

BEETHOVEN

COMPLETE MUSIC FOR PIANO AND CELLO

ROBERT DEMAINE CELLO

PETER TAKÁCS PIANO



NOTES

In 1792, patron of the arts Count Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein famously proclaimed that Beethoven would “receive the spirit of Mozart from the hands of Haydn.” To modern eyes, this oft-quoted passage reads more like a prophecy—one bolstered by a historiographical record that grants all three composers exclusive membership in the First Viennese School. Yet to assert that Beethoven’s music is inextricably linked to that of Haydn and Mozart downplays the uniqueness of his output.

When Beethoven came to Vienna in 1792, his lifelong goal to “achieve the worth of a true artist” was firmly established in his mind. He impressed audiences with virtuoso performances and improvisations, to be sure, but he sought recognition as composer above all else. With Romanticism knocking at the door, that meant creating a kind of music that had never been heard before. As a testament to this aim, his first published trios (Op. 1) and sonatas (Op. 2) abound in unprecedented textures and formal innovations, both of which would find their way into his first sonatas for cello and piano (Op. 5).

The two sonatas that comprise Op. 5 (1796) established Beethoven as the inventor of the modern cello sonata—a model that would influence canonical examples by Mendelssohn, Chopin, Brahms, and others. Whereas previous music for cello and keyboard showcased one instrument over the other, Beethoven’s Op. 5 joined these two forces into a dialogue of near-equals. This achievement came about through fortuitous circumstances when Beethoven was granted an audience with King Frederick Wilhelm II during his travels to Berlin in 1796. Frederick was an able cellist to whom both Haydn and Mozart had dedicated quartets, and he also employed one of the foremost cellists of his day, Jean-Louis Duport, who went on to revolutionize cello technique. Although Beethoven ultimately dedicated his Op. 5 to Frederick, he was likely inspired by both cellists and decided to pair his own capabilities as a pianist with the agile fingers of Frederick and Duport.

Both of the Op. 5 sonatas are in two movements and couple a pioneering conversational tone with impressive technical flourishes. In addition to these performative innovations, the sonatas also showcase the composer’s ongoing experiments in harmony and form. The Sonata in F major (Op. 5, No. 1), for instance, features unusual harmonic colours in the development section and unexpected shifts in tempo as the first movement comes to a close. Each work begins with a sizable slow introduction, which provides an air of seriousness and alerts the audience to Beethoven’s lofty intentions. Both sonatas are of considerable length and fall under the category of Grand Sonata—a genre Beethoven would revisit soon thereafter in his famous Sonata “Pathétique” (Op. 13) for piano. This grandeur is especially prominent in the Sonata in G minor (Op. 5, No. 2), which inhabits a more dramatic sound-world by contrasting a tragic opening movement with a jovial finale in the folk tradition.

Beethoven’s appetite for the cello did not stop with Op. 5. During the same trip to Berlin, he also composed two sets of variations: one on Handel’s “See the Conqu’ring Hero Comes!” from the oratorio *Judas Maccabaeus* (WoO 45), and another on Mozart’s “Ein Mädchen oder Weibchen” from the opera *The Magic Flute* (Op. 66). Just a few years later, he composed a third set on Mozart’s “Bei Männern, welche Liebe fühlen” (WoO 46), also from *The Magic Flute*. Although much less ambitious than the sonatas, these variations exhibit Beethoven’s flair for improvisation, which would continue to influence even his most serious compositions. They do not, however, place the cello and piano on equal pedestals—less a result of artistic vision than a relative lack of talented amateur cellists.

Although Beethoven motioned toward instrumental parity in Op. 5, he did not achieve an ideal balance of forces until Op. 69 (1809)—an uplifting score despite the appearance of “Inter lacrymas et luctus” (“Amid tears and sorrows”) in Beethoven’s hand on the autograph manuscript. That the piece begins with cello alone might seem ordinary from today’s standpoint, but the perpetual exchange it

sets in motion is nothing short of revolutionary. We know for a fact that Beethoven struggled with the distribution of parts to the very end, as evidenced by a surviving manuscript that shows a wholesale revision of the relationship between cello and piano throughout the development section. Also at the forefront of Beethoven's mind was the role of improvisation in notated music, which he explored in greater and greater depth after his Heiligenstadt Testament of 1802. It's no coincidence that the fermata-rich improvisatory opening of Op. 69 resembles the similarly extemporaneous "Kreutzer" Sonata (Op. 47), which also shares the key of A major. In a similar vein, Op. 69 exemplifies Beethoven's ever-evolving merger of slow movements with slow introductions, a technique famously explored in his "Waldstein" Sonata (Op. 53) and developed through the end of his life.

These experiments permeate Beethoven's last sonatas for cello and piano (Op. 102), though in a much-condensed form. At the time of their composition in 1815, Beethoven had lost most of his hearing and had turned to his inner ear. The results are introspective, and even abstract at times, but the music also exhibits an unreserved tenderness that captures our hearts from the very start. The Sonata in C major (Op. 102, No. 1) opens with a lyrical slow introduction that gives way to an Allegro in the surprising key of A minor, and though C major returns briefly in the development, it is minimized throughout. C major reappears to begin the second movement, which combines

Beethoven's characteristic changes in tempo with his increasing tendency to blur the traditional division of movements—expressed here as a return of the opening Adagio immediately before the finale. Undoubtedly the most marked feature of the Sonata in D major (Op. 102, No. 2) is the highly dissonant fugue that taps into an uncharted sonic universe that presages the Grosse Fuge (Op. 133). Beethoven's renewed interest in counterpoint would last until his death, but it holds a special place within the context of his sonatas for cello and piano. What better way to weave two instruments of equal force into a single unified texture? With Op. 102, Beethoven had achieved his ideal.



ROBERT DEMAINE

Robert deMaine is the Principal Cellist of the Los Angeles Philharmonic and sought-after solo artist and chamber musician. His solo repertoire includes concertos by Haydn, Dvorak, Elgar and Penderecki. And as a recitalist, he is known for magnificent interpretations of J.S. Bach's cello suites. A first-prize winner in many national and international competitions, deMaine was the first cellist ever to win the grand prize at San Francisco's prestigious Irving M. Klein International Competition for Strings. He is an exclusive Thomastik-Infeld artist, and performs on a cello made in 1684 by Antonio Stradivari.

The cello on which Robert deMaine is performing in this recording was made by Antonio Stradivari, Cremona, 1684, the "General Kyd, ex-Leo Stern," from the collection of the Los Angeles Philharmonic. The artist used a bow by Louis Panormo/Thomas Tubbs of London, ca. 1840.



PETER TAKÁCS

Romanian-born Peter Takács has performed widely, receiving critical and audience acclaim for his penetrating interpretations. Takács has performed as a guest soloist with major orchestras in the U.S. and abroad, as well as at important summer festivals such as Tanglewood, Music Mountain, Chautauqua Institution, and Sweden's Helsingborg Festival. Since 2008 he has been a member of the faculty at the Montecito Summer Music Festival in Santa Barbara, California. He performed and recorded the cycle of 32 Beethoven piano sonatas to critical acclaim in 2011.

The piano Peter Takács is performing on in this recording is a Hamburg Steinway D.





NOTES

Le comte Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein, mécène du dix-huitième siècle, est célèbre pour avoir déclaré, en 1792, que Beethoven allait « recevoir l'esprit de Mozart des mains de Haydn ». Pour un observateur de notre époque moderne, cette déclaration souvent citée se présente davantage comme une sorte de prophétie, sous-tendue qu'elle est par l'historiographie qui fait de ces trois compositeurs les membres exclusifs de la « Première école viennoise ». Cela dit, en affirmant que la musique de Beethoven est inextricablement liée à celle de Haydn et de Mozart, on minimise la grande originalité du compositeur allemand.

Quand Beethoven se rend à Vienne en 1792, il s'est clairement fixé pour sa vie, dans son for intérieur, le but de « produire une œuvre digne d'un véritable artiste ». Il impressionne son auditoire par ses interprétations et improvisations virtuoses, certes, mais il souhaite avant toute chose être reconnu comme compositeur. En cette époque marquée par les prémices du romantisme, cela signifie qu'il doit créer une musique que personne n'avait jamais entendue. Les premiers trios (op. 1) et sonates (op. 2) qu'il publie témoignent de cette volonté, avec des textures musicales et des innovations formelles sans précédent, qu'on retrouvera aussi dans ses premières sonates pour violoncelle et piano (op. 5).

Les deux sonates composant l'opus 5 (en 1796) font de Beethoven l'inventeur de la sonate moderne pour violoncelle et ce modèle influencera des compositeurs comme Mendelssohn, Chopin, Brahms et d'autres encore dans les œuvres exemplaires qu'ils produiront dans le canon de la musique classique. Les œuvres musicales antérieures pour violoncelle et clavier mettaient en valeur un seul des deux instruments par rapport à l'autre, tandis que, dans ses deux sonates, Beethoven met les deux instruments sur un pied de quasi-égalité, dans la façon dont ils dialoguent l'un avec l'autre. Cette réalisation est le résultat de circonstances fortuites, puisque

Beethoven se voit accorder, lors de ses voyages à Berlin en 1796, une audience auprès du roi Frédéric-Guillaume II de Prusse. Ce dernier était un violoncelliste de talent, auquel Haydn et Mozart avaient tous deux dédié des quatuors, et il avait également à son emploi l'un des plus éminents violoncellistes de son époque, Jean-Louis Duport, qui a été par la suite à l'origine d'une révolution dans la technique instrumentale des violoncellistes. Même si Beethoven a fini par dédier son opus 5 au roi Frédéric, il a probablement été inspiré par les deux violoncellistes et décidé d'allier ses propres aptitudes au piano à la dextérité du roi Frédéric et de Duport.

Les deux sonates de l'opus 5 comptent chacune deux mouvements et associent un ton conversationnel innovant à des ornements impressionnants sur le plan technique. En plus de ces innovations dans l'exécution, les sonates illustrent également le caractère systématiquement expérimental des œuvres du compositeur sur le plan harmonique et formel. La sonate en fa majeur (op. 5 n° 1), par exemple, renferme, dans son développement, des couleurs harmoniques inhabituelles et des changements de tempo inattendus vers la fin du premier mouvement. Chaque œuvre commence par une introduction lente d'envergure, qui confère à la sonate une tonalité très sérieuse et avertit l'auditoire des ambitions du compositeur. Les deux sonates sont d'une longueur considérable et relèvent de la catégorie de la « grande sonate », qui est un genre musical auquel Beethoven reviendra peu après, avec sa célèbre « Grande Sonate pathétique » (op. 13) pour piano. Cette grandeur est tout particulièrement manifeste dans la sonate en sol mineur (op. 5 n° 2), qui s'inscrit dans un monde sonore plus spectaculaire, avec le contraste entre un premier mouvement à la tonalité tragique et un finale enjoué dans la tradition folklorique.

L'appétit de Beethoven pour le violoncelle n'est pas rassasié avec l'opus 5. Lors de ce même voyage à Berlin, il compose également deux



séries de variations : l'une sur « See the Conqu'ring Hero Comes! » de l'oratorio *Judas Maccabaeus* (WoO 45) de Händel et l'autre sur « Ein Mädchen oder Weibchen » de l'opéra *La Flûte enchantée* (op. 66) de Mozart. Quelques années plus tard, il composera une troisième série de variations sur « Bei Männern, welche Liebe fühlen » (WoO 46), toujours de l'opéra *La Flûte enchantée* (op. 66) de Mozart. Même si ces variations sont nettement moins ambitieuses que les sonates, elles illustrent le don de l'improvisation de Beethoven, qui continuera d'influencer ses compositions, même les plus sérieuses. Elles ne mettent pas, cependant, le violoncelle et le piano sur un pied d'égalité — non pas tant pour des raisons de vision artistique qu'en raison du manque relatif de personnes de talent parmi les violoncellistes amateurs.

Même si Beethoven fait un pas en direction de l'égalité entre instruments dans l'opus 5, il ne parvient à un équilibre idéal des forces que dans l'opus 69 de 1809, partition qui réchauffe le cœur en dépit de l'inscription « *Inter lacrymas et luctus* » (« parmi les larmes et les chagrins ») de la main du compositeur dans le manuscrit original. Le fait que le morceau commence au violoncelle seul peut nous sembler ordinaire aujourd'hui, mais le mouvement d'échange perpétuel qu'il met en branle est absolument révolutionnaire. Nous savons en effet que Beethoven a hésité dans la répartition des parties jusqu'au dernier moment, comme le montre un manuscrit qui a survécu et qui correspond à une révision de fond en comble de la relation entre le violoncelle et le piano tout au long du développement. Ce qui occupait aussi le devant de la scène dans l'esprit de Beethoven, c'était le rôle de l'improvisation dans la notation musicale, qu'il explore de façon de plus en plus approfondie après son « Testament de Heiligenstadt » de 1802. Ce n'est pas une coïncidence si l'ouverture improvisée riche en points d'orgue de l'opus 69 ressemble à la « Sonate à Kreutzer » (op. 47), composée dans une écriture improvisée comparable et dans la même tonalité de la majeur. Dans la même veine, l'opus 69 illustre la fusion que Beethoven continue d'explorer entre mouvements lents et introductions lentes — technique qu'il explore dans sa

célèbre « Sonate Waldstein » (op. 53) et qu'il développera jusqu'à la fin de sa vie.

Ces expérimentations imprègnent les sonates pour violoncelle et piano (op. 102) de la maturité de Beethoven, quoique sous une forme très condensée. À l'époque de leur composition, en 1815, Beethoven était atteint d'une surdité quasi intégrale et se fiait à son oreille interne. Cela donne des compositions introspectives et même abstraites à l'occasion, mais sa musique est également caractérisée par une franche tendresse, qui nous saisit le cœur dès les premières notes. La sonate en do majeur (op. 102 n° 1) s'ouvre sur une introduction lente et lyrique, qui cède la place à un allegro dans la tonalité surprenante de do mineur. Même si la tonalité de do majeur fait brièvement son retour dans le développement, elle est minimisée tout au long. Elle réapparaît à l'entame du deuxième mouvement, qui combine les changements de tempo caractéristiques de Beethoven à sa tendance de plus en plus prononcée à effacer la séparation conventionnelle entre mouvements, qui s'exprime ici avec le retour à l'adagio d'ouverture immédiatement avant le finale. Il ne fait aucun doute que la caractéristique la plus frappante de la sonate en ré majeur (op. 102 n° 2) est la fugue extrêmement dissonante qui nous embarque dans un univers sonore inexploré et qui présage la *Große Fuge* (op. 133). Ce nouvel intérêt de Beethoven pour le contrepoint durera jusqu'à sa mort, mais il occupe une place toute particulière dans le contexte de ses sonates pour violoncelle et piano. Quelle meilleure manière de conjuguer deux instruments de force égale dans une seule et même texture? Avec l'opus 102, Beethoven réalise son idéal.

ROBERT DEMAINE

Robert deMaine est le violoncelle solo du Los Angeles Philharmonic. Il est un soliste et un musicien de chambre très prisé. Son répertoire solo comprend des concertos de Haydn, de Dvořák, d'Elgar et de Penderecki. Il est connu, dans ses récitals, pour ses magnifiques interprétations des suites de J.-S. Bach pour violoncelle. Il a remporté le premier prix lors de nombreux concours nationaux et internationaux et il est le tout premier violoncelliste à remporter le grand prix du prestigieux concours international M. Klein pour instruments à cordes de San Francisco. Il est un artiste exclusif de la famille d'artistes Thomastik-Infeld et se produit sur un violoncelle fabriqué en 1684 par Antonio Stradivari.

Le violoncelle sur lequel Robert deMaine se produit dans cet enregistrement a été fabriqué par Antonio Stradivari à Crémone, en 1684. Appelé le « General Kyd, ex-Leo Stern », il fait partie de la collection du Los Angeles Philharmonic. L'artiste utilise un archet Louis Panormo/Thomas Tubbs de Londres, fabriqué vers 1840.



PETER TAKÁCS

Peter Takács, natif de Roumanie, s'est produit dans de nombreux pays et s'est attiré les louanges de la critique et du grand public pour ses interprétations pénétrantes. Il s'est produit en tant que soliste invité avec de grands orchestres des États-Unis et d'ailleurs, ainsi que lors de festivals d'été importants (Tanglewood, Music Mountain, Chautauqua Institution, Helsingborg Festival en Suède, etc.). Depuis 2008, il est membre de la faculté du Montecito Summer Music Festival de Santa Barbara, en Californie. Il a interprété et enregistré le cycle de 32 sonates pour piano de Beethoven dans une version encensée par la critique en 2011.

Le piano sur lequel Peter Takács se produit dans cet enregistrement est un Hamburg Steinway D.



CREDITS / PERSONNEL

John D. S. Adams
(Stonehouse Sound)
Producer, Recording
Engineer, Mixing, Mastering
*Producteur, ingénieur
du son, mixage, matriçage*

Robert Murphy
Piano Technician
Technicien de piano

Andrew Schartmann
Liner Notes
Textes

Clonick Recording Studio
Oberlin Conservatory of Music
Oberlin, Ohio
June 6-12, 2017
6-12 juin 2017
Recording Session
Session d'enregistrement

Jeremy VanSlyke
Executive Producer
Producteur exécutif

Kristan Toczko
Art Director:
Graphic Design & Layout
*Conceptrice-graphiste :
graphisme et
présentation graphique*

Jill Rafuse
Copy Editor
Révision

Pierre Igot
Translation
Traduction

We would like to express our gratitude to Cecilia Benner for her support in making this endeavor possible.

We acknowledge that Leaf Music's work spans many Territories and Treaty areas and that our office is located in Mi'kma'ki, the ancestral and unceded territory of the Mi'kmaq People.

*Nous tenons à souligner que le travail de Leaf Music traverse plusieurs territoires et zones de traités.
Notre siège social est situé au Mi'kma'ki, territoire ancestral non cédé du peuple mi'kmaw.*



© 2022 Leaf Music ULC, 201-5531 Young Street, Halifax, Nova Scotia, Canada.
All rights reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance,
and broadcasting of this recording prohibited.

BEETHOVEN

COMPLETE MUSIC FOR PIANO AND CELLO

ROBERT DEMAINE CELLO PETER TAKÁCS PIANO

DISC 1

- [1-2] **Sonata for Piano and Cello in F major, Op. 5, No. 1**
 - I. Adagio sostenuto – Allegro
 - II. Rondo. Allegro vivace
- [3-4] **Sonata for Piano and Cello in G minor, Op. 5, No. 2**
 - I. Adagio sostenuto e espressivo – Allegro molto più tosto presto
 - II. Rondo. Allegro
- [5-7] **Sonata for Piano and Cello in A major, Op. 69**
 - I. Allegro ma non tanto
 - II. Scherzo. Allegro molto
 - III. Adagio cantabile – Allegro vivace

DISC 2

- [1-2] **Sonata for Piano and Cello in C major, Op. 102, No. 1**
 - I. Andante – Allegro vivace
 - II. Adagio – Tempo d'andante – Allegro vivace
- [3-5] **Sonata for Piano and Cello in D major, Op. 102, No. 2**
 - I. Allegro con brio
 - II. Adagio con molto sentimento d'affetto
 - III. Allegro – Allegro fugato
- [6] **Twelve Variations in G Major on "See the conqu'ring hero comes!"**
from Handel's *Judas Maccabaeus*, WoO 45
- [7] **Twelve Variations in F Major on "Ein Mädchen oder Weibchen"**
from Mozart's *The Magic Flute*, Op. 66
- [8] **Seven Variations in E-flat Major on "Bei Männern, welche Liebe fühlen"**
from Mozart's *The Magic Flute*, WoO 46