

sonatas for fortepiano and cello  
**Beethoven**

Kristin Fosshem fortepiano Bjørn Solum cello

1-2  
Opus 5 no 1

3-5  
Opus 69

6-8  
Opus 102 no 2



"Forced to live with a permanent physical disorder, born with a fiery temperament, I had to isolate myself, live my life alone". The musical genius that lost his hearing never succumbed to fate. On the contrary — over and over again he managed to adjust to the shifting phases of his life and art. As a creative artist, Beethoven stood for constant renewal throughout his entire career, and he never hesitated from sharing his innermost feelings with his listeners. These three sonatas were created in three different phases. Meet the young, the struggling and the mature Beethoven: "I will fly at fate and attack it — it will never succeed in striking me to the ground!"

**Beethoven**

sonatas for fortepiano and cello

2L

Made in Norway 20©02 Lindberg Lyd AS



2L

# Beethoven

— sonatas for fortepiano and cello

## Opus 5 no 1

- 1 Adagio sostenuto — Allegro 16:22
- 2 Rondo [Allegro vivace] 6:26

## Opus 69

- 3 Allegro ma non tanto 11:56
- 4 Scherzo [Allegro molto] 4:40
- 5 Adagio cantabile — Allegro vivace 8:21

## Opus 102 no 2

- 6 Allegro con brio 6:37
- 7 Adagio con molto sentimento d'affetto 8:29
- 8 Allegro fugato 4:20

Copy of Walter fortepiano [1790] made by Paul McNulty and restored by Edwin Beunk, Opus 5.  
Original Alois Graf from Vienna [1825], Opus 69 and 102.  
Both instruments are in equal tuning.

Domenicus Montagnana [1740]

## Beethoven's Cello Sonatas and their Performers

Placing the artistic fruits of history within a meaningful context present an eternal dilemma. The innovative importance of a work first becomes clear after having gained certain knowledge of its historical context. At the same time we require that the work be removed from its historical surroundings — break its own historical code, as it were — and communicate with us directly. It is an almost impossible task to free a work of art entirely from its surroundings.

If we are truly to grasp the innovative aspect of a work then we are drawn into the world of knowledge; a perception of the chronological order of things is an absolute necessity. This does not, however, prevent a complete re-examination of a work of art, in this case a musical composition, from being relevant as time passes.

Edvard Grieg, a superb writer on music in his many letters, touches upon this problem in a letter to his close friend Frants Beyer: "I can no longer listen to a work by Beethoven with the same feelings now as when I was eighteen; I see far deeper, more intensely, I am able to immerse my entire individuality into it and feel that what I once held as innovative and daring which I now grasp as its greatness, rather than that which simply has been passed on, and which I respect for having completed its task, though its strength has been weakened." Grieg does not stop there. He makes this comment a life principle: "Thus it is with life. I bow to the power of tradition, for all passed greatness that has borne us on; however, if we were only to act upon what has been agreed and accepted, we would remain still, and in fear of a false personality, would have none."

The work — in this case the music — grows on one, its contours become clearer and more profiled, or else they become unfocused and are ultimately forgotten. From time to time it can appear too easy to rely on history's judgement as final when it comes to criteria for assessing a work's musical value.

This may be pointing out the obvious, but it is important that we remind ourselves of this perspective when listening to Beethoven's cello sonatas today. For two centuries they have occupied a place in the standard repertoire, and if they today barely register as ripples on the surface of our musical heritage, they represent a great innovation within the context of music for two instruments written during the period of the first Viennese school.

In Beethoven's works the cello is treated for the first time in Western music as an equal partner to the violin. Beethoven explores the song-like tone of the instrument and its nuances of colour in all registers, as well as its aptness for soloistic and virtuoso performance. At the same time he allows the sound of the cello and that of the piano mutually to complement each other in perfect, equal partnership. This must surely be a revolutionary approach to the instrument. Let us not forget that the sound Beethoven envisaged for the cello was quite different from that of today, where the cello is fitted out with metal strings suitable for matching the full sound of a Steinway concert grand. On this recording the performers have made a genuine attempt to approach Beethoven's "original" sound, though this would not have been the same for all three sonatas since the F major and C major sonatas are separated by twenty years during which time the fortepiano, the forerunner of the modern piano, underwent a quite considerable development. There was a vast difference in tone between either Beethoven's Stein piano from 1770 or his Anton Walter instrument of fifteen years later, and his French Erard instrument which he had while composing the A major sonata in 1808. And not to mention the two sonatas of opus 102, which Beethoven probably conceived with the six octaves Broadwood piano in mind, even though his own instrument was not acquired until 1817 — the same year these sonatas were published (by Simrock). The point is that the difference in tone between all these instruments is nonetheless much less than the difference between the Broadwood and a modern concert grand piano with its heavy frame of iron capable of sustaining thirty tons of pressure.

Articulating Beethoven's works on a modern instrument is likely to produce a different result than the composer originally envisaged, given the sheer range of volume available today. Modern recording studios are however able to create a comfortable balance, though the musical contrasts in Beethoven's music relate more to contrast between the various sections of the work than they do to an exploitation of extremes of volume.

After settling in Vienna in the early 1790's Beethoven soon made a name for himself as a pianist of great genius. When he left Vienna to tour the music metropolises of Central Europe in 1796, Beethoven probably took with him his two first cello sonatas opus 5. It was most likely already arranged before his departure that these works would be presented at the royal court in Berlin to king Friedrich Wilhelm II, known primarily as the cello playing monarch to whom Mozart dedicated his famous last string quartets – the so-called "Prussian Quartets" (KV. 575, 589 and 590). The king must have been an accomplished cellist as he was able to perform the demanding cello part of these quartets with bravado.

For all we know the **F major Sonata, opus 5**, may well have received its first performance on one of the Silbermann instruments, which the youthful king, Frederic the great, was eager to demonstrate to the old Cantor of St. Thomas' Church, J. S. Bach, when he paid his one and only visit at court in 1747 – though at the royal court the instruments were probably more modern, fifty years later.

Beethoven dedicated his opus 5 to the king, though the cello part was immortalised by the great French cello virtuoso of the time, Jean-Louis Duport, who like many of his colleagues was a frequent visitor to the Prussian court. The king was doubtless very pleased with the dedication and with the sonata; Beethoven received perhaps his most valuable "payment" ever for a single composition, a snuffbox of pure gold filled with Louis d'or pieces.

The slow opening of the F major sonata is perhaps more to be considered as a slow introduction to the following allegro, although at 34 bars it is longer than similar adagio passages in Beethoven's music. This adagio is in the form of a freely conceived "Fantasia" which allows the beauty of the cello's tone to move through many registers, and it provides an organic link to the opening theme of the middle movement, a theme and its subsequent development in which Beethoven continues to focus on the cantabile quality of the cello while at the same time allowing the piano a central role in a masterly balanced whole. The lively, extrovert nature of the final movement doubtless inspired the king, not least due to the instrumental agility of Beethoven and Duport – a goldmine for the composer! Beethoven obviously knew several cellists of his day. It is a curious fact that the instrument on which Solum performs on this recording belonged to Friedrich Dotzauer, who was something of a legend among cellists. This is partly due to a great number of studies he wrote for the instrument which are still played today. During the first half of the nineteenth century he was principal cellist of the Dresdener Staatskapelle, probably the most prestigious orchestra in Europe at the time. In 1808 Dotzauer had the honour of performing the cello part in Beethoven's Triple Concerto. Which instrument did he perform on? For those of us who enjoy speculating over such things, Solum's Dotzauer cello adds extra spice to this recording.

Nearly twelve years passed before Beethoven once again turned his attention to writing for cello and piano. This work progresses more or less parallel with his work on Symphonies nos. 5 and 6 – the "Fate" and the "Pastoral" symphonies. These two works received their first performance just before Christmas 1808, while the **Cello Sonata, opus 69**, was first performed in public the following March. This time the cello part was performed by Nikolaus Kraft, son of Haydn's great cello virtuoso at Eszterhaza, Anton Kraft. Nikolaus Kraft had previously

been a pupil of Jean-Pierre Duport in Berlin and had subsequently been engaged as principal cellist at the Kärntner Theatre in Vienna. Beethoven knew him first and foremost as the cellist in Schuppanzigh's original quartet, engaged by the enthusiastic Beethoven admirer Prince Lobkowitz, which performed many of the great composer's string quartets.

Baroness Dorothea Ertmann, one of the leading pianists of her time, performed the piano part. The baroness had collaborated with Beethoven previously and is perhaps best known as being the dedicatee of the composer's Sonata in A opus 101. The Cello Sonata in A, opus 69, was not dedicated to either of those who first performed it in public, however. This honour was bestowed on Freiherr Ignaz von Gleichenstein. He was a lawyer at the War Office and helped Beethoven in various matters and was according to one particular source "the most forthcoming and generous man I have ever met" (Erich Münch). Ignaz von Gleichenstein left Vienna around 1810 or 1811 to look after the family's properties in Germany (Breisgau), though in 1827, the year Beethoven died, he was once again at the side of his dying friend to offer him his services. Thus the baron became the dedicatee of an indisputable masterpiece, a work brim full of vitality and virtuosity.

In this work there is no slow middle movement. There are three successive fast movements, though Beethoven creates contrast by opening the final movement with an eighteen-bar Adagio passage. He also creates a tonal contrast by writing the Adagio section in E major, after having opened and closed the preceding Scherzo in A minor.

The first movement is conceived in classical sonata form, which despite its abundance of compositional elements and its motivic and thematic inventiveness never disturbs the balance between the two instruments. In an almost programmatic fashion the two instruments each present half of the opening theme, which can be considered to be one of Beethoven's most inspired.

The development section grows organically from the melodic material

of the main theme. Intense melodic waves are passed between the instruments in various registers. Beethoven does not seek here to develop the motivic material in a strictly systematic fashion; instead the music revolves intensely around the main theme and the second theme. An extensive tension-filled coda brings the main theme once again to the forefront. This movement represents perhaps the most advanced attempt at that time to bring together the wide register of each instrument simultaneously.

In the following stormy Scherzo movement Beethoven makes use of a division of the music into five: the scherzo itself is presented three times while the trio is repeated after the second presentation of the scherzo which is strongly accentuated with syncopations. The great difference between Beethoven's envisaged sound and that which is possible on a modern instrument is expressed in the recommended change of fingering from a syncopated note to the "on the beat" note to which it is tied, which on the fortepiano produced a special "Bebung" or vibrato effect. This is a scherzo for the heart and the soul.

The songlike adagio introduction to the last movement has such a grandly conceived melodic line that it could easily have deserved to be developed over a longer stretch. After seventeen bars, however, it finishes, and a short passage in the cello brings us to the main part of the last movement, which is characterised by rapid figures in the piano. The performance must be crystal clear in this section, which is followed by a drawn out melodic-thematic coda in which a chain of quavers in the piano, which opened the Allegro movement, has the last word. This is a true sonata form in content – as well as in meaning.

When Beethoven for the third and last time approached the constellation of cello and piano he had already written his tenth and final violin sonata. His oeuvre for a single string instrument and piano therefore both begins and ends with a cello sonata. The **Cello Sonata, opus 102 no. 2**, is far removed from what was to come in the final string quartets,

although the cello sonata may be considered a gateway to Beethoven's final period. His fascination for the fugue and for "open" composition forms led to a veritable tidal wave of creativity in the ensuing years.

Opus 102 is dedicated to the pianist Countess Maria Erdödy who probably gave the first performance. This dedication did not however appear in the first published version of the work (Simrock), but on its publication in 1819 by the esteemed Viennese publishing house Artaria. This was not the first occasion such an honour had been bestowed upon the Countess; the two Piano Trios opus 70 (in D and E flat), composed at the same time as the A major sonata (opus 69), were also dedicated to her.

In the D major sonata opus 102, Beethoven follows the traditional three-movement formula of the classical sonata form — a slow middle movement flanked by two fast movements; here, however, the harmonic language is noticeably different from previous sonatas, a multi-faceted expressivity contained within strict limits. There is plenty of energy here too; this is not energy in the sense of volume but energy in the sense of the musical expressivity in the works of the first Viennese school. This aspect is one that has not survived everywhere where Beethoven's music is performed, but it is quite definitely an aspect of this particular recording allowing the contrapuntal writing to stand out.

In this work we frequently encounter contrasting presentations, both of its emotional character and of thematic and melodic elements. The opening prepares the "canvas" for this work of art with its octaves before being followed by a calmer melodic theme, and in the Adagio, marked "Con Molto sentimento d'affretto", the form is straightforward and in three sections. Both outer sections contain similar quaver passages in d minor, with the middle section reverting to the home key of D major. This section is characterised by demisemiquavers in the left hand, though the piano does by no means simply play an accompanying role. The lyrical warmth of the middle section is in

contrast to its surroundings. The darkly glowing chorale-like opening, which returns with greater intensity after the middle section, gives a more powerful sense of personal tragedy than in perhaps any other work by Beethoven.

The bittersweet themes of the coda lead relatively organically to the closing Allegro. At first, a scale is presented by both instruments in succession; this scale becomes the subject material of the fugue in the last movement. For it is in this final movement that Beethoven displays his new-found fascination with the stringent fugue forms of the Baroque; his subsequent fugal constructions are of much greater complexity, as in the last movement of the fortepiano sonata three years later, or above all in the Grosse Fuge opus 133. The wild chase of the fugue is interspersed with short periods of rest, where the music gathers fresh courage to continue its pursuit. Beethoven demonstrated that he mastered the technique of the fugue as well as anyone; this compositional activity was however not simply a showcase for the composer's craftsmanship. It takes a strict form to express one's innermost feelings. His contemporaries did not appreciate Beethoven's fugues; it is therefore only later on that we are able to put forward the notion that his cello sonatas both begin and end in a revolutionary manner. In both instances we see a "new" Beethoven. We shall stop here and let the music take over.

"Forced to live with a permanent physical disorder, born with a fiery temperament, I had to isolate myself, live my life alone." The musical genius that lost his hearing never succumbed to fate. On the contrary — over and over again he managed to adjust to the shifting phases of his life and art. As a creative artist, Beethoven stood for constant renewal throughout his entire career, and he never hesitated from sharing his innermost feelings with his listeners.

The three sonatas on this CD were created in three different phases — meet the young, the struggling and the mature Beethoven in an intense and lucid performance. **"I will fly at fate and attack it — it will never succeed in striking me to the ground!"**

*"Tvunget til å leve med et varig onde, født med et ildfullt temperament, måtte jeg tidlig isolere meg, leve mitt liv i ensomhet." Musikkgenet som mistet hørselen lot seg aldri knekke av en hard skjebne. Tvert imot klarte han gang på gang å omstille seg; hele livet igjennom maktet han å fornye sin kunst og var aldri redd for å utlevere sine innerste tanker gjennom sin musikk. De tre sonatene vi hører på denne CD'en er fra tre forskjellige faser i komponistens liv — bli med på et lysende og intenst møte med den ungdommelige, den kjempende og den modne Beethoven. "Jeg vil gripe skjebnen i strupen — den skal ikke lykkes i å slå meg ned!"*

## Beethovens cellosonater og deres eksekutører

Det er et evigvarende dilemma å plassere historiens kunstneriske frembringelser i sin rette sammenheng eller kontekst. Hva verket står for av nyskaping blir først klart for oss gjennom en viss historisk kunnskap. Samtidig stiller vi kravet om at det skal kunne tre ut av historiens landskap, knekke sin egen historiske kode så å si, og tale direkte til oss. En nesten umulig oppgave å stille et kunstverk fullstendig løst fra sine omgivelser.

Dersom vi virkelig skal få tak på det nyskapende ved et kunstverk føres man iverig inn i kunnskapens verden, et bilde av tingenes tilstand kronologisk sett, er en nødvendighet. Dette hindrer ikke at en fullstendig nyvurdering — en annerledes måte å betrakte kunstverket in casu komposisjonen på, kan gjøre seg gjeldende ettersom tiden går.

Edvard Grieg, den suverene musikkens epistelskribent i brevets form, berører tematikken i et brev til hjertevennen Frants Beyer: "Jeg kan ikke høre et verk av Beethoven med samme følelser nu, som da jeg var 18 år; Jeg ser langt dybere, intensere, jeg sænker hele min individualitet mer ned deri og føler at det er det, der den gang var det Dristige Nye deri der griber meg som det store just i modsætning til det overleverede som også finnes deri, og som jeg bøjer meg for som for en Anskuelse, der har udrettet sit, men hvis Magt nu er brudt."

Men Grieg stopper ikke der. Han gjør denne betraktning til et livsprinsipp: "Således med Livet. Jeg bøjer mig for Traditionens Magt, for al svunden Storhed, der har ført os frem; men skulde vi blot handle efter det Vedtagne, stod vi evig stille, og av frygt for den falske personlighed fik man ingen."

Verket — i dette tilfelle musikken — vokser på en, blir skarpere og mer profilert, eventuelt forsvinner ut av fokus - går i glemselen. Det kan fra tid til annen fortone seg for enkelt å betone historiens dom som absolutt m.h.t. kvalitetskriterier.

Selvfølgeligheter? Vi trenger i alle fall å minne oss selv om dette perspektivet når vi i dag lytter til Beethovens cellosonater. I to hundreår har de holdt seg på repertoaret, og om de i dag knapt registreres som krusninger på musikkhistoriens hav fordi vi alle har et såpass fjernt ståsted, trer de — med samtidighetens blick — frem som en av de store nyskapingene i wienerklassisismens samlede verk for to instrumenter.

Hos Beethoven fremstår celloen for første gang i musikkhistorien som folinens fullt ut likeverdige partner. Han forstår å vektlegge instrumentets sangrike og nyanserte fargeprakt i alle leier likeså vel som dens concertant og virtuose muligheter, samtidig som han legger den tett opp til klaveret, men på en slik måte at de begge blir løftet ut av hverandres klangbilder til et fullkomment likeverdig partnerskap. Dette er hva vi må kunne kalle en revolusjonerende klangbehandling. Men la oss for all del ikke glemme at Beethovens klangideal for denne symbiosen lå milevidt fra dagens cellotone med sterke stålstrenger som stadig skal matche Steinway-flygelets enorme klangpotensial. På denne innspillingen gjør eksekutørene et virkelig forsøk på å nærme seg den opprinnelige Beethoven-klangen. Den var nok heller ikke entydig for de tre sonatene, det er tyve år imellom F-Dur og C-Dur sonatene og hammerklaverets utvikling, de instrumentene Beethoven tenkte ut fra, var betydelig. Enten det dreide seg om hans Stein-piano fra 1770 eller om Wienermesteren Anton Walters instrument fra femten år senere — klangbildet var nok ganske annerledes både da A-Dur sonaten ble til i 1808 og Beethoven satt med sitt franske Erard-klaver, for ikke å snakke om de to sonatene på opus 102. Beethoven hadde da trolig det store seksoktavs Broadwood-klaveret i tankene, selv om hans personlige instrument ikke ble installert før 1817 — samme år som disse sonatene ble utgitt (hos Simrock). Men poenget er og blir: klangforskjellen disse instrumentene imellom er langt mindre enn mellom en Broadwood og dagens "superinstrumenter" med sin jernramme som uten problemer tåler tretti tons trykk.

Også selve artikuleringen er nødt til å bli grunnfalsk dersom man tenker

i volum ved Beetovens *ff*'er eller *ppp*'er. Med dagens studieteknikk fremtrer allriids en slags balanse, men hos Beethoven dreier det seg klart om kontraster mellom forskjellige ledd i det musikalske forløpet snarere enn en utnyttelse av instrumentenes svakeste eller sterkeste klangmuligheter.

Beethoven hadde, etter han etablerte seg i Wien først på 1790-tallet, skaffet seg et navn som den geniale pianist han utvilsomt også var. Da han dro ut på turne til noen av Sentral-Europas musikkmetropoler i 1796 for å presentere seg, hadde han trolig sine to første cellosonater, opus 5, med i bagasjen. Trolig lå det for avreisen fra Wien klart i kortene at de skulle presenteres ved hoffet i Berlin for selveste prøysserkongen, Fredrik Wilhelm II. I musikkhistorien er han først og sist kjent som den cellospillende monarken Mozart skrev sine berømte siste strykekvartetter til — de såkalte "Preusserkvartettene" (KV. 575, 589, 590). Og litt av en cellist må utvilsomt monarken ha vært ettersom han visstnok gjennomførte de spesielt krevende cellostemmene i disse kvartettene med bravur.

For alt vi vet kan F-Dur sonaten, opus 5, gjerne ha blitt fremført for første gang på et av Silbermann-instrumentene som den ungdommelige kongen, Fredrik den store, i sin iver ville vise den gamle Thomaskantoren, J.S. Bach, den gangen han avla hoffet sitt eneste besøk i 1747 — skjønt ved hoffet holdt man seg trolig til mer nymotens instrumenter, femti år senere.

Beethoven dediserte sitt opus 5 til kongen, det skulle vel også bare mangle, men cellostemmen ble ivaretatt av sin samtids trolig største cellovirtuos: Jean-Louis Duport som i likhet med en rekke av Frankrikes store sønner beriket det preussiske hoff med sitt nærvær. Monarken satte utvilsomt stor pris på Beethovens dedikasjon og på sonaten. Trolig oppnådde Beethoven aldri senere et tilsvarende "honorar" for en enkelt komposisjon: en snusboks i rent gull fylt med Louis d'or-stykker.

F-Dur sonatens langsomme åpning kan kanskje mer betraktes som en langsom innledning til den etterfølgende allegroen, skjønt den i lengde (34 takter) strekker seg utover flere lignende adagioer hos Beethoven. Adagioen står som en fritt spunnet "Fantasia" som utmerket tar vare på celloens klangskjønnhet i variable registre og som helt organisk leder over til åpningstemaet i mellomatsen, et tema og dets utvikling hvor Beethoven fortsetter å fokusere på instrumentets sant sanglige kvaliteter og hvor klaveret på en helt selvfølgelig måte plasserer seg i sentrum — i et mesterlig balansert totalbilde. Utvilsomt har sistesatsens raske og mer utagerende stil satt monarkens sinn i en opplagt stemning gjennom Duport og Beethovens instrumentale mesterskap, bokstavelig talt full verdt for opphavs mannen.

Beethoven hadde åpenbart kontakt med flere av samtidens cellister. Nå er det et kuriøst faktum at instrumentet Solum spiller på, har tilhørt Friedrich Dotzauer, en lett sagnomspunnet skikkelse blant cellister. Bl.a. grunnet et stort antall celloyder som fortsatt spilles. I første halvdel av attenhetertallet satt han som solocellist i Dresdener Staatskapelle, vel det mest prestisjefylte orkester i Europa den gang. I løpet av den tiden fikk Dotzauer i 1808 det ærefulle oppdrag å tolke cellostemmen i Beethovens trippelkonsert. På hvilket instrument? For oss som setter pris på slikt, gir Dotzauer-celloen en ekstra krydderduft til denne innspillingen.

Det er gått et knapt dusin år til neste gang Beethoven vier duoen cello/klaver sin oppmerksomhet. Det foregår mer eller mindre parallelt med arbeidet på de to symfoniene nr. 5 og nr. 6, Skjebne- og Pastorale-symfonien. De får sine uroppførelser like før jul 1808. **Cellosonaten, opus 69**, må vente til mars 1809 for sin offentlige første-gangs-fremføring. Da er det Nikolaus Kraft, sønn av Haydns store cellovirtuos på Eszterhaza, Anton Kraft, som tar seg av cellostemmen. Han hadde for øvrig vært elev av Jean-Pierre Duport i Berlin, men hadde nettopp blitt ansatt som solocellist ved Kärntnerort-teatret i Wien. Men først

og fremst var han jo kjent av Beethoven som cellist i Schuppanzighs originale kvartett, den som var ansatt hos den entusiastiske Beethoven-beundrerens Prins Lobkowitz og som urfremførte mange av mesterens strykekvartetter.

Klaverstemmen ble tatt vare på av Baronesse Dorothea Ertmann, utvilsomt en av tidens fremste pianister, som hadde arbeidet med komponisten selv og som vel er mest kjent blant Beethoven-kjennere gjennom komponistens dedikasjon av sin A-Dur sonate, opus 101, til henne. Men cellosonaten i A-Dur, opus 69, ble ikke tilegnet noen av disse som holdt den over døpen. Den æren tilfalt Freiherr Ignaz von Gleichenstein. Han var en jurist i Krigsdepartementet som hjalp Beethoven med forskjellige oppdrag, og ifølge en kilde "den mest forekommende og rause mann jeg noensinne har møtt" (Erich Münch). Han ble borte fra Wien omkring 1810/11 for å ta over familiens eiendommer i Tyskland (Breisgau), men i Beethovens dødsår 1827 finner vi ham atter der hvor han en rekke ganger besøker sin døende ungdomsvenn for å kunne yte ham tjenester. Og hva fikk ikke den gode baron og friherre dedisert til seg: et utvilsomt mesterverk som forsvarer sin plass på den mest eksklusive liste av verk for cello og klaver, breddfull av vitalitet som virtuositet.

Her finnes ingen langsom mellomtsats. Tre raske satser følger på hverandre, skjønt Beethoven sørger for tilstrekkelig kontrast ved å la en 18-takters Adagio-del innlede sistesatsen, fint avstemt både i forhold til det som har vært og det som skal komme. Dessuten en toneartsendring, til E-Dur, etter den foregående Scherzo som i all sin sprudlende utadvendthet både begynner og slutter i moll (a-moll).

Åpningsatsen er i sin oppbygning en klassisk sonatesats som i all sitt kompositoriske mangfold og sin motivisk/tematiske oppfinnsomhet aldri bringer den selvfulgjelige balansen mellom de to i utgangspunktet svært forskjellige instrumenter i fare. Nesten programmatisk presenterer de to seg i åpningsfrasen med hver sin halvdel av hovedtemaet – et tema som godt kan regnes blant Beethovens mest inspirerte.

Gjennomføringen vokser som seg selv og bærer på organisk vis ut av hovedtemaets melodiske materiale. Intense melodibalger går fra instrument til instrument i forskjellige tonehøyder. Noen egentlig omfattende og systematisk videreutvikling i motivisk-tematisk forstand er ikke Beethovens anliggende her, men en ganske intens kretsning om hoved- og sidetema. En omfattende og spenningsfylt coda gir nok en gang hovedtemaet et sterkt nærvær. Satsen tør representere det mest avanserte forsøk inntil da på å la de omfattende registrene i begge instrumentene komme til samtidig uttrykk.

I den følgende stormfulle Scherzosatsen bruker Beethoven sin ikke uvanlige femdeling: selve scherzoen presenteres tre ganger mens triodelen gjentas etter andre gangs presentasjon av scherzoen som er sterkt aksentuert med synkoper. Og hva forteller det oss ikke om forskjellen på klangbildet hos våre store flyglere og Beethovens instrument anno 1809 at han anbefaler, ja beordrer, et skifte i fingerstillingen på samme tone der den er bundet sammen som synkope og "på-slaget"; alt for å oppnå den spesielle "Bebung" eller vibrato som var mulig å frembringe på datidens hammerklaverer. En scherzosats som setter seg i kropp og sjel.

Den syngende adagioinnledningen til siste sats har en så stortentk melodisk linje at den gjerne hadde fortjent å bli utviklet over et mye lengre forløp. Etter 17 takter er det slutt og en fri celloovergang fører oss inn i en sats hvor gjennomgående raske klaverfigurasjoner krever full utfoldelse ved klaveret i alla breve-takt. Glassklarhet må til for punktum settes også her med en langspunnet melodisk-tematisk coda hvor den sammenbundne kjeden av åttendedeler i klaveret, som åpnet Allegroen, også får siste ord. En ren sonatesats, i form som i absolutt betydning.

Da Beethoven for tredje og siste gang vendte seg mot cello/klaverkonstellasjonen, hadde han skrevet sin siste og tiende fiolinsonate. Hans verk for et strykeinstrument og klaver både begynner og slutter følgelig med cellosonater.

**Cellosonaten op. 102 nr. 2**, er milevis fra hva som skulle komme i de siste strykekvartetene, men til en viss grad må vi kunne kalle den et portalverk inn til Beethovens siste periode. En fascinasjon ved den strenge fugeformen så vel som ved "åpne" komposisjonsformer gir en veritabel flodbølge av kreativitet i årene fremover.

Det var den sannsynlige pianisten ved uroppføringen, Grevinne Maria Erdödy, som fikk opus 102 dedisert til seg. Riktignok ikke ved første gangs utgivelse, i Bonn hos Simrock, men da den i 1819 ble utgitt i Wien hos byens fornemste forlag, Artaria, sto grevinne Erdödy som "mottaker" av sonatene. Det var nå ikke første gang hun hadde mottatt en slik kostelig gave fra Beethoven. De to klavertrioene opus 70 (i D- og Ess-Dur) som ble skrevet parallelt med A-Dur sonaten (opus 69), var også tilegnet henne.

I D-Dur sonaten, opus 102, nr. 2, følger Beethoven rent formelt sett det tradisjonelle tre-satsige mønster fra wienerklassisismens sonateverden, en langsom midtsats omgitt av to raske yttersatser, men selve tonespråket er i påfallende grad forandret sammenlignet med tidligere sonater – en mangesidighet i uttrykket innenfor et sterkt begrenset område. Energien er upåklagelig, men energi i wienerklassisismens musikalske ytringer er slett ikke en kraft som er knyttet til tonevolumet, men snarere til selve uttrykket i musikken. Det er en lærdom som ikke har overlevd i to hundre år overalt hvor Beethovens musikk fremføres, men som er tatt vel vare på her og som derfor spiller den kontrastrike skrivemåte med største selvfølgelighet.

Vi støter ofte på en kontrasterende presentasjon, både av emosjonelle som av tematiske/melodiske elementer. Åpningen spenner ut sitt lærer i rene oktaver før en roligere melodisk idé gjør seg gjeldende, og i Adagioen, merket "Con Molto sentimento d'affetto", er formen likefrem og tredelt. Begge rammedelene har de samme åttendedelsbevegelser i d-moll, mens mellomdelen skifter til originaltonearten D-dur. Hele forløpet her er preget av gjennomløpende trettitodeler i klaverets venstre hånd, men det er ikke noen akkompagnementsrolle klaveret er

tildelt i Beethovens siste cellosonate. Midtseksjonen med sitt varmt syngende lyriske uttrykk, står i klar kontrast til omgivelsene. Den mørkt glødende koralliknende åpningen, som bare blir enda mer intensivert når den kommer tilbake etter midtdelen, gjør satsen til et av Beethovens kraftigste uttrykk for, skal vi si, en stadig nærværende tragisk livsfølelse.

Den bittersøte tematikken som bringes frem i codaen, gjør overgangen til den avsluttende Allegroen relativt organisk. Først presenteres en ren skala i begge instrumenter, etter hverandre, samme skalaløp blir så selve fuge tematikken som behandles etter alle kunstens regler gjennom siste sats. Ja, her i den siste cellosonatens siste sats er det Beethoven starter med sin nyvundne fascinasjon over barokkens strenge fugeformer. Det blir mer kompliserte konstruksjoner senere (Hammerklaver-sonatens siste sats 3 år senere, men fremfor alt, selvsagt Grosse Fuge opus 133). Beethoven åpner for korte hvilende øyeblikk, hvor fugens ville jakt stopper til fordel for en samlende ro over noen korte takter. Men om Beethoven i denne satsen viste at han behersket fugefaget like godt som hvemsomhelst, så var dette en komposisjonsaktivitet som dreide seg om noe langt mer enn beherskelse av et håndverk. Det skal en streng form til å bære de innerste følelser. Beethovens fuger ble ikke satt pris på i samtiden, så desto mer i senere tider, i en viss forstand kan vi altså si at cellosonatene både begynner og slutter med revolusjonerende grep. De gir oss begge ganger en "ny" Beethoven. Vi stopper her og lar musikken tale.



**Kristin Fosheim** was born in Oslo in 1963. She grew up in Trondheim where she was given her first piano lessons at the municipal music school by Inger Johanne Opdal, among others. She studied for a year in the USA with King Bosworth before taking lessons from Jens Harald Bratlie from 1979 to 1983. From 1983 to 1987 Kristin studied at the Norwegian State Academy of Music with Liv Glaser before moving to the Netherlands to study with Håkon Austbø at the Conservatory in Utrecht, where she graduated in 1990. Kristin Fosheim has frequently been engaged to give solo performances, and has appeared with all the leading Norwegian symphony orchestras. Since 1996 she has worked at the Norwegian State Academy of Music as an accompanist. This is her first solo CD.

*Kristin Fosheim er født i Oslo i 1963. Hun vokste opp i Trondheim der hun fikk sin første klaverundervisning hos bl.a. Inger Johanne Opdal ved Trondheim kommunale musikksskole. Hun studerte ett år i USA hos King Bosworth, før hun i perioden 1979-83 studerte hos Jens Harald Bratlie. I 1983-1987 var Kristin student ved Norges Musikkhøgskole hos Liv Glaser. I 1988 fortsatte hun sine studier ved Utrechts Conservatorium, Nederland, med pianisten Håkon Austbø som lærer, og avla i 1990 sin diplomeksamen. Kristin Fosheim har hatt en rekke solistoppgaver, bl.a. med de fremste profesjonelle symfoniorkestre i Norge. Siden 1996 har hun vært ansatt ved Norges Musikkhøgskole som universitetslektor i akkompagnement. Dette er hennes første solo-CD.*

**Bjørn Solum** was born in 1957 and grew up in a musical family. His uncle Hans Solum was one of the leading pianists of his generation. He received his first cello lessons from Magnus Hegdahl in Steinkjer, subsequently travelling to Oslo to study with Levi Hindar. Bjørn Solum studied at the Norwegian State Academy of Music from 1976 to 1980 with Frans Helmerson, and in London with William Pleeth from 1978 to 1980. Solum made his public debut in the University Hall in Oslo

in 1980 and received excellent reviews. During that same year he was engaged by the Norwegian Radio Orchestra as principal cellist. He helped found the Norwegian Chamber Orchestra of which he was a member until 1989, when he took up the post of co-principal cellist of the Oslo Philharmonic Orchestra. Bjørn Solum performs extensively as a chamber musician and visited most parts of the world. He has had solo appearances with Norway's professional symphony orchestras and has participated in a great number of festivals and similar events. Bjørn Solum has taught at the Barratt-Due Music Institute in Oslo and at the Norwegian State Academy of Music. Many of his former students are now working in orchestras in Norway and abroad. Bjørn Solum has participated on a great number of recordings; this is however his first solo CD.

*Bjørn Solum ble født i 1957 og vokste opp i en svært musikkinteressert familie. Hans onkel, pianisten Hans Solum var en av landets fremste pianister i sin generasjon. Sin første celloundervisning fikk han hos Magnus Hegdahl i Steinkjer. Senere reiste han til Oslo for timer hos Levi Hindar. Bjørn Solum studerte ved Norges Musikkhøgskole fra 1976-80 hos Frans Helmerson, samtidig med studier hos William Pleeth, i London, i årene 1978-80. Solum debuterte i Universitetets Aula i 1980 og mottok strålende kritikker. Samme år ble han ansatt som solocellist i Kringkastingsorkesteret. Han var med og startet Det Norske Kammerorkester hvor han var medlem fram til 1989, da han fikk stillingen som altemerende solocellist i Oslo Filharmoniske Orkester. Bjørn Solum driver utstrakt kammemusikalsk virksomhet og har turnert verden over. Han har også optrådt som solist med alle profesjonelle symfoniorkestre i Norge og har medvirket ved en rekke festspill og festivaler. Som pedagog har Bjørn Solum gjort en betydelig innsats, både ved Barratt-Due Musikk-institutt i Oslo, samt ved Norges Musikkhøgskole. Flere av hans tidligere studenter er i dag ansatt i orkestre både i Norge og i utlandet. Som utøver har Bjørn Solum medvirket på en rekke plater og CD'er, men dette er hans første solo-CD.*



Recorded at **The Norwegian State Academy of Music [Levinsalen]**  
18th–22nd of June 2001 by **Lindberg Lyd AS**

Recording producer **Morten Lindberg**  
Balance engineer **Hans Peter L'Orange** • Assistant engineer **Dagfinn B. Kristensen**  
Piano technician **Thron Irby**

Editing and CD-mastering **Lindberg Lyd AS** Jørn Simenstad

Graphic design **Lindberg Lyd AS** Morten Lindberg  
J.C. Dahl "Bjerk i storm" courtesy of **Bergen Art Museum** • portrait **TOMASZEWICZ Studio**  
Text **August Albertsen** • Translation **Andrew Smith [UK]**

Produced with financial support from  
Fond for lyd og bilde • Fond for utøvende kunstnere • The Norwegian State Academy of Music  
Gjensidige NOR, Overhalla and private sponsors

Our warmest thanks to professor **Liv Glaser** and professor **Bart van Oort**

NOMPP0205001 [ISRC]  
20©02 Lindberg Lyd AS  
[www.2L.no](http://www.2L.no)



**2L7** distributed by **Musikkoperatorene AS**, Oslo  
[www.musikkoperatorene.no](http://www.musikkoperatorene.no)