

The NAXOS logo is a blue square with the word "NAXOS" in white, bold, sans-serif capital letters. Above the text are three horizontal lines, and below it are three vertical lines, creating a stylized architectural or grid-like pattern.

NAXOS

# BEETHOVEN

Complete Works for  
Cello and Piano • 1

Gabriel Schwabe, Cello  
Nicholas Rimmer, Piano

Ludwig van  
**BEETHOVEN**

(1770–1827)

**Complete Works for Cello and Piano • 1**

<b>Cello Sonata No. 1 in F major, Op. 5, No. 1 (1796)</b>	<b>24:18</b>	<b>Cello Sonata No. 2 in G minor, Op. 5, No. 2 (1796)</b>	<b>28:42</b>
❶ I. Adagio sostenuto – Allegro	17:23	❶ I. Adagio sostenuto e espressivo – Allegro molto più tosto presto	19:41
❷ II. Rondo: Allegro vivace	6:54	❷ II. Rondo: Allegro	8:58
<b>Twelve Variations on ‘Ein Mädchen oder Weibchen’ from Mozart’s <i>Die Zauberflöte</i>, in F major, Op. 66 (1796)</b>	<b>8:19</b>	<b>Seven Variations on ‘Bei Männern, welche Liebe fühlen’ from Mozart’s <i>Die Zauberflöte</i>, in E flat major, WoO 46 (1801)</b>	<b>9:21</b>
❸ Thema	0:30	❸ Thema: Andante	0:51
❹ Variation 1	0:33	❹ Variation 1	0:42
❺ Variation 2	0:32	❺ Variation 2	0:43
❻ Variation 3	0:32	❻ Variation 3	0:56
❼ Variation 4	0:33	❼ Variation 4	1:15
❽ Variation 5	0:33	❽ Variation 5: Si prenda il tempo un poco più vivace	0:38
❾ Variation 6	0:30	❽ Variation 6: Adagio	2:19
❿ Variation 7	0:39	❽ Variation 7: Allegro ma non troppo	1:57
⓫ Variation 8	0:30		
⓬ Variation 9	0:35		
⓭ Variation 10: Adagio	1:10		
⓮ Variation 11: Poco adagio, quasi andante	0:59		
⓯ Variation 12: Allegro	1:53		

## Ludwig van Beethoven (1770–1827)

### Complete Works for Cello and Piano • 1

February, 1796: an exciting time for the 25-year-old Beethoven as he prepared to journey to Prague, the first stop in an extensive concert tour that would also take him to Dresden, Leipzig, and finally to Berlin, home to King Frederick William II, who like his predecessor and uncle Frederick the Great, was a music enthusiast. But whereas his uncle had been a keen flute player (famously immortalised in Adolph Menzel's painting *Frederick the Great Playing the Flute at Sanssouci*, which has adorned many an album cover), Frederick William II's instrument was the cello. Haydn and Mozart were among those who dedicated string quartets to the monarch, while Boccherini regularly sent new instrumental works (mainly string quartets and quintets) from Spain to Berlin. Two cello-virtuoso brothers were employed by the king: Jean-Pierre Duport was the *Oberintendant* of the royal chamber music, while Jean-Louis Duport served as principal cellist of the opera orchestra.

This was the context in which Beethoven hoped to build on the reputation he had developed in Vienna, and to establish contacts with new friends and patrons. Beethoven played the piano before the king many times, and on one of these occasions he was joined by one of the Duport brothers to introduce his two *Sonatas for Piano and Cello, Op. 5*, which he had just composed. When the composer left Berlin in the summer of 1796, Frederick William II gave him a gold snuffbox filled with Louis d'or, and Beethoven returned the favour by dedicating to the monarch the first edition of the sonatas, published in Vienna the following year.

When Frederick William II heard the first performance of these two cello sonatas in Berlin, he was in fact witnessing the birth of a new type of music for his beloved cello. This was an instrument that had, throughout the Baroque era, been closely associated with the accompanying role of the *basso continuo*, where the cello would double the left hand of the harpsichord or organ. Having said that, there were also sonatas for cello and continuo during the Baroque (e.g. the nine extant sonatas by Vivaldi, RV 39–47), which provided opportunities for a solo cello part, playing with another (continuo) cello and keyboard. Such works included figured bass, the keyboardist filling in the accompanying chords from numbers ('figures') indicated in the score, with only the bass line actually written out. Later in the Baroque and continuing into the Classical period came the 'accompanied keyboard sonata', in which the musical discourse is determined by the piano, while the accompanying melody instrument (often a violin) is added merely for colour.

The *Sonatas, Op. 5* follow neither of these models, and to that extent they are quite revolutionary, establishing a genre that continues right up to the present day. Here, neither instrument is subservient, and Beethoven writes a fully developed piano part, combining it with an independent part for cello. It is important to stress that in the 1790s there was no precedent for this. Another unusual feature is the form of the sonatas: each consists of just two movements: an extended *Allegro* in sonata form, followed by a rondo, also marked *Allegro*. In both cases Beethoven dispenses with the slow middle movement, instead prefacing the sonatas with substantial *Adagio* introductions.

The first of these introductions (*Op. 5, No. 1*) acts rather like a huge, meandering, quasi-improvisatory upbeat to the 'proper' start, several minutes in. The latter is clearly defined by its driving, horse-riding-esque repeated chords in the piano left hand, while the melody is introduced by the right hand, soon imitated by the cello. Fleet-footed arpeggiated and scalic figures continue throughout this movement in the piano part, complementing the more lyrical lines of the cello. The transition from the exposition to the development section offers a rather unexpected modulation from C major to the relatively distant key of A major, followed by a more turbulent treatment of the first theme in D minor, then F minor, before a murky, rising chromatic sequence leads us back to the tonic of F major for the recapitulation. As the cello sings above the rapid fingers of the piano right hand, Beethoven has fun with the left hand, with an infectiously catchy, staccato bass line – a brief but brilliant touch.

The much shorter second movement maintains the energy of the first, with its *scherzo*-like principle theme cheerily interchanging between the two instruments as they converse with each other. Again, Beethoven isn't afraid to let his hair down here, including a lively country dance, whose rustic flavour continues with the cello's folkly drones on a fifth in the following section. When this comes about for the second time it leads into the coda, demanding virtuosos playing from both musicians, anticipating a brief moment of repose shortly before the end.

When the famed double bassist Domenico Dragonetti performed the *Cello Sonata, Op 5, No. 2*, accompanied by Beethoven himself, he surprised the composer with the level of his playing to such a degree that at the end, Beethoven immediately leapt up to embrace both player and instrument. Dragonetti must have possessed extraordinary skill, for the cello part of this sonata requires great dexterity at times – though it by no means compares with the nimble fingers demanded of the pianist. If the introduction to the first cello sonata might be considered an augmented upbeat to its first theme, it is harder to put forth such an argument for the second sonata. At twice the duration it is, in effect, a movement in its own right. In character too, this *Adagio* differs from its somewhat hesitant predecessor: it is full of dramatic gestures, from the dark opening chords to the delicate, rather tragic descending scales in the right hand of the piano. There's an aching poignant melodic line from the cello, and at the end, extended pauses generate a sense of tension as to what will come next.

What follows is a gently rocking *Allegro*, the cello introducing the theme, soon answered by the piano. Like the introduction, this is sorrowful and questioning, but the melancholic atmosphere is soon dispelled thanks to a shot of energy, replete with nervous triplets in the piano supporting a defiant theme in the cello. The music shifts to the relative major (B flat) as the piano introduces the second theme, much less intense: a light-hearted contrast to the *Sturm und Drang*-inflected first theme. That's not to say Beethoven takes his foot off the pedal as far as virtuosity is concerned, as the fiendishly tricky piano part towards the end of the exposition testifies. The coda momentarily returns to the sombre environment of the introduction before ending with the initial theme, now presented at full strength.

Another fast-paced movement follows, but the angst has dissipated. Those relentless triplets now give way to G major playfulness for the first theme, while the D major graceful *cantabile* second theme sounds reminiscent of a music-box. The sweet naivety of this latter melody darkens as it progresses into D minor, leading us back to the initial rondo theme. The middle section presents a new, care-free theme in C major that happily skips along in the piano part while the cellist tackles sequences of demanding, accompanying arpeggios. Perhaps inevitably – he was trying to impress a king, after all – the virtuoso displays return for both instruments. Mirroring the conclusion of the first sonata, towards the end the music winds down and pauses, before one final flourish.

As well as the five sonatas, Beethoven's works for piano and cello include three sets of variations based on themes by Handel and Mozart. The variations on 'Ein Mädchen oder Weibchen' from Mozart's Singspiel *Die Zauberflöte* may have been written in connection with Beethoven's aforementioned trip to Berlin, and therefore possibly date from around the same time as the first two cello sonatas (they were published in September 1798). Even though he did not go as far in giving the instruments an equal footing as he did in his *Op. 5* sonatas, it is clear that Beethoven used this set as a type of experimentation to formulate his ideas.

Conversely, his second set of variations based on *Die Zauberflöte*, which appeared in Vienna in 1802 and were probably composed the previous year, finds the two instruments essentially as equal partners. This takes the Act I duet 'Bei Männern, welche Liebe fühlen' as its basis, originally sung by the characters Pamina and Papageno, and Beethoven initially follows the dialogue of the duet, with the piano in the role of Pamina and the cello answering as Papageno. As in the *Op. 5* sonatas, light-hearted playfulness and dramatic rivalry characterise the variations that follow, including – towards the very end – a gentle reprise of the original theme, before the brilliant conclusion.

**Dominic Wells**

## Ludwig van Beethoven (1770–1827)

### Gesamtwerk für Violoncello und Klavier • 1

Februar 1796: ein aufregender Monat war das für den 25-jährigen Beethoven, der sich auf eine Reise nach Prag und somit auf die erste Station einer ausgedehnten Konzerttournee vorbereitete, die ihn weiter nach Dresden, Leipzig und schließlich nach Berlin führen sollte, wo König Friedrich Wilhelm II. residierte, der wie sein Vorgänger und Oheim, Friedrich der Große, ein Liebhaber der Musik war. Der Onkel hatte sich bekanntermaßen als Flötist hervorgetan (und wurde als solcher durch Adolph Menzels Gemälde berühmt, das schon viele Plattencover zierte); demgegenüber war das Instrument Friedrich Wilhelms II. das Violoncello. Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart widmeten dem Monarchen Streichquartette, und Luigi Boccherini schickte regelmäßig neue Instrumentalwerke (vornehmlich Quartette und Quintette) aus Spanien herüber nach Berlin. Zudem nahm Seine Majestät zwei Cellovirtuosen in Dienst: Jean-Pierre Duport wirkte als Oberintendant der königlichen Kammermusik, sein Bruder Jean-Louis war der Solocellist des Opernorchesters.

In diesem Umfeld hoffte Beethoven, seine in Wien erworbene Reputation zu vermehren und Kontakte zu neuen Freunden und Gönnern zu knüpfen. Er ließ sich mehrmals vor dem König auf dem Klavier vernehmen, und bei einer dieser Gelegenheiten begleitete ihn einer der beiden Duports bei der Vorstellung der zwei eben komponierten Sonaten für Klavier und Violoncello op. 5. Als der Komponist im Sommer 1796 wieder aus Berlin abreiste, schenkte ihm Friedrich Wilhelm II. eine goldene, mit Louis d'or gefüllte Schnupftabakdose; Beethoven revanchierte sich mit der Widmung der beiden Sonaten, deren Erstausgabe im folgenden Jahr in Wien erschien.

Als Friedrich Wilhelm II. die beiden Cellosonaten in Berlin zum ersten Mal hörte, erlebte er mit, wie eine neue Art von Musik für sein geliebtes Violoncello zur Welt kam – ein Instrument, das während der gesamten Barockzeit eng mit der Begleitfunktion des *Basso continuo* verbunden war und die linke Hand des Cembalos oder der Orgel zu verdoppeln hatte. Allerdings gibt es auch barocke Sonaten für Violoncello und Generalbass, darunter die neun erhaltenen Sonaten RV 39-47 von Antonio Vivaldi, die die Möglichkeiten boten, eine solistische Cellostimme im Zusammenwirken mit einem Generalbass-Cello und einem Tasteninstrument zu spielen. Diese Werke enthielten bezifferte Bässe, die der Clavierspieler anhand der in den Noten angegebenen Zahlen auszufüllen hatte; ausgeschrieben war freilich nur die Basslinie. Im späteren Barock und bis in die Klassik hinein gab es dann die »begleitete Klaviersonate«, in der der musikalische Diskurs vom Klavier dominiert wird, derweil das begleitende Melodieinstrument (oft eine Violine) lediglich als Farbe hinzutritt.

Die Beethoven'schen Sonaten op. 5 folgen keinem dieser beiden Modelle. Sie sind daher recht revolutionär und begründeten eine Gattung, die bis in die Gegenwart reicht. Hier ist keines der beiden Instrumente untergeordnet, die Klavierstimme ist voll entwickelt und wird mit einer unabhängigen Cellostimme kombiniert. Es muss ausdrücklich gesagt sein, dass es am Ende des 18. Jahrhunderts dafür keinen Präzedenzfall gab. Ungewöhnlich ist auch die formale Gestaltung der Sonaten: Beide bestehen aus lediglich zwei Sätzen – einem ausgedehnten *Allegro* in Sonatenform, dem sich ein Rondo im selben Tempo anschließt. In beiden Fällen verzichtet Beethoven auf den langsamen Mittelsatz; stattdessen eröffnet er die Sonaten mit umfangreichen *Adagio*-Einleitungen.

Die erste dieser Einleitungen (op. 5 Nr. 1) wirkt eher wie ein riesiger, gewundener, quasi-improvisatorischer Auftakt zu dem »richtigen« Beginn, der erst nach einigen Minuten erfolgt. Dieser ist dann durch vorantreibende, gewissermaßen galoppierende Akkordwiederholungen in der linken Hand des Klaviers klar definiert; die Melodie wird von der Rechten exponiert und bald darauf vom Violoncello imitiert. Behende Arpeggien und Skalenfiguren durchziehen den Klavierpart während des gesamten Satzes und ergänzen die gesanglicheren Linien des Streichinstruments. Der Übergang zur Durchführung bringt eine überraschende Modulation von C-dur ins relativ weit entfernte A-dur, worauf sich eine recht turbulente Verarbeitung des Hauptthemas in d-moll und f-moll anschließt, bevor uns eine düstere, chromatisch aufsteigende Sequenz zurück in die Reprise und somit in die Tonika F-dur führt. Derweil das Violoncello über den flinken Fingern der rechten Klavierhand singt, hat Beethovens Linke ihre Freude an einem ansteckend einprägsamen Staccato-Bass – eine ebenso kurze wie brillante Note.

Das weitaus kürzere Finale bewahrt die Energie des Kopfsatzes. Das scherzohafte Hauptthema geht in fröhlicher Unterhaltung zwischen den beiden Instrumenten hin und her. Auch hier hat Beethoven keine Bedenken, sich gehen zu lassen – unter anderem in einem lebhaften Ländler, dessen rustikaler Anstrich im folgenden Abschnitt mit volkstümlichen Dudelsackquinten fortgesetzt wird. Wenn dies zum zweiten Mal geschieht, wird die Coda erreicht, die von beiden Musikern virtuose Darbietungen verlangt und kurz vor dem Ende einen kleinen Ruhepunkt antizipiert.

Als der berühmte Kontrabassist Domenico Dragonetti zusammen mit Beethoven die zweite Sonate des Opus 5 aufführte, überraschte er seinen Begleiter durch das Niveau seines Spiels derart, dass dieser am Ende aufsprang, um den Musiker und sein Instrument zu umarmen. Dragonetti muss über ein immenses Können verfügt haben, denn der Cellopart dieses Werkes verlangt bisweilen großes Geschick – wenngleich dieses keineswegs mit den flinken Fingern des Pianisten zu vergleichen ist. Während man die Einleitung der ersten Cellosonate als einen erweiterten Auftakt zu ihrem Hauptthema betrachten kann, lässt sich diese Auffassung im Falle der zweiten Sonate schwerlich vorbringen. Mit ihrer doppelten Spieldauer stellt diese Introduction vielmehr einen eigenständigen Satz dar. Auch in charakterlicher Hinsicht unterscheidet sich dieses *Adagio* von seinem etwas zögerlichen Vorgänger: Es ist erfüllt von dramatischen Gesten, die von den dunklen Einleitungsakkorden bis zu den zarten, eher tragischen Abwärtsskalen der rechten Hand reichen. Es gibt im Violoncello eine schmerzlich ergreifende Melodielinie, und am Ende erzeugen ausgedehnte Pausen eine gespannte Erwartung der Dinge, die da kommen mögen.

Was kommt, ist ein sanft wiegendes *Allegro*, worin das Cello das Thema exponiert, das bald darauf vom Klavier beantwortet wird. Wie die Einleitung, so ist auch dieser Gedanke von schmerzlichen Fragen erfüllt, doch die melancholische Stimmung löst sich bald durch einen Energieschub auf, wobei die nervösen Klaviertrioen ein trotziges Cellothema unterstützen. Das Klavier präsentiert das deutlich weniger eindringliche Seitenthema in der Dur-Parallele (B) – ein unbeschwerter Gegensatz zu dem *Sturm und Drang* des Hauptgedankens. Damit ist nicht gesagt, dass Beethoven in spieltechnischer Hinsicht den Fuß vom Gas nähme: Der teuflisch vertrackte Klavierpart gegen Ende der Exposition spricht für sich. Die Coda kehrt kurzzeitig in die düstere Umgebung der Einleitung zurück, bevor sie mit dem ersten Thema schließt, das jetzt mit voller Kraft ausgeführt wird.

Ein nicht minder rasanter Satz schließt sich an, doch die Angst ist verflogen. Die unerbittlichen Triolen weichen der Verspieltheit des G-dur-Themas, der anmutige und kantable Nebengedanke in D-dur erinnert an die Klänge einer Spieluhr. Die süße Naivität dieser letzteren Melodie verliert sich in einem dunklen d-moll, das uns zum ersten Thema des Rondos zurückbringt. Im Mittelteil erscheint ein neues, unbeschwertes C-dur-Thema, dessen Klavierpart fröhlich dahinspringt, derweil der Cellist sich eine Reihe anspruchsvoller Begleit-Arpeggien vornimmt. Vermutlich war es nicht zu vermeiden, dass sich die Virtuosität wieder zu Worte meldet – schließlich hatte man ja einen König beeindrucken wollen. Ähnlich wie in der Coda der ersten Sonate beruhigt sich die Musik am Ende, hält inne und endet mit einem letzten Aufschwung.

Neben insgesamt fünf Sonaten hat Beethoven drei Variationswerke über Themen von Georg Friedrich Händel beziehungsweise Wolfgang Amadeus Mozart komponiert. Die Variationen über *Ein Mädchen oder Weibchen* aus Mozarts Singspiel *Die Zauberflöte* könnten im Zusammenhang mit der Reise nach Berlin entstanden sein und datieren daher möglicherweise aus derselben Zeit wie die im September 1798 veröffentlichten Cellosonaten op. 5. Zwar geht Beethoven hier in der Gleichberechtigung beider Instrumente nicht so weit wie in den besagten Sonaten, doch es wird deutlich, dass er auch dieses Werk benutzt hat, um seine Ideen auf experimentelle Weise zu formulieren.

Das zweite Variationswerk über *Die Zauberflöte* erschien 1802 in Wien und dürfte ein Jahr zuvor komponiert worden sein. Hier sind die beiden Instrumente im Wesentlichen gleichberechtigt. Thematischer Ausgangspunkt ist das Duett *Bei Männern, welche Liebe fühlen*, das in der Oper von Pamina und Papageno gesungen wird; Beethoven folgt zunächst dem ursprünglichen Dialog, wobei das Klavier den Part der Pamina übernimmt und das Violoncello als Papageno antwortet. Wie im Opus 5 prägen spielerische Leichtigkeit und dramatische Konflikte die anschließenden Variationen, und gegen Ende erklingt eine zarte Reprise des Ausgangsthemas, bevor es zum fulminanten Schluss kommt.

**Dominic Wells**

*Deutsche Fassung: Cris Possiac*

**Also available**



**8.573489**



**8.573786**

## Gabriel Schwabe



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](http://www.gabrielschwabe.com)

## Nicholas Rimmer



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](http://www.nicholasrimmer.com)



Intent on developing the reputation he had won in Vienna, Beethoven undertook an extensive tour ending in Berlin, home to the cello-playing Frederick William II. There he unveiled his *Sonatas for Piano and Cello, Op. 5* with one of the famed Duport brothers playing cello. These are revolutionary works, with neither instrument subservient and the piano fully independent, for which in the 1790s there was no precedent. Beethoven also wrote vivacious variations on operatic music by Mozart where light-hearted playfulness and dramatic rivalry are energising features.

Ludwig van  
**BEETHOVEN**  
(1770–1827)

**Complete Works for Cello and Piano • 1**

- 1–2** Cello Sonata No. 1 in F major, Op. 5, No. 1 (1796) **24:18**
- 3–15** Twelve Variations on ‘Ein Mädchen oder Weibchen’ from Mozart’s *Die Zauberflöte*, in F major, Op. 66 (1796) **8:19**
- 16–17** Cello Sonata No. 2 in G minor, Op. 5, No. 2 (1796) **28:42**
- 18–25** Seven Variations on ‘Bei Männern, welche Liebe fühlen’ from Mozart’s *Die Zauberflöte*, in E flat major, WoO 46 (1801) **9:21**

**Gabriel Schwabe, Cello • Nicholas Rimmer, Piano**

A detailed track list can be found inside the booklet

Recorded: 14–16 February 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](http://www.naxos.com)