förderung von Beethovens Musik begründeten eine enge Freundschaft. Die Sonate op. 102 Nr. 1 beginnt mit einem intimen Andante (*dolce cantabile, teneramente*), das in ein ungestümes Allegro vivace in a-Moll mündet, dem sich ein rhapsodisches Adagio quasi als Nachhall des Andante anschließt. Das Werk wird dann beschlossen von einem gewitzten Allegro vivace. Beethovens Bezeichnung des Werkes als „freie Sonate" gründet sich auf seine an eine Fantasie gemahnende Charakteristik. Die das Werk eröffnende Melodie fungiert wiederum als Keimzelle, aus der verschiedene Themen abgeleitet werden – darunter (durch Umkehrung der ersten vier Noten) auch das Hauptthema des Finale, ein anmutig-verspielter Satz von oftmals exzentrischem Humor.

Die Sonate op. 102 Nr. 2 hebt an mit einem deklamatorisch-anspruchsvollen Thema. Was dieses Allegro con brio aber namentlich auszeichnet, ist das überreiche melodische Material und die Stimmungswechsel zwischen brüskem und sanft-poetischem Charakter. Das in dreiteiliger Form gehaltene, sich anschließende hochexpressive Ada*gio (con molto sentimento d'affetto) is*t der einzige großangelegte langsame Satz aller fünf Cellosonaten. Er beginnt mit einem dunklen, choralartigen Thema in d-Moll mit begrenztem Tonumfang, das in einen leidenschaftlichen Dialog mündet, ehe ein *dolce* bezeichneter Mittelteil in D-Dur in die Wiederaufnahme des Chorals (*pianissimo*) im Klavier führt, die von der Cellostimme feinfühlig kommentiert wird. Das bruchstückhaft beginnende Finale wächst sich in eine zunehmend zerklüftete Fuge aus, die als erstes von vielen Beispielen in Beethovens Spätwerk seine damalige Beschäftigung mit barockem Kontrapunkt dokumentiert. Deutlich später im Satzverlauf führt das Cello unauffällig ein zweites Fugenthema in langen Notenwerten ein. Dieses klingt zwar nur kurz an, um sodann beinahe umgehend mit dem ersten Fugenthema kombiniert zu werden. Doch kommt es ebenso prägnant daher wie vergleichbare kontrapunktisch verwendete Themen von Bach, Händel, Haydn oder Mozart.

Weniger noch als die Cellosonate konnte um 1800 die Hornsonate auf eine eigentliche Geschichte zurückblicken. Wiederum war es ein Virtuose, der Beethoven zu einem Werk dieser unüblichen Instrumentenpaarung inspirierte. Seine Hornsonate op. 17 komponierte er für den gefeierten Hornisten Giovanni Punto (eigentlich Jan Václav Stich), einen bedeutenden Vertreter der Stopftechnik, mit der die Anzahl verfügbarer Noten erhöht wurde. Mit seiner bis dahin unerreichten Ausdruckspalette und Technik – darunter die Fähigkeit, Akkorde zu Blasen – war Punto gleichsam der Dennis Brain seiner Zeit. Anscheinend komponierte Beethoven seine Sonate an nur einem einzigen Tag und improvisierte weite Teile des Klavierparts bei der Wiener Premiere am 18. April 1800. Man geht davon aus, dass Beethoven selbst die Version für Cello als gültige Alternative autorisierte. Der ungekünstelte Kopfsatz verfügt über ein zweites Thema in C-Dur, das nach e-Moll moduliert wird. Der kurze aber recht expressive langsame Satz leitet dann direkt über ins Rondo-Finale mit einer Episode in d-Moll. Ein letztes *Rallentando* sorgt kurz für einen Moment der Einkehr, ehe es vom abschließenden Tusch *a tempo* weggeblasen wird.

Philip Borg-Wheeler

Übersetzung: Matthias Lehmann

„alles schöne an ihre Frau - leider habe ich keine, ich fand nur eine, die ich wohl nie besizen werde, bin aber deswegen kein weiberfeind"

Beethoven an Ferdinand Ries in London, Wien, 8. Mai 1816 (BGA 933).
Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 197

„wir endliche mit dem unendlichen Geist sind nur zu leiden und Freuden gebohren, und beynah könnte man sagen die ausgezeichneten erhalten durch Leiden Freude"

Beethoven an Gräfin Marie Erdödy in Jedlesee, Wien, 19. September 1815 (BGA 827).
Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, HCB BBr 14

Jean-Louis Duport

Ignaz von Gleichenstein

Giovanni Punto

Joseph Linke

„Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich – geben doch Wälder Bäume Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht[.]“

Beethoven an Therese Malfatti in Walkersdorf, Wien, gegen Ende Mai 1810 (BGA 442).

Alexei Grynyuk and Leonard Elschenbroich

„Fürst, was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich; Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben; Beethoven gibt's nur einen ec."

Beethoven an Fürst Karl Lichnowsky, Grätz, Ende Oktober 1806 (BGA 258).

This recording was made with the generous support of Ömer Koç.

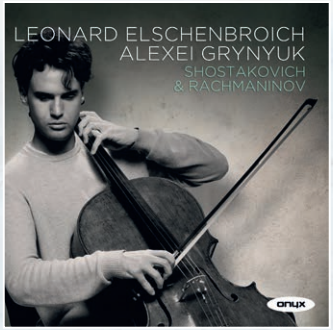
Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Executive producer for Deutschlandfunk: Christoph Schmitz
Producer: Daniel Dietmann
Engineer: Stephen Schmidt
Recording location: Deutschlandfunk
Dates: 7, 8, 10, 11 January 2017 / 18, 20 April 2017
Cover image: 'Beethoven' 2016. Maggi Hambling CBE
Design by Paul Spencer, WLP Ltd

www.onyxclassics.com

Also available on ONYX

ONYX4173
Siècle
Leonard Elschenbroich, BBC Scottish SO

ONYX4122
Prokofiev · Kabalevsky
Leonard Elschenbroich, Alexei Grynyuk, Petr Limonov



ONYX4116
Shostakovich · Rachmaninov
Leonard Elschenbroich, Alexei Grynyuk

ONYX4180
Schnittke: *Musica Nostalgica*
Leonard Elschenbroich, Petr Limonov

ONYX 4196
www.onyxclassics.com