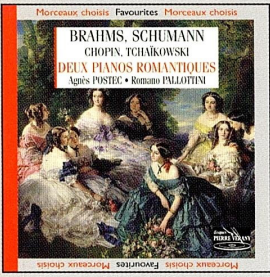


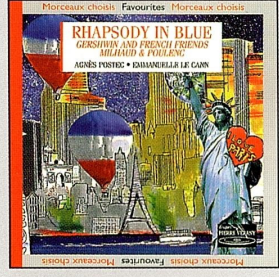
PV730053



PV730084



PV730116



PV730098



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

LES CINQ SONATES
POUR VIOLONCELLE ET PIANO

CD 1

SONATE N°1 EN FA MAJEUR/*F major* opus 5 n°1

1 - Adagio sostenuto	03'12
2 - Allegro	15'22
3 - Allegro vivace	07'23

SONATE N°2 EN SOL MINEUR/*G minor* opus 5 n°2

4 - Adagio sostenuto ed espressivo	06'13
5 - Allegro molto più tosto presto	14'18
6 - Rondo. Allegro	09'02

CD 2

SONATE N°3 EN LA MAJEUR/*A major* opus 69

1 - Allegro, ma non tanto	13'18
2 - Scherzo, Allegro molto	04'59
3 - Adagio cantabile, Allegro vivace	09'02

SONATE N°4 EN UT MINEUR/*C minor* opus 102 n°1

4 - Andante	03'29
5 - Allegro vivace	05'18
6 - Adagio, Tempo d'Andante	03'18
7 - Allegro vivace	04'12

SONATE N°5 EN RÉ MAJEUR/*D major* opus 102 n°2

8 - Allegro con brio	06'54
9 - Adagio con molto sentimento d'affetto	09'50
10 - Allegro, Allegro fugato	04'19

Couverture : «Portrait de Charles Deburau-
PEZOUS Jean (1815 - 1885)
Paris, Musée Carnavalet
Photo : The Bridgeman Art Library
PV730118

Jean-Marie GAMARD, violoncelle/cello

Agnès POSTEC, piano

Apparu au XVI^e siècle, le violoncelle appelé alors basse de violon, cohabita longtemps avec la viole de gambe avant de lui succéder en s'affranchissant du simple rôle de soutien de la basse continue qui fut d'abord le sien. C'est en Italie qu'il commença à être utilisé comme instrument soliste : en 1687, dans ses *Ricercate*, le bolonais Giovanni Batista degli Antoni en révélait déjà toutes les possibilités. Les musiciens allemands et français furent plus longs à abandonner la viole de gambe au profit du violoncelle, mais on sait que Jean-Sébastien Bach, plus d'un demi-siècle avant Beethoven, composa simultanément trois sonates pour clavecin et viole de gambe et six suites pour violoncelle seul, utilisant tous les registres de celui dont il fit un instrument complet. En France, sous le titre de *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, Hubert Le Blanc publia en 1740 un violent réquisitoire contre le violoncelle, dont il dénonçait la « fausseté [qui] est à combattre dans un degré effrayant ».

La transition de l'ère baroque vers la période classique marqua le point de départ du rayonnement du violoncelle qui, peu à peu, gagna sa véritable autonomie pour trouver sa place dans la musique de chambre et à l'orchestre, dont, selon Berlioz, il devint l'une des plus belles voix.

Avant Beethoven, des musiciens comme Vivaldi, Benedetto Marcello, Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Stamitz, les frères Duport, Jean-Baptiste Bréval, ou Luigi Boccherini dans ses concertos et ses quintettes avec deux violoncelles, surent donner ses lettres de noblesse au violoncelle et inaugurer une longue lignée d'œuvres virtuoses. On s'étonnera que Mozart n'ait laissé aucune page de soliste pour cet instrument, alors que Haydn donnait deux somptueux concertos.

Avec ses cinq sonates pour violoncelle, Beethoven, qui n'était pas violoncelliste, signalait les premières sonates importantes destinées à cet instrument avec une partie de clavier entièrement écrite (et non pas chiffrée), entrouvrant la voie à la sonate romantique. Composées sur une période de vingt années, ces sonates ne forment pas un recueil homogène comme les six sonates pour violoncelle seul de Bach, mais elles traduisent plutôt les étapes du parcours chaotique du compositeur.

C'est dans les années 1795, que le jeune Beethoven commença à s'intéresser au violoncelle, et c'est en 1796 qu'il dédia ses deux premières sonates op.5 au roi Frédéric-

Guillaume II de Prusse, excellent musicien, neveu et successeur du roi Frédéric II. Toutes deux ont été publiées à Vienne chez Artaria en janvier 1797 sous le titre de sonates « pour clavecin ou piano-forte avec un violoncelle obligé », selon une coutume de l'époque qui voulait que l'on dédie les œuvres de clavier aux deux instruments en usage en cette fin de siècle, le clavecin et le piano-forte, celui-ci ayant déjà largement supplanté son concurrent. Toutefois, il est bien évident qu'à la lecture de la partition, le déferlement du clavier paraîtra proprement pianistique. Avec ces œuvres, Beethoven se situait à la frontière d'une étape qui, dès la *Sonate* op.69, laissa augurer l'émancipation totale du violoncelle.

Les deux sonates de l'op.5 ont été composées lors d'un voyage qui, en juin 1796, mena Beethoven à Berlin où il rencontra le violoncelliste français Jean-Louis Duport provisoirement installé en Prusse après avoir fui la France de la Révolution. C'est Jean-Louis Duport, avec le compositeur au piano, qui en assura la création, en mai ou juin 1796, à la cour de Berlin. Ce grand virtuose dont Voltaire disait, évoquant le violoncelle, qu'il pouvait « transformer un bœuf en rossignol », était connu autrefois à Paris pour son talent « précis, brillant, étonnant ».

Beethoven prend une certaine liberté avec la forme de la sonate classique, puisqu'il construit les sonates de l'op.5 sur une structure particulière : toutes deux débutent en effet par un mouvement lent, la première n'ayant d'ailleurs que deux mouvements, alors que dans la seconde, l'épisode lent initial précède deux mouvements vifs. La *Sonate en fa majeur* op.5 n°1 débute par une vaste introduction, *Adagio sostenuto*, de caractère rhapsodique où piano et violoncelle se partagent un premier thème, alors que le second motif exposé par le piano permet l'enchaînement avec l'*Allegro* annoncé par une cadence de virtuosité. Fait d'une succession d'épisodes distincts, ce mouvement se conclut par un *Presto* en triolets après le développement et une ample coda traversée de quelques échos de l'*Adagio*. L'*Allegro vivace* prend la forme du rondo : le caractère allégre de son refrain proposé par le violoncelle contraste avec le climat mélodique des couplets, plus virtuoses cependant.

Le début de la *Sonate en sol mineur* op.5 n°2 est empreint d'une gravité presque douloureuse exprimée dès les mesures initiales de l'*Adagio sostenuto ed espressivo* où les

deux solistes se conjuguent à égalité autour d'un chant noble et lyrique, d'une authentique émotion. Une audacieuse opposition pianistique entre un *mi* bémol à la main droite et un *ré* à la basse accompagne le mouvement jusqu'aux accords et aux silences interrogatifs préparant la transition avec l'*Allegro molto, più tosto presto*. Trois thèmes se partagent cet épisode qui construit son bref développement sur le deuxième motif ondulant au violoncelle sur les triolets du piano. Un faux épilogue ne contrarie pas l'ultime retour du thème premier en un rythme hésitant. Un joyeux rondo *Allegro* vient couronner l'œuvre en conférant aux deux instruments une volubilité pleine de gaieté, tout en laissant une large initiative à un violoncelle léger et agile.

Contemporaine des *Symphonies n°5* et *6*, et écrite entre 1807 et 1808 en une période particulièrement féconde et pleine de force pour Beethoven, la *Sonate en la majeur* op.69, tourmentée et volontaire, fut dédiée au baron Ignaz von Gleichenstein. Cet ami de Beethoven aurait introduit le compositeur chez les Malfatti, et l'on sait qu'un bref élan amoureux unit Beethoven et la jeune Teresa Malfatti. Probablement créée par le violoncelliste Josef Lincke et Carl Czerny au piano, l'œuvre rassemble quatre mouvements à travers lesquels Beethoven accomplit un grand pas vers la modernité. L'*Allegro ma non tanto* s'édifie sur trois thèmes où, après la longue phrase initiale du violoncelle brodée par le piano, les deux instruments s'expriment en un dialogue animé. Le premier thème énoncé dans une nuance *dolce* est d'un élan large et passionné. Une verve bondissante et péremptoire, typiquement beethovénienne, avive le *Scherzo Allegro* sur son alternance majeur / mineur et ses épisodes contrastés, l'un syncopé, l'autre d'esprit pastoral. Aux quelques mesures profondément lyriques de l'*Adagio cantabile* en *mi* majeur, sommet expressif de l'œuvre, succède un *Allegro vivace* construit sur deux thèmes de caractère assez proche.

Les deux sonates de l'op.102, ont été dédiées en 1815 à la comtesse Marie Erdödy, bonne pianiste, amie de Beethoven. Elles furent écrites pour Josef Lincke qui les créa, apparemment avec un succès mitigé, car on pouvait lire dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* : « Elles appartiennent au goût le plus inaccoutumé et le plus étrange (...). Nous n'avons jamais pu prendre goût aux deux sonates ; mais ces compositions sont peut-être

un chaînon nécessaire dans les créations de Beethoven pour nous conduire là où la main sûre du maître voulait nous mener. »

Plus brève que les précédentes, la *Sonate en ut majeur* op.102 n°1, dite par Beethoven « sonate libre » (*frei Sonate*), se singularise par sa concision formelle et thématique. Le court *Andante* établit un dialogue recueilli entre les partenaires, avant de s'enchaîner soudainement avec un *Allegro vivace* inauguré par un motif décidé et pointé. Le troisième mouvement *Adagio*, n'est pas sans évoquer les tendres accents de l'*Andante* : les longues notes tenues du violoncelle sous un piano presque pathétique ne manquent pas gravité. Il précède un finale *Allegro vivace* d'une intense densité.

La *Sonate en ré majeur* op.102 n°2 se signale par l'étonnante fugue de son troisième mouvement, forme qui hanta Beethoven dans sa dernière période. L'*Allegro con brio* est dans une forme sonate à deux thèmes, l'un décidé et bondissant, l'autre plus doux chanté par le violoncelle qui reçoit sa réponse au piano. L'archet se fait d'abord le chantre de la bouleversante confiance de l'*Adagio con molto sentimento d'affetto* et situe le climat mystérieux puis passionné du mouvement. Des gammes s'élancent pour énoncer le sujet du fugato du finale *Allegro fugato* aux harmonies audacieuses. La conclusion intervient sur un long *ré* tenu sur un trille à la basse du clavier. A son ami Anton Schindler qui lui avouait ne pas comprendre cette fugue, Beethoven aurait simplement répondu : « Ça viendra. »

Adélaïde de Place

The cello appeared in the sixteenth century, when it was known as the bass violin. For a long time it coexisted with the viola da gamba, before freeing itself from its role as a simple support for the basso continuo and supplanting the earlier instrument. It was in Italy that it was first used as a solo instrument. In 1687 Giovanni Battista degli Antoni of Bologna published a set of Ricercate for solo cello, which are among the first pieces devoted expressly to that instrument. German and French musicians took longer to adopt the cello, but we know that, almost a century before Beethoven, J. S. Bach simultaneously composed three Sonatas for harpsichord and viola da gamba and six Suites for solo cello, using all the instrument's registers and exploring all its possibilities. In France in 1740 Hubert Le Blanc published his *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, a violent indictment of the cello, in which he assured the reader that "a fearful fight must be put up against its inaccuracy".

The cello came into its own during the transition from the Baroque era to the Classical period, gradually gaining in autonomy and finding its place in chamber music and in the orchestra, where Berlioz praised it as one of the instruments producing the most beautiful sound.

Before Beethoven, musicians such as Vivaldi, Benedetto Marcello, Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Stamitz, the Duports, Jean-Baptiste Bréval and Luigi Boccherini (with his Concertos and Quintets for two cellos), gave the cello its respectability and inaugurated a long tradition of virtuoso works. Surprisingly, Mozart left not a single composition for solo cello, while Haydn gave us two sumptuous concertos.

With his five Cello Sonatas, Beethoven, who was not himself a cellist, created the first important sonatas for the instrument with a written (rather than figured) keyboard part, thus ushering in the age of the Romantic sonata. Composed over a period of twenty years, these sonatas do not form a homogenous whole like Bach's Suites for solo cello. Instead they illustrate the various stages in the composer's chaotic career.

Beethoven began to take an interest in the cello around 1795, and in 1796 he dedicated his first two Cello Sonatas Op.5 to King Friedrich Wilhelm II of Prussia (the nephew and successor of Friedrich II), who was an excellent musician. The two sonatas were published by Artaria in Vienna in January 1797, with the title *Sonatas for harpsichord or pianoforte with obbligato cello* – it was customary at that time to dedicate keyboard works to both

the instruments that were then in use, despite the fact that the piano had virtually supplanted the harpsichord by the end of the century. Listening to the score, we realise that the style is very pianistic. With these pieces, Beethoven stood on the brink of a phase – beginning with his Cello Sonata Op.69 – that augured the complete emancipation of the cello.

The two Sonatas of Op.5 were composed in June 1796, when Beethoven was in Berlin, where he met the French cellist Jean-Louis Duport, who was living in Prussia having temporarily fled France because of the Revolution. With the composer at the piano, Jean-Louis Duport gave the first performance of these pieces at the court in Berlin in May or June 1796. This great virtuoso – to whom Voltaire had said 'Vous savez transformer un bœuf en rossignol' (You know how to make a nightingale out of an ox) – had been famed in Paris for his 'amazing talent for brilliance and accuracy'.

Beethoven takes some liberty with the form of the classical sonata: the structure of these pieces is unusual. Both begin with a slow movement, and the first sonata is in just two movements, and in the second movement the first slow episode is followed by fast ones. The Cello Sonata No. 1 in F major, Op.5, begins with a vast, rhapsodic introduction, Adagio sostenuto, with the piano and the cello sharing the first theme, while the second motif, stated by the piano, provides a link with the Allegro, which is announced by a virtuoso cadenza. Consisting of a series of distinct episodes, this movement ends with a Presto in triplets, after the development and an expansive coda traversed by echoes of the Adagio. The Allegro vivace takes the form of a rondo: the lively recurring theme, played by the cello, contrasts with the melodic nature of the contrasting episodes, which are nevertheless more virtuosic.

The beginning of the Cello Sonata No. 2 in G minor, Op.5, is marked by almost sorrowful gravity, which appears right from the very first bars of the Adagio sostenuto ed espressivo, in which the noble, lyrical and very feelingful melody is shared between the two soloists. A bold pianistic contrast between an E flat on the right hand and a D in the bass accompanies the movement to the chords and interrogative rests preparing for the transition to the Allegro molto, più tosto presto. Three themes share this episode, the brief development of which is based on the second motif, undulating on the cello over triplets from the piano. A false epilogue does not impede the final return of the original

theme, hesitant in its rhythm. A joyful rondo, Allegro, crowns the work, investing both instruments with a cheerful volubility and leaving the cello free to demonstrate its lightness and agility.

Contemporaneous with the Fifth and Sixth Symphonies and written between 1807 and 1808, during a period that was particularly fertile and full of strength for Beethoven, the turbulent and determined Cello Sonata in A major, Op.69, was dedicated to the composer's friend, Baron Ignaz von Gleichenstein. (The latter had introduced Beethoven to the Malfatti family, and we know that Beethoven and the young Teresa Malfatti became quite seriously involved with one another.) Probably written for the cellist Josef Lincke and the pianist Carl Czerny, the work is in four movements, in which Beethoven takes a great step towards modernity. The Allegro ma non tanto is based on three themes, in which, after a long opening phrase from the cello, embroidered on by the piano, the two instruments express themselves in an animated dialogue. The first theme, stated dolce, is generous and impassioned. A bounding, peremptory verve, typical of Beethoven, heightens the Scherzo Allegro with its alternation of major and minor and its contrasting episodes, the one syncopated, the other pastoral in spirit. The profound lyricism of the short Adagio cantabile in E major, in which the work reaches the height of its expression, is followed by an Allegro vivace, based on two themes that are quite similar in character.

The two Cello Sonatas Op. 102 were dedicated in 1815 to Beethoven's friend, Countess Erdödy, who was a good pianist. They were written for Josef Lincke, who gave the first performance, apparently to a mixed reaction, judging by the article that appeared in the Allgemeine Musikalische Zeitung: 'In taste, they are most unusual, most strange... We have been unable to develop a taste for these two sonatas; but these compositions may be a necessary link in Beethoven's creations, serving to take us where the master's sure hand wishes to take us.'

Shorter than the previous pieces, the Cello Sonata No. 1 in C major, Op. 102, described by Beethoven as a 'free sonata' (freie Sonate), is formally and thematically unusually concise. The short Andante establishes a contemplative dialogue between the two instruments, before suddenly moving into an Allegro vivace, opening with a resolute dotted motif. The third movement, Adagio, echoes the tender strains of the Andante: the long held notes from the cello, beneath an almost pathetic piano, give the movement a certain gravity. The final Allegro vivace is both dense and intense.

The Cello Sonata No. 2 in D major, Op. 102, includes a remarkable fugue in the third movement – a form that haunted Beethoven during his last creative period. The Allegro con brio is in sonata form with two themes, the one resolute and bounding, and the other more gentle, played on the cello with the piano providing the responses. The cello is deeply moving and confiding in the Adagio con molto sentimento d'affetto, the climate of which is first mysterious, then impassioned. Soaring scales announce the subject of the fugato of the final Allegro fugato with its bold harmonies. The conclusion comes with a long held D over a trill on the bass from the keyboard. When his friend Anton Schindler admitted that he did not understand this fugue, Beethoven is said to simply replied: 'You will.'

Adélaïde de Place

Translation: Mary Pardoe

Jean-Marie GAMARD

Après avoir obtenu les 1^{er} prix de violoncelle et de musique de chambre au Conservatoire de Paris Jean-Marie GAMARD, élève d'André NAVARRA, s'est produit à travers le monde dès l'âge de 20 ans.

Soliste de l'Opéra de Paris il intègre, en 1978, le Quatuor VIA NOVA lequel lui a valu les plus hautes distinctions discographiques : Grand Prix Guerlain de l'Académie des Beaux Arts, plusieurs Grands Prix de l'Académie du Disque, dont celui du Président de la République et le Prix de l'Académie Charles Cros.

En 1983, Jean-Marie GAMARD est nommé professeur de violoncelle au CNSM de Paris.

Considéré comme l'un des plus brillants violoncelliste français, il s'attache à perpétuer l'enseignement de la grande école française du violoncelle et de la musique de chambre.

Jean-Marie GAMARD

After winning first prizes for cello and chamber music at the Paris Conservatoire at the age of twenty, Jean-Marie Gamard, who studied with André Navarra, went on to appear all over the world.

A soloist with the orchestra of the Paris Opéra, he joined the Via Nova Quartet in 1978. The quartet's recordings have received the highest distinctions, including the Grand Prix Guerlain de l'Académie des Beaux Arts, several Grands Prix de l'Académie du Disque, the Prix du Président de la République and the Prix de l'Académie Charles Cros.

In 1983 Jean-Marie Gamard was appointed professor of cello at the Paris Conservatoire (CNSM).

Regarded as one of France's most brilliant cellists, he devotes himself to perpetuating the teaching of the great French cello and chamber music schools.

Translation: Mary Pardoe

Agnès POSTEC

D'origine bretonne, Agnès Postec effectue ses études musicales à l'École Nationale de Musique de Brest, puis à l'École Normale de Musique de Paris où elle obtient la licence de concert à l'unanimité avec les félicitations spéciales du jury. Elle entre ensuite au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et remporte brillamment son premier prix dans la classe d'Aldo Ciccolini et de Bruno Rigutto. Admise à l'Académie Ferenc Liszt de Budapest en cycle de perfectionnement, elle étudie, entre 1988 et 1990, le piano et la musique de chambre dans les classes de György Kurtag, Ferenc Rados et Kornel Zempleny.

Agnès Postec donne dès lors de nombreux concerts en soliste ou en musique de chambre tant en France qu'à l'étranger. Elle a participé à divers enregistrements pour les disques Pierre Verany/Arion, recevant un accueil très favorable de la critique. Titulaire du C.A. (diplôme du CNSM de Paris avec mention très bien), Agnès Postec est professeur au Conservatoire National de Région de Rennes et à l'École Nationale de Musique de la Vallée de Chevreuse à Orsay. Elle est également professeur à l'Académie internationale d'été de Mende et participe à différents jurys de concours.

Agnès POSTEC

Born in Brittany, Agnès Postec studied at the National Music School in Brest, then the École Normale de Musique in Paris, where she was unanimously awarded her concert diploma summa cum laude. She then entered the Paris Conservatoire (CNSM) and after brilliant studies was awarded first prize in Aldo Ciccolini's and Bruno Rigutto's class. Admitted to the advanced course at the Ferenc Liszt Academy in Budapest (1988-1990), she studied the piano and chamber music with György Kurtag, Ferenc Rados and Kornel Zempleny.

Since then Agnès Postec has given many concerts, in her native France and elsewhere, as a soloist and chamber musician. She has taken part in various recordings for Pierre Verany/Arion, which have been most favourably received by the critics. As a fully qualified teacher, Agnès Postec works at the Conservatoire National de Région in Rennes and at the École Nationale de Musique de la Vallée de Chevreuse at Orsay. She also teaches at the International Summer School in Mende and sits on the jury for various competitions.

Translation: Mary Pardoe