



BEETHOVEN

Complete Works for
Cello and Piano • 2

Gabriel Schwabe, Cello
Nicholas Rimmer, Piano

Ludwig van
BEETHOVEN

(1770–1827)

Complete Works for Cello and Piano • 2

Cello Sonata No. 3 in A major, Op. 69 (1808)	25:34	Cello Sonata No. 4 in C major, Op. 102, No. 1 (1815)	15:01
❶ I. Allegro ma non tanto	12:25	❶ I. Andante – Allegro vivace	7:49
❷ II. Scherzo: Allegro molto	4:57	❷ II. Adagio – Tempo d’andante – Allegro vivace	7:12
❸ III. Adagio cantabile – Allegro vivace	8:12		
Twelve Variations on ‘See the conqu’ring hero comes’ from Handel’s <i>Judas Maccabaeus</i> in G major, WoO 45 (1796)	11:10	Cello Sonata No. 5 in D major, Op. 102, No. 2 (1815)	19:25
❹ Thema: Allegretto	0:41	❶ I. Allegro con brio	6:29
❺ Variation 1	0:35	❷ II. Adagio con molto sentimento d’affetto	8:19
❻ Variation 2	0:36	❸ III. Allegro – Allegro fugato	4:37
❼ Variation 3	0:40		
❽ Variation 4	0:45		
❾ Variation 5	0:49		
❿ Variation 6	0:44		
⓫ Variation 7	0:36		
⓬ Variation 8	0:41		
⓭ Variation 9	0:40		
⓮ Variation 10: Allegro	0:40		
⓯ Variation 11: Adagio	2:43		
⓰ Variation 12: Allegro	1:03		

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Complete Works for Cello and Piano • 2

In 1796, while on a concert tour to Prague, Dresden, Leipzig, and finally to Berlin, Beethoven established a new genre with his pair of *Cello Sonatas, Op. 5*. Making the cello and piano equal partners, he broke new ground and set up a model which continues to this day. It is perhaps surprising, then, that over the next ten years Beethoven wrote no further cello sonatas. He did not return to the genre until early in 1808, and even then, he did so without any clear explanation or motivation.

It was in parallel with his work on the *Fifth* and *Sixth* symphonies (at a time when he was battling with increasing deafness) that Beethoven began composing the *Sonata in A major, Op. 69*, completing it in the autumn of 1808. He dedicated it to Baron Ignaz von Gleichenstein, an amateur cellist and one of his closest supporters, who had helped him in various business matters. Beethoven is supposed to have included a Latin phrase on the dedication copy: 'Inter lacrimas et luctum' ('Amid tears and mourning'). Although this inscription cannot be confirmed (the score in question is now lost), the possibility of its inclusion on that dedication score is intriguing: was it perhaps a reference to the political situation of the time, namely the siege of Vienna by French troops in 1809; or does it refer to something more intimate about the composer's own disposition?

The sonata breaks from its earlier predecessors in that it adopts the more typical, three-movement structure (while the *Op. 5* sonatas each contain two movements with substantial introductions). The first movement opens somewhat furtively, the unaccompanied cello introducing the theme, soon joined by the piano, stating the theme in octaves. But this lyrical, A major theme is far from morose – no hint of tears or mourning here – instead sounding relaxed and at ease with itself. After a brief, boisterous passage in the tonic minor, Beethoven wastes no time in introducing the second subject, which rather unexpectedly shifts back to the serene mood of the first with a calmer passage in E major. The cello gracefully ascends in a series of scales, while the piano descends in arpeggio figures, after which the instruments swap roles. The energy returns in the piano part, punctuated by pizzicato from the cello. When the development section arrives, it is the first subject that dominates, and in a fascinating way. Instead of using the whole theme, Beethoven takes just one descending motif: it first comes in the piano right hand, immediately repeated by the cello, then in an ornamented version by the piano, and again imitated by the cello; next comes an angry outburst in the piano left hand in thundering octaves, alternating with broken octaves in the right, while the cello busily scrubs away at semiquavers. From this turmoil, the cello reaches out with a sustained G sharp, presenting this descending line with an aching heartfelt tenderness – and it is in the guise of this sweetly-sung phrase that the motif becomes instantly recognisable (and surely not coincidentally?) as the pathos-drenched opening *viola da gamba obbligato* of the aria *Es ist vollbracht* ('It is accomplished') from Bach's *St John Passion*. Perhaps, at last, the tears have come.

Although the three-movement structure of this sonata seems typical, Beethoven surprises us by following the *Allegro* not with a slow movement but with a lively *Scherzo* that shifts between A minor and A major. But then he surprises us again by finally offering an *Adagio cantabile* at the start of the third movement, with a theme presented first by the piano, then by the cello. We might be inclined to think this will develop into an independent movement, but it breaks off after just 18 bars, leading straight into the finale. Too short to be a proper slow movement, yet too defined in its character to be considered merely an introduction, this *Adagio cantabile* remains something of a mystery, recalling the slow, extended introductory passages that begin each of the *Op. 5* sonatas. The virtuoso character that imbues the remainder of the movement raises no such anomalies, and rounds off the sonata with a typically ebullient flourish.

The shadow of the *Op. 5* sonatas continues to be cast over the *Sonata Op. 102, No. 1*, begun in late July 1815. Another two-movement work and the briefest of all five sonatas, Beethoven once again dispenses with a slow movement, but introduces each of the two movements marked *Allegro vivace* – the first in sonata form, the second a rondo – with a section in a moderate tempo. Out of the calm C major introduction comes the stormy (but admittedly catchy) A minor first theme in the cello and piano together, while the second theme offers brief moments of repose. The slow introduction to the finale reveals Beethoven experimenting further with form: between the *Adagio* and the beginning of the *Allegro vivace* he inserts a seven-bar reminiscence of the *Andante* that opened the sonata (now in 6/8). This fusion of sonata form with elements of free fantasia style are the hallmarks of the work, and indeed Beethoven even called it 'Freye Sonate' ('free sonata') in the autograph.

He began work on the second sonata of *Op. 102* shortly after the first (both were completed by the autumn of 1815). It has the most conventional form of all the sonatas, comprising three movements with, for the first time, a slow middle movement. The opening *Allegro con brio* begins with one of the most immediately accessible and memorable themes in all Beethoven's chamber music, followed by a more lyrical theme. The life-affirming energy of this first subject, which dominates the development section, could not be more strongly contrasted with what follows in the second movement, which opens with a

sombre, almost funereal lament in D minor, shared in solemn dialogue between the two instruments. A gently flowing section in D major offers some respite before descending back to the minor, though the movement finishes with a hushed passage that explores completely unexpected tonal territory, from D minor to C sharp minor and back again, before leaving the listener hanging on a dominant chord. And even once the third movement begins, we're still left hanging, as the cello and piano tease with ascending scalar passages. It is only when the third of these phrases (in the cello) morphs into a fugal subject that the resolution is finally granted. Despite the traditional structure of the sonata, Beethoven once again defies convention by making this finale a four-part fugue rather than the expected rondo, and seen from the perspective of his entire *oeuvre*, this might be considered a forerunner to several other fugal movements that permeate his late works, most notably the finale of the *Piano Sonata Op. 106 'Hammerklavier'* and the epic *Grosse Fuge, Op. 133* for string quartet. In this contrapuntal writing we can clearly observe Beethoven's preoccupation with Bach, which greatly increased around the time of the sonata's composition, although he had venerated Bach's music ever since his youth (a fact that lends further weight to the claim that the aforementioned reference to the *Es ist Vollbracht* aria in the *Op. 69* sonata was not accidental).

Bach, however, was not Beethoven's sole Baroque hero. Indeed, on more than one occasion he cited Handel as the musical apex, famously declaring: 'He is the greatest composer that ever lived. I would uncover my head and kneel before his tomb'. The *Variations, WoO 45* on a melody from Handel's oratorio *Judas Maccabaeus* – the popular chorus 'See the conqu'ring hero comes' (also known today as the hymn 'Thine be the Glory') – may have been written in connection with Beethoven's trip to Berlin, and therefore date from around the same time as the *Sonatas, Op. 5*. Published in 1797, this set of variations were very likely written after Beethoven had attended rehearsals of *Judas Maccabaeus* in Berlin and are designed to demonstrate the pianist's dexterity, while the cello generally takes a more subservient role.

Dominic Wells

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Gesamtwerk für Violoncello und Klavier • 2

Während der Konzertreise, die ihn 1796 nach Prag, Dresden, Leipzig und endlich nach Berlin führte, wurde Ludwig van Beethoven mit seinen beiden Cellosonaten op. 5 zum Gründer einer neuen Gattung. Indem er das Violoncello und das Klavier als gleichberechtigte Partner behandelte, betrat er Neuland und schuf ein Modell, das bis heute Gültigkeit hat. Es mag daher überraschen, dass der Komponist in den nächsten zehn Jahren keine weiteren Sonaten für diese Besetzung schrieb. Erst Anfang 1808 kehrte er zu dieser Formation zurück, und er tat es ohne jede deutliche Erklärung oder Motivation.

Während er an der fünften und sechsten Symphonie arbeitete und mit seiner zunehmenden Ertaubung zu kämpfen hatte, begann Beethoven mit der Komposition der A-dur-Sonate op. 69, die er im Herbst 1808 vollendete. Er widmete das Werk Baron Ignaz von Gleichenstein, einem Amateurcellisten und einem seiner engsten Vertrauten, der ihm bei verschiedenen geschäftlichen Angelegenheiten geholfen hatte. Auf dem Widmungsexemplar soll der Komponist den lateinischen Satz »Inter lacrimas et luctum « (»Inmitten von Tränen und Trauer«) vermerkt haben. Da die betreffende Partitur verschollen ist, lässt sich dieses »Motto« zwar nicht bestätigen, die Vorstellung aber, dass Beethoven diese Worte geschrieben hat, ist faszinierend: Waren sie etwa ein Hinweis auf die damalige politische Situation, nämlich die Belagerung Wiens durch französische Truppen (1809)? Oder meinten sie etwas Intimeres, das mit der Gemütsverfassung des Künstlers zu tun hatte?

Die Sonate weicht von ihren zwei Vorgängerinnen ab, indem sie wieder die üblichere, also dreisätzigige Struktur aufweist (die Sonaten op. 5 bestehen jeweils aus zwei Sätzen mit umfangreichen Einleitungen). Der erste Satz beginnt ein wenig verhalten: Das Violoncello allein exponiert das Thema, und kurz darauf wiederholt das Klavier den Gedanken in Oktaven. Indes ist dieses lyrische A-dur-Thema weder tränenselig noch traurig: Es klingt entspannt und ist mit sich selbst im Reinen. Nach einer kurzen, tumultuösen Passage in der Moll-Tonika verschwendet Beethoven keine Zeit und beginnt direkt mit der Exposition des Nebengedankens, der mit einer ruhigeren E-dur-Passage recht überraschend zur heiteren Gelassenheit des Hauptthemas zurückschwenkt. Das Cello schwingt sich anmutig in einer Reihe von Skalen empor, während das Klavier in Arpeggienfiguren abwärts steigt. Anschließend tauschen die Instrumente ihre Rollen. Von Cello-Pizzikati unterbrochen, bringt das Klavier neue Energie ins Spiel. Wenn die Durchführung erreicht ist, dominiert das Hauptthema – und das auf faszinierende Weise. Anstatt das gesamte Thema zu verwenden, nimmt Beethoven daraus lediglich ein absteigendes Motiv. Dieses erscheint zuerst in der rechten Hand des Klaviers, wird sogleich vom Cello wiederholt, erklingt darauf in einer ornamentierten Klavierversion und hernach in einer Imitation des Violoncellos. Dann bringt die linke Hand des Klaviers einen Ausbruch in donnernden Oktaven, die sich mit den gebrochenen Oktaven der Rechten abwechseln, indessen das Cello eifrig seine Sechzehntel herunterschrubbt. Aus diesem Tumult streckt das Cello mit einem ausgehaltenen Gisch seine Hand heraus, um eine absteigende Linie von schmerzlicher Zartheit zu präsentieren – und in dieser Gestalt lässt die lieblich ausgesungene Phrase (gewiss nicht zufällig?) ein Motiv erkennen, das sich als das pathosgetränkte Gamben-Obbligato vom Anfang der Arie »Es ist vollbracht« aus Johann Sebastian Bachs *Johannespassion* herausstellt. Vielleicht fließen jetzt endlich die Tränen.

Wenngleich die dreisätzigige Anlage dieser Sonate dem normalen Typus zu entsprechen scheint, überrascht uns Beethoven, indem er auf das *Allegro* keinen langsamen Satz, sondern ein lebhaftes Scherzo folgen lässt, das zwischen a-moll und A-dur wechselt. Doch dann überrascht er uns erneut, indem er schließlich zu Beginn des dritten Satzes ein *Adagio cantabile* bringt, dessen Thema zunächst vom Klavier und dann vom Cello exponiert wird. Man könnte erwarten, dass sich daraus ein eigenständiger Satz entwickelt, doch dieser bricht nach nur achtzehn Takten ab und führt direkt ins Finale. Als echter langsamer Satz zu kurz und doch charakterlich zu bestimmt, um als bloße Einleitung durchzugehen, bleibt dieses *Adagio cantabile* ein kleines Rätsel, das an die langsamen, ausgedehnten Einleitungspassagen erinnert, mit denen die beiden Sonaten op. 5 beginnen. Der virtuose Charakter, der den Rest des Satzes bestimmt, zeigt keine derartigen Anomalien; die Sonate rundet sich mit typischem, überschwenglichem Elan ab.

Der Schatten der *Sonaten op. 5* liegt auch über der Sonate op. 102, Nr. 1, mit der Beethoven Ende Juli 1815 begann. Auch sie besteht aus nur zwei Sätzen und ist überdies die kürzeste Sonate unter ihren Geschwistern; Beethoven verzichtet erneut auf einen langsamen Satz, leitet aber die beiden *Allegro vivace*-Sätze (in Sonaten- respektive Rondoform) mit einem gemäßigten Abschnitt ein. Aus der ruhigen C-dur-Einleitung bricht das stürmische, zugegebenermaßen aber eingängige a-moll-Hauptthema hervor, das beide Spieler gemeinsam exponieren, worauf das zweite Thema kurze Ruhemomente bietet. Die langsame Einleitung des Finales zeigt, dass Beethoven nach wie vor mit der Form experimentiert: Zwischen dem *Adagio* und dem Beginn des *Allegro vivace* fügt er eine siebentaktige Reminiszenz an das *Andante* vom Anfang der Sonate ein, das jetzt im 6/8-Takt steht. Diese Verschmelzung der Sonatenform mit Elementen des freien Fantasiestils ist das Kennzeichen dieses Werkes, das Beethoven in seinem Autograph tatsächlich als »Freye Sonate« bezeichnet hat.

Die Arbeit an der zweiten Sonate des Opus 102 nahm Beethoven kurz nach der ersten auf (beide Werke wurden im Herbst 1815 vollendet). Sie hat von allen die konventionellste Form, besteht aus drei Sätzen und enthält den einzigen langsamen Mittelsatz der fünf. Den Auftakt bildet ein Allegro con brio, das mit einem der unmittelbar fasslichsten und einprägsamsten Themen der gesamten Beethoven'schen Kammermusik beginnt und dem ein lyrischerer Nebengedanke folgt. Die lebensbejahende Energie des Hauptthemas, das die Durchführung dominiert, könnte nicht stärker mit der Musik des zweiten Satzes kontrastieren – einem düsteren, beinahe grabesernsten Lamento in d-moll, das sich die beiden Instrumente in feierlichem Dialog teilen. Ein sanft dahinfließender Abschnitt in D-dur gewährt eine gewisse Ruhe, bevor er wieder nach Moll hinabsteigt. Der Satz endet jedoch mit einer leisen Passage, die völlig unerwartete klangliche Wege von d- nach cis-moll beschreitet und den Hörer endlich auf einem Dominantakkord verharren lässt. Und in der Schweben verharren wir auch noch zu Beginn des Finales, während die beiden Instrumente mit aufsteigenden Skalenpassagen kokettieren. Die Auflösung wird erst gewährt, wenn sich die dritte dieser Phrasen in ein fugiertes Thema (des Cellos) verwandelt. Ungeachtet der traditionellen Gestalt der Sonate sträubt sich Beethoven einmal mehr gegen die Konventionen, indem er diesen letzten Satz in Form einer vierstimmigen Fuge und nicht als das erwartungsgemäße Rondo anlegt. Bei Betrachtung seines Gesamtwerkes könnte man darin den Vorläufer etlicher Fugensätze sehen, die das späte Schaffen durchziehen – insbesondere das Finale der Klaviersonate B-dur op. 106 »Hammerklavier« und die epische *Große Fuge* op. 133 für Streichquartett. In dieser Kontrapunktik erkennt man deutlich die Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach, die sich zur Zeit der letzten Cellosonate deutlich intensiviert – wobei Beethoven die Musik des alten Meisters schon in seiner Jugend verehrt hatte (untermauert wird diese Behauptung unter anderem durch den oben erwähnten, keineswegs zufälligen Hinweis auf die Arie *Es ist vollbracht* in der Sonate op. 69).

Johann Sebastian Bach war indessen nicht der einzige barocke Held unseres Komponisten. Bei mehr als einer Gelegenheit bezeichnete Beethoven Georg Friedrich Händel als musikalischen Höhepunkt und erklärte, er sei »der größte Komponist, der je gelebt hat. Ich würde mein Haupt entblößen und vor seinem Grab niederknien«. Die Variationen WoO 45 über eine Melodie aus Händels Oratorium *Judas Maccabaeus* – den berühmten Refrain »See the conqu'ring hero comes« (»Tochter Zion, freue dich«) – entstanden möglicherweise im Zusammenhang mit der Reise nach Berlin, das heißt etwa zur gleichen Zeit wie die Sonaten op. 5. Beethoven hat die 1797 veröffentlichten *Variationen* wahrscheinlich geschrieben, nachdem er in Berlin an den Proben des Oratoriums teilgenommen hatte; sie sollen die Fertigkeit des Pianisten demonstrieren, derweil das Violoncello generell eine eher untergeordnete Rolle spielt.

Dominic Wells

Deutsche Fassung: Cris Posslac

Gabriel Schwabe



Photo: Studio Monbijou

Gabriel Schwabe is a laureate of three of the world's most prestigious cello competitions: the Grand Prix Emanuel Feuermann in Berlin, the Concours Rostropovich in Paris and the Pierre Fournier Award in London. As a soloist he has worked with orchestras such as the Philharmonia, ORF Vienna Radio Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Ulster Orchestra, NDR Radiophilharmonie, Royal Northern Sinfonia, Danish Chamber Orchestra, the Malmö and Norrköping Symphony Orchestras and the China NCPA Orchestra, Beijing with conductors such as Marek Janowski, Eivind Gullberg-Jensen, Dennis Russell-Davies, Adam Fischer, Joana Mallwitz, Cornelius Meister, Giancarlo Guerrero, Michael Sanderling and Marc Soustrot. In 2010 he gave his recital debut at London's Wigmore Hall. He is a regular guest at festivals such as the Jerusalem International Chamber Music Festival, Kronberg Academy Festival, Amsterdam Biennale and Schleswig-Holstein Music Festival, and has performed with artists including Isabelle Faust, Christian Tetzlaff, Lars Vogt, Kirill Gerstein, Roland Pöntinen and Enrico Pace. He was born in Berlin to German-Spanish parents, studied with Catalin Ilea at the Universität der Künste Berlin and with Frans Helmerson at the Kronberg Academy, and received further stimulus from János Starker, Gary Hoffman, Gidon Kremer and András Schiff. He is a cello professor at the Hochschule für Musik und Tanz Köln and the Conservatorium Maastricht. He is married to violinist Hellen Weiß, and plays a cello by Giuseppe Guarneri (Cremona, 1695). www.gabrielschwabe.com

Nicholas Rimmer



Photo: Andrej Grilc

Nicholas Rimmer was born in England and studied in Cambridge, Hanover, Berlin and Cologne. A pianist with a keen interest in chamber music, Lied, as well as in historical keyboard instruments, he has appeared in many major concert venues such as Wigmore Hall, Tonhalle Zürich and the Philharmonie Berlin. He has appeared as soloist with the Auckland Philharmonia Orchestra, NDR Radiophilharmonie and the Swiss Chamber Orchestra CHAARTS. His varied discography numbers over 20 albums, and this release will mark his seventh for Naxos. His collaborative partnerships with Gabriel Schwabe and Tianwa Yang have resulted in acclaimed recordings of Brahms and Wolfgang Rihm; the latter (8.572730) received a Diapason d'Or, a *Pizzicato* Supersonic Award and an *International Record Review* 'Outstanding' Award. His ensembles include a piano trio, Trio Gaspard, and the Trio Belli-Fischer-Rimmer, a unique combination of trombone, percussion and piano. Nicholas Rimmer regularly collaborates with a diverse range of musicians including Maximilian Hornung, Nils Mönkemeyer, Simon Bode, Ronan Collett and Quatuor Hermès. He also performs live improvisation to silent movies together with percussionist Johannes Fischer. As of 2019 Nicholas Rimmer

holds a professorship for piano at the Freiburg University of Music.

www.nicholasrimmer.com

After establishing a new genre with his *Sonatas for Piano and Cello, Op. 5*, Beethoven returned to it a decade later, working on his *Sonata in A major, Op. 69* in parallel with his *Fifth* and *Sixth* symphonies. With its unexpected shifts of harmony and mood, this is a work filled with virtuoso flourishes and experimental surprise, elements shared in the defiance of convention and lyrical brilliance of the two *Sonatas, Op. 102*. Beethoven considered Handel to be ‘the greatest composer that ever lived’, demonstrating pianistic dexterity in the *Variations, WoO 45* on the popular melody ‘See the conqu’ring hero comes’. The first volume in this series is available on Naxos 8.574529.

Ludwig van
BEETHOVEN
(1770–1827)

Complete Works for Cello and Piano • 2

- | | | |
|--------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 1–3 | Cello Sonata No. 3 in A major, Op. 69 (1808) | 25:34 |
| 4–16 | Twelve Variations on ‘See the conqu’ring hero comes’ from Handel’s <i>Judas Maccabaeus</i> in G major, WoO 45 (1796) | 11:10 |
| 17–18 | Cello Sonata No. 4 in C major, Op. 102, No. 1 (1815) | 15:01 |
| 19–21 | Cello Sonata No. 5 in D major, Op. 102, No. 2 (1815) | 19:25 |

Gabriel Schwabe, Cello • Nicholas Rimmer, Piano

A detailed track list can be found inside the booklet

Recorded: 14–16 February **4–18** and 31 May–1 June **1–3 19–21** 2023
at Saffron Hall, Saffron Walden, UK

Producer and editor: Andrew Walton (K&A Productions Ltd)

Engineer: Deborah Spanton (K&A Productions Ltd)

Booklet notes: Dominic Wells • Publisher: G. Henle Verlag

Cover: *Beethoven* (c. 1920) by Ludovic Alleaume (1859–1941)

© & © 2024 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com