



Ludwig van Beethoven

SONATAS Opp.5,69,102
Variations WoO 45,46,Op.66

Pablo Casals
Rudolf Serkin

2 CD

GENUINE STEREO LAB

PRAHA
Digitals

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

The complete works for keyboard and violoncello

CD1

- | | | |
|----|--|--------------|
| | SONATA in F op.5 No.1 / F-Dur / en fa majeur | 26:16 |
| 1. | <i>Adagio sostenuto – Allegro</i> | 18:53 |
| 2. | <i>Rondo. Allegro vivace</i> | 07:26 |
| | SONATA in G minor op.5 No.2 / g-Moll / en sol mineur | 31:17 |
| 3. | <i>Adagio sostenuto e espressivo - Allegro molto più tosto presto</i> | 21:19 |
| 4. | <i>Rondo. Allegro</i> | 10:10 |
| 5. | SEVEN VARIATIONS on the duet 'Bei Männern, welche Liebe fühlen', WoO 46 from the opera 'The Magic Flute' by Mozart | 11:01 |
| | <i>SIEBEN VARIATIONEN über das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“, WoO 46 aus der Oper „Die Zauberflöte“ von Mozart</i> | |
| | <i>SEPT VARIATIONS sur le duo “Bei Männern, welche Liebe fühlen”, WoO 46 extrait de l’opéra “La Flûte enchantée” de Mozart</i> | |
| | <i>Thema: Andante - Variation I - Variation II - Variation III - Variation IV</i> | |
| | <i>Variation V: Si prenda il tempo un poco più vivace - Variation VI : Adagio</i> | |
| | <i>Variation VII : Allegro ma non troppo. Adagio</i> | |
| 6. | TWELVE VARIATIONS on the Theme 'Ein Mädchen oder Weibchen', op.66 from 'The Magic Flute' | 11:31 |
| | <i>ZWÖLF VARIATIONEN ÜBER DAS THEMA „Ein Mädchen oder Weibchen“ op.66 aus „Die Zauberflöte“</i> | |
| | <i>DOUZE VARIATIONS sur le thème “Ein Mädchen oder Weibchen”, op.66 extrait de “La Flûte enchantée”</i> | |
| | <i>Thema: Allegretto - Variation I - Variation II - Variation III - Variation IV - Variation V</i> | |
| | <i>Variation VI - Variation VII - Variation VIII - Variation IX - Variation X: Adagio</i> | |
| | <i>Variation XI: Poco adagio quasi andante - Variation XII : Allegro</i> | |

TOTAL PLAYING TIME: 80:35

CD2

- | | | |
|--|---|--------------|
| SONATA IN A MAJOR Op.69 / A-Dur / en la majeur | | 28:27 |
| 1. | <i>Allegro ma non tanto</i> | 13:19 |
| 2. | <i>Scherzo. Allegro molto</i> | 05:39 |
| 3. | <i>Adagio cantabile - Allegro vivace</i> | 09:28 |
| SONATA IN C MAJOR Op.102 No.1 / C-Dur / en ut majeur | | 17:01 |
| 4. | <i>Andante - Allegro vivace</i> | 08:42 |
| 5. | <i>Adagio - Tempo d'Andante - Allegro vivace</i> | 08:25 |
| SONATA IN D Majeur Op.102 No.2 / D-Dur / en ré majeur | | 21:37 |
| 6. | <i>Allegro con brio</i> | 07:13 |
| 7. | <i>Adagio con molto sentimento d'affetto</i> | 09:31 |
| 8. | <i>Allegro - Allegro fugato</i> | 04:52 |
| 9. | TWELVE VARIATIONS on 'See the conqu'ring hero comes'
from the oratorio 'Judas Macchabaeus' by Händel, WoO 45 | 14:07 |
| <i>ZWÖLF VARIATIONEN über ein Thema aus dem Oratorium „Judas Maccabäus“
von Händel WoO 45</i> | | |
| <i>DOUZE VARIATIONS sur un thème de l'oratorio "Judas Macchabée" de Haendel WoO 45</i> | | |
| <i>Thema. Allegretto - Variation I - Variation II - Variation III - Variation IV - Variation V</i> | | |
| <i>Variation VI - Variation VII - Variation VIII - Variation IX - Variation X : Allegro</i> | | |
| <i>Variation XI: Adagio - Variation XII: Allegro</i> | | |

TOTAL PLAYING TIME: 81:26

Rudolf SERKIN, piano / *Klavier*
Pablo CASALS, cello / *Violoncello* / violoncelle

‘FREE’ SONATAS OR ‘FREED’ ?

When Beethoven brought out his first two sonatas (Op.5) in 1797, published by Artaria in Vienna, he let them be entitled *for Harpsichord or Piano-Forte with a Violoncello obbligato*, a concession that was, quite probably, commercial. On the other hand, he would never have accepted that his *Pathétique* or ‘Moonlight’ Sonatas be played on the harpsichord, even though certain editions propose it. The role of the cello, albeit *obbligato* (i.e. written out in full), remains secondary, for it was as a pianist that the composer wrote this diptych. Thus, the cello is less a partner capable of carrying on a dialogue on an equal footing with the ‘hammer instrument’, than the witness, foil and often a player, revealing a freedom of intention, phrasing and tone well removed from the rigour maintained in the first sonatas for keyboard and violin. In the succession of movements, these sonatas maintain the image of a sort of progressive *accelerando* highly unusual in the context of the Sonata, strictly defined up until that time.

Eight years later, Beethoven embarked on the composition of a third sonata. Contrary to those of Op.5, which consist of only two real movements, the **Sonata in A** retains a classic structure while still cast in only three movements. However, it has no significant slow movement, the nineteen *adagio cantabile* bars that introduce the finale serving as a prelude, not a contrasting episode. The opening *Allegro ma non tanto* is innovative due to its breadth and the essential role played by the cello. From the outset, it unfurls a long, serene (*dolce*) melodic phrase, whose continuity is prolonged up to the first *fermata* on which the

keyboard enters. The latter presents a second, more assertive theme in E flat, whereas the cello accompanies it, then proposes a third idea, this time in E major. A development, based on the third and fourth bars of the recapitulated theme, introduces a very rich dialogue between strings and piano, the latter featuring a rapidly obsessive bass that Chopin would remember in his Op.65. The Scherzo, *Allegro molto* in A minor, seems to be modelled after that of the *Quartet No.8, Op.59 no.2* with its *a-b-a-b-a* form, which brings out theme *a* three times, whereas that of the *trio (b)* serves as an interlude for it. Its ‘Beethovenian’ character is particularly pronounced, with its original syncopations, the trio based on a theme reduced to two notes, the ‘vibrato’ effects required of the keyboard on the tied notes, and finally, a feeling of introversion, which, up until this point, had not been the prerogative of a scherzo. The finale, introduced *adagio cantabile* with a majesty worthy of Mozart, again returns to the extroverted vivacity of a classic Haydn rondo. Based on two successive themes of comparable mood, this *Allegro vivace* progresses with a certain emphasis that is not denounced by a long concluding development, which shows off to advantage the first theme stated. Thus ends, in a somewhat decorative manner, the *Sonata in A*, which treats the cello and piano on an equal basis for the first time. The score was dedicated to Baron Ignatz von Gleichenstein and, it would seem, first performed by Joseph Linke and Czerny.

Written during the summer of 1815, the sparseness of the two **Sonatas, Op.102** might come as a surprise. Whereas in France and Italy, the instrumental sonata was leading to the *duo concertante*, an intentionally virtuoso fantasy, Beethoven was pursuing his freeing

of classical forms, laconically writing '*Freie Sonate*' ('Free Sonata') at the head of his **Sonata in C**, thus announcing its originality with its cyclical character and a language reducing the melodic material to the essentials. It is in two parts, both built on the same outline: a slow introduction suddenly going to a progression full of energy and intentionally abrupt, or evolving towards a neo-Handelian fugal discourse. The introductory *Andante* is broad, almost solemn in its key of C major, the two instruments expressing themselves in a duo, sharing the discourse equally. The juxtaposed *allegro* is written entirely in the 'remote' key of A minor and progresses on a uniform dotted (long-short) rhythm. The second section, beginning *adagio*, partially takes up the initial theme of the *andante* but in a new harmony. The concluding *Allegro vivace* is launched on a feigned hesitation, *tempo d'andante*, allowing for resuming the expressive intensity before taking on a symphonic sweep. The discourse rises from C towards G major, before the cello, on an exposed low E flat, starts the recapitulation. In accordance with the cyclical intention, this concludes in C, based on a particularly solid counterpoint treatment in the low registers of the two instruments.

The final **Sonata in D**, of 1815, like its sister in C from the same Op.102, was dedicated to Countess Marie Erdödy. The score is rough, prefiguring the whole modern history of the Sonata, this time for 'cello and piano' in equal shares. Not only do the two 'partners' carry on a dialogue in complete independence but, at moments, prefigure the 20th-century mode of writing when they soliloquize, almost ignoring each other. As of the opening *Allegro con brio*, the equality between the two protagonists is affirmed, with only the

instrumental nature differing. The first theme is played by the keyboard, the second by the cello in its upper register, rarely used up until now. The development is rhythmic and tight, without concession. The *Adagio con molto sentimento d'affetto* might appear to be surprisingly free, subject to the sole whim of the cello, which gives the impression of leading the discourse. This is initially solemn, then surprisingly cursive, virtuoso and even agitated as it goes from D major to minor. The cello must demonstrate considerable dynamic power in order to fill the sound space, mark the interjections of a reciting style that seamlessly goes from sound inebriation to a style in variation, intimate and mysterious, before asserting its expressionism, nobility and a need to communicate with a keyboard reduced to the role of a foil. It then has the opportunity to impose its rugged diction, its powerful, sudden mood changes, the intensity of a playing style more heroic than flowing, more ardent and blossoming than resolutely *con sentimento d'affetto*, if not *galant*. The final *Allegro* features a fugue in which keyboard and strings play in duo, the cello saving the upper voice for itself, whereas the keyboard must direct up to three others. In a dizzying tempo that becomes more virtuoso and powerful with each superposition, the discourse remains rigorously ordered, its imperturbable flow pausing but once, when the cello, exposed, states a new four-note motif. It then pursues the duo without imposing the treatment of its proposition. The contrapuntal rigour of the concluding *fugato* puts a stop to any relaxation until the final double bar. Op.102, like Op.69, was written for the cellist of the Schuppanzigh Quartet, Joseph Linke.

Pierre E. Barbier

Pau Casals i Defilló (29 December 1876 - 22 October 1973), sometimes known in Western Europe *Pablo Casals* was a cellist and conductor from Catalonia, Spain. He is generally regarded as the pre-eminent cellist of the first half of the 20th century, and one of the greatest cellists of all time. He made many recordings throughout his career, of solo, chamber, and orchestral music, also as conductor, but he is perhaps best remembered for the recordings of the Bach Cello Suites he made from 1936 to 1939. He was born in El Vendrell, Catalonia. His father, Carles Casals i Ribes (1852-1908), was a parish organist and choirmaster. He gave Casals instruction in piano, songwriting, violin, and organ. He was also a very strict disciplinarian. When Casals was young his father would pull the piano out from the wall and have him and his brother, Artur, stand behind it and name the notes and the scales that his father was playing. At the age of four Casals could play the violin, piano and flute; at the age of six he played the violin well enough to perform a solo in public. His first encounter with a cello-like instrument was from witnessing a local traveling Catalan musician, who played a cello-strung broom handle. Upon request, his father built him a crude cello, using a gourd as a sound-box. When Casals was eleven, he first heard the real cello performed by a group of traveling musicians, and decided to dedicate himself to the instrument. In 1893, Catalan composer Isaac Albéniz heard him playing in a trio in a café and gave him a letter of introduction to the Count Guillermo Morphy, the private secretary to María Cristina, the Queen Regent. Casals was asked to play at informal concerts in the palace, and was granted a royal stipend to study

composition at the Madrid Royal Conservatory in Madrid with Víctor Mirecki. He also played in the newly organized Quartet Society. In 1895 he went to Paris, where, having lost his stipend from Catalonia, he earned a living by playing second cello in the theater orchestra of the *Folies Marigny*. In 1896, he returned to Catalonia and received an appointment to the faculty of the *Escola Municipal de Música* in Barcelona. He was also appointed principal cellist in the orchestra of Barcelona's opera house, the Liceu. In 1897 he appeared as soloist with the Madrid Symphony Orchestra, and was awarded the Order of Carlos III from the Queen. In 1899, Casals played at The Crystal Palace in London, and later for Queen Victoria at Osborne House, her summer residence, accompanied by Ernest Walker. On November 12, and December 17, 1899, he appeared as a soloist at Lamoureux Concerts in Paris, to great public and critical acclaim. On January 15, 1904, Casals was invited to play at the White House for President Theodore Roosevelt. On March 9, of that year he made his debut at Carnegie Hall in New York, playing Richard Strauss's *Don Quixote* under the baton of the composer. Back in Paris, Casals organized a trio with the pianist *Alfred Cortot* and the violinist *Jacques Thibaud*; they played concerts and made recordings until 1937. Casals also became interested in conducting, and in 1919 he organized, in Barcelona, the Pau Casals Orchestra and led its first concert on October 13, 1920. With the outbreak of the Spanish Civil War in 1936, the Orquesta Pau Casals ceased its activities. In the last weeks of 1936, already settled in the French Catalan village of Prada de Conflent, near the Spanish Catalan border; between 1939 and 1942 he made sporadic

appearances as a cellist in the unoccupied zone of southern France and in Switzerland. In 1950 he resumed his career as conductor and cellist at the Prades Festival in Conflent, organized in commemoration of the bicentenary of the death of Johann Sebastian Bach; On November 13, 1961, he performed in the East Room at the White House by invitation of President Kennedy at a dinner given in honor of the Governor of Puerto Rico, Luis Muñoz Marín. In 1973, invited by his friend Isaac Stern, Casals arrived at Jerusalem to conduct the youth orchestra and the Jerusalem Symphony Orchestra. The concert he conducted with the youth orchestra at the Jerusalem Khan Theater was the last concert he conducted in his life. Casals died in 1973 at Auxilio Mutuo Hospital in San Juan, Puerto Rico, at the age of 96.

Rudolf Serkin (28 March 1903 - 8 May 1991) was a Bohemian-born pianist. He is widely regarded as one of the greatest Beethoven interpreters of the 20th century. He was born in Eger, Bohemia, Austro-Hungarian Empire (now Cheb, Czech Republic), to a Russian Jewish family. His father, Mordko Serkin, 'had been a Russian basso, and taught him to read music before he could read words. 'Hailed as a child prodigy, he was sent to Vienna at the age of 9, where he studied piano with Richard Robert and, later, composition with Joseph Marx, making his public debut with the Vienna Philharmonic at 12. From 1918 to 1920 he studied composition with Arnold Schoenberg and participated actively in Schoenberg's Society for the Private Performance of Music. He began a regular concert career in 1920, living in Berlin with the German violinist Adolf Busch and his family,

which included a then-3-year-old daughter Irene, whom Serkin would marry 15 years later. In 1933, Serkin made his first United States appearance at the Coolidge Festival in Washington, D.C., where he performed with Adolf Busch. In 1936, he launched his solo concert career in the USA with the New York Philharmonic under Arturo Toscanini. The critics raved, describing him as 'an artist of unusual and impressive talents in possession of a crystalline technique, plenty of power, delicacy, and tonal purity.' In 1937, Serkin played his first New York recital at Carnegie Hall. Shortly after the outbreak of World War II in 1939, the Serkins and Busches immigrated to the United States, where Serkin taught several generations of pianists at the Curtis Institute of Music in Philadelphia. From 1968 to 1976 he served as the Institute's director. In 1963 and in March 1972 celebrated his 100th appearance with the New York Philharmonic by playing Johannes Brahms' *Piano Concerto No.1*. The orchestra and board of directors also named Serkin an honorary member of the New York Philharmonic-Symphony Society, a distinction also conferred on Aaron Copland, Igor Stravinsky, and Paul Hindemith. In 1986, he celebrated his 50th anniversary as a guest artist with the orchestra. He is also regarded as one of the primary interpreters of the music of Beethoven in the 20th century. Revered as a musician's musician, a father figure to a legion of younger players who came to the Marlboro School and Festival, and a pianist of enormous musical integrity, he toured all over the world and continued his solo career and recording activities until illness prevented further work in 1989. He died of cancer on 8 May 1991, aged 88.

Wikipedia; Musical and biographical sources.

DES SONATES “LIBRES” OU “LIBÉRÉES” ?

Lorsque Beethoven fait éditer ses deux premières **sonates op.5** en 1797 chez Artaria à Vienne, il les laisse titrer *pour Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle obligé*, concession très probablement commerciale. Par contre il n'acceptera jamais que ses Sonates “Pathétique” ou “Clair de lune” soient jouées au clavecin, même si certaines éditions vont le proposer. C'est en tant que pianiste que le compositeur a rédigé ce diptyque et le rôle du violoncelle, certes «obligé» (c'est-à-dire à la partie totalement écrite), reste secondaire, est moins celui d'un partenaire capable d'entretenir un dialogue d'égal à égal avec “l'instrument à marteaux” que le témoin, faire-valoir, souvent acteur, d'une liberté de propos, de phrasé et de ton très éloignée de la rigueur maintenue dans les premières *Sonates pour clavier et violon*. Ces sonates entretiennent dans la succession des mouvements l'image d'une sorte d'*accelerando* progressif totalement inhabituel dans le cadre de la “sonate” jusqu'ici strictement défini.

Huit ans plus tard, Beethoven entreprend la rédaction d'une *troisième Sonate*. Contrairement à celles de l'op.5 qui comportent seulement deux véritables mouvements, la **Sonate en la** reste de structure classique tout en n'offrant encore que trois mouvements. Elle ne dispose pourtant pas de mouvement lent significatif, les dix-neuf mesures *adagio cantabile* qui introduisent le final servant de prélude mais non d'épisode en contraste. L'*allegro ma non tanto* initial innove par son ampleur et le rôle essentiel joué par le violoncelle. Il énonce d'entrée une longue phrase mélodique, sereine (*dolce*), dont

la continuité se prolonge jusqu'à un premier point d'orgue sur lequel entre le clavier. Ce dernier présente un second thème en mi bémol, plus affirmé, tandis que le violoncelle l'accompagne, puis propose une troisième idée, cette fois en mi majeur. Un développement, basé sur les troisième et quatrième mesures du thème récapitulé, instaure un dialogue très riche entre cordes et piano qui réalise une basse rapidement obsessionnelle dont se souviendra Chopin dans son op.65. Le scherzo, *allegro molto* en la mineur, semble avoir pris modèle sur celui du *Quatuor n°8* op.59 n°2 en sa forme *a-b-a-b-a* qui fait apparaître le thème (*a*) par trois fois tandis que celui du *trio* (*b*) lui sert d'intermède. Son caractère “beethovénien” est particulièrement accusé, par ses syncopes inédites, le trio basé sur un thème réduit à deux notes, les effets de “vibrato” exigé du clavier sur les notes liées, enfin un sentiment d'introversion qui n'était pas, jusqu'ici, l'apanage d'un scherzo. Le final, introduit *adagio cantabile* avec une majesté toute mozartienne, retrouve ensuite la vivacité extravertie d'un rondo haydnien classique. Basé sur deux thèmes successifs d'humeur comparable, cet *allegro vivace* se déroule avec une certaine emphase que ne dénonce pas un long développement conclusif mettant en valeur le premier thème énoncé. Ainsi se termine d'une manière quelque peu décorative la **Sonate en la** qui traite pour la première fois sur un pied d'égalité violoncelle et piano. La partition a été dédiée au Baron Ignatz von Gleichenstein, et créée, semble-t-il, par Joseph Linke et Czerny.

Écrites pendant l'été 1815, les deux **Sonates** op.102 étonnent par leur dépouillement. Alors qu'en France et en Italie, la sonate instrumentale débouchait sur le duo concertant, volontiers fantaisie virtuose, Beethoven poursuivait son affranchissement des formes classiques et marquait laconiquement la mention *Freie Sonate* (Sonate libre) en tête de sa Sonate en ut annonçant ainsi son originalité avec son caractère cyclique et un langage réduisant le matériau mélodique à l'essentiel. Elle est en deux parties, toutes deux bâties sur le même schéma, une introduction lente passant brusquement à une progression pleine d'énergie et volontiers abrupte, ou évoluant vers un discours fugué néo-haendélien. L'*andante* d'introduction est ample, presque solennel, en sa tonalité d'ut majeur dans laquelle s'expriment les deux instruments en un duo d'égal partage du discours. L'*allegro* juxtaposé est entièrement écrit dans la tonalité "étrangère" de la mineur et progresse sur un rythme pointé uniforme (longue-brève). Le second volet, débutant *adagio*, reprend partiellement le thème initial de l'*andante* mais dans une harmonie nouvelle. L'*allegro vivace* final est lancé sur une feinte hésitation, *tempo d'andante*, permettant de relancer l'intensité expressive avant de prendre une ampleur symphonique. Le discours s'élève de l'ut vers le sol majeur, avant que le violoncelle, sur un mi bémol grave, à découvert, amorce la réexposition qui s'achève, selon la volonté cyclique, en ut, s'appuyant sur un traitement en contrepoint particulièrement solide dans les registres graves des deux instruments. L'ultime **Sonate** en ré de 1815, tout comme sa sœur en ut du même op.102, fut dédiée à la comtesse Marie Erdödy. La partition est rude, préfigurant

toute l'histoire moderne de la Sonate, cette fois pour "violoncelle et piano" à parts égales. Non seulement les deux "partenaires" dialoguent en toute indépendance mais, par instants, ils préfigurent le mode d'écriture du xx^e siècle lorsqu'ils soliloquent en s'ignorant quasiment l'un l'autre. Dès l'*allegro con brio* initial est affirmée l'égalité entre les deux protagonistes dont seule la nature instrumentale diffère. Le premier thème est imposé par le clavier, le second par le violoncelle dans son registre aigu, jusqu'ici peu usité. Le développement est sans concession, rythmique et serré. L'*adagio con molto sentimento d'affetto* peut paraître d'une étonnante liberté, soumis au seul caprice du violoncelle qui donne l'impression de conduire le discours, d'abord solennel, puis étonnamment cursif, virtuose, agité même lorsqu'il passe de ré majeur en mineur. Le violoncelle doit faire montre d'une étonnante puissance dynamique pour remplir l'espace sonore, marquer les interjections d'un récit qui passe sans césure de l'ivresse sonore à un style en variation, intime et mystérieux, avant d'affirmer son expressionnisme, sa noblesse, son besoin de communiquer avec un clavier réduit au rôle de faire-valoir. Il a alors l'occasion d'imposer sa diction rugueuse, ses puissantes sautes d'humeur, l'intensité d'un style de jeu plus héroïque que fluide, plus ardent et épanoui que résolument *con sentimento d'affetto*, si ce n'est *galant*. L'*allegro* final forme une fugue dans laquelle clavier et cordes jouent en duo, le violoncelle se réservant la voix supérieure, tandis que le clavier doit en conduire jusqu'à trois autres. Emmené dans un tempo vertigineux qui devient à chaque superposition plus virtuose et puissant,

le discours demeure d'une rigoureuse ordonnance, son imperturbable débit ne s'arrêtant qu'une fois, lorsque le violoncelle, à découvert, énonce un motif inédit de quatre notes ; il poursuit le duo sans imposer le traitement de sa proposition. La rigueur contrapuntique du *fugato* conclusif coupe court à toute détente jusqu'à la double barre finale. L'op.102, comme l'op.69, fut écrit à l'intention du violoncelliste du Quatuor Schuppanzigh, Joseph Linke.

Pierre E. Barbier

Pablo Casals, né **Pau Casals i Defilló** ou **Pau Casals** le 29 décembre 1876 à El Vendrell (province de Tarragone, Espagne) et mort le 22 octobre 1973 à San Juan (Porto Rico), est un violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur espagnol. À quatre ans il commence à jouer du piano, du violon et de la flûte avec son père organiste et professeur. Il donne son premier concert public en 1890 et achève les *6 Suites pour violoncelle seul* de Bach, recueil qu'il allait faire découvrir au monde entier. Pour subvenir à ses besoins, il joue au café Tost, puis au café Pajarera. Albéniz le remarque et lui remet une lettre de recommandation pour le comte de Morphy à la cour de Madrid qui lui fait obtenir une bourse et la protection de la reine Marie-Christine (1894). Il étudie alors au Conservatoire de Madrid la composition avec Tomàs Bretón et la musique de chambre avec Jesús de Monasterio. Il se rend à Bruxelles en 1895, puis se retrouve à Paris où il doit se contenter d'un poste de 2^e violoncelle solo aux Folies-Marigny. De retour à Barcelone il est nommé professeur au Liceo (1897-99). Il y fonde un quatuor

à cordes et joue notamment avec Crickboom, Galvez et Granados. Il revient à Paris en 1899 et rencontre Charles Lamoureux qui révèle son talent au public parisien, et international. Dès lors il joue à Londres devant la reine Victoria, en Belgique devant la reine Elisabeth qui l'honorera de son amitié toute sa vie. Première tournée aux États-Unis en 1901, puis une seconde en 1904 pendant laquelle il donne la première américaine du *Don Quichotte* de Richard Strauss sous sa baguette. En 1905 il fonde avec Cortot et Thibaud un trio qui s'imposa pendant plus de trente ans. Il se rend en Russie, rencontre Rimski-Korsakov et Scriabine, joue sous la direction de Rachmaninov. Pendant la guerre, il vit principalement à New York, se fixe en Catalogne en 1919 où il crée l'Orchestre Pau Casals de Barcelone d'un niveau tel qu'il peut inviter des chefs comme Fritz Busch, Koussevitzky, Strauss, Monteux, Klemperer ou Stravinski. Pendant la guerre civile espagnole, il joue sous les bombes. Il s'expatrie en 1939 et se fixe à Prades. En 1945, il abandonne les concerts pour protester par son silence contre l'indulgence des puissances occidentales envers la dictature de Franco. Il ne reprend l'archet qu'en 1950, pour le bicentenaire de la mort de Bach. Prades devient alors un lieu de pèlerinage pour les plus grands musiciens d'époque : Haskil, Szigeti, Serkin, Oïstrakh, Kernpff, Katchen... Casals se rend à Porto Rico, berceau de sa famille maternelle, en 1954. En 1957, il fonde, avec Alexander Schneider, le *Festival de musique de Porto Rico* et l'Orchestre symphonique local. Il donne des cours à Berkeley puis à l'Académie Chigiana de Sienne (1959-62). Il participe une dernière fois au Festival de Prades en 1966 pour son 90^e anniversaire. Fauré lui a dédié sa *Sérénade pour violoncelle et piano*. Vienne sa sonate,

Glazounov sa *Ballade-Concerto op.108* et Enesco sa *Sonate pour violoncelle et piano n°2*. Schoenberg a transcrit et réorchestré à son intention le *Concerto en sol mineur* de Georg Monn qu'il a créé en 1913.

Rudolf Serkin est un pianiste autrichien, naturalisé américain, né à Eger en Bohême (aujourd'hui Cheb en République tchèque) le 28 mars 1903, mort à Guilford dans le Vermont (États-Unis) le 8 mai 1991. Il est le cinquième d'une famille de huit enfants du chanteur russe d'origine juive Mardko Serkin. En dépit des difficultés économiques que connaît la famille, le talent artistique de Serkin, enfant prodige, se développe rapidement. Un mécène prend en charge l'enfant de dix ans et le met en contact avec son professeur le plus influent, Arnold Schoenberg. À l'âge de douze ans, il commence sa carrière de concertiste à Vienne avec une interprétation bien accueillie du concerto pour piano en sol mineur de Mendelssohn avec l'Orchestre philharmonique de Vienne.. Il se fixera aux États-Unis d'Amérique en 1939, où il fait sa première apparition au Coolidge Festival à Washington en 1933 ; dès 1934, il est parrainé par Arturo Toscanini qui l'accompagne avec l'Orchestre philharmonique de New York. Les critiques le décrivent comme "un artiste doué d'un

talent inhabituel et impressionnant, possédant un toucher cristallin, plein de puissance, de délicatesse, et un son pur." En 1937, il donne son premier récital au Carnegie Hall. Tout au long de sa carrière, il sera très soucieux de transmettre son art : dès 1939, il va enseigner au Curtis Institute de Philadelphie et en sera directeur de 1968 à 1977. En 1950, il est invité par Pablo Casals à la première édition du Festival de Prades pendant lequel il enregistre la présente intégrale Beethoven. Avec Casals, il pérennise également le festival de Marlboro émanation de l'École de musique de Marlboro qu'Adolf Busch a créée peu avant sa mort. Atteint d'un cancer, il se produira dignement en concert jusqu'en 1988.

Wikipedia; Musical and biographical sources.

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please visit our website: www.pragadigitals.com

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA DIGITALS disponibles. Consultez notre site informatique www.pragadigitals.com

PRAGA PRD 250 372

Studio recorded in Prades, in summer 1952 and-1953 by Philips Phonogram. Remastered and edited by Alexandra Evrard

Cover illustration: Rubens, *Transporteurs de bois*. -© Aurora 1989

All rights reserved © AMC Paris, 2017

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

The complete works for keyboard and violoncello

CD I

- 1-2 **SONATA in F op.5 No.1** 26:16
- 3-4 **SONATA in G minor op.5 No.2** 31:17
- 5 **SEVEN VARIATIONS on the duet 'Bei Männern, welche Liebe fühlen'**
WoO 46, from the opera *The Magic Flute* by Mozart 11:01
- 6 **TWELVE VARIATIONS on the Theme 'Ein Mädchen oder Weibchen'** 11:31
op.66 from *The Magic Flute*

TOTAL PLAYING TIME : 80:35

CD II

- 1-3 **SONATA in A major Op.69** 28:27
- 4-5 **SONATA in C major Op.102 No.1** 17:01
- 6-8 **SONATA in D major Op.102 No.2** 21:37
- 9 **TWELVE VARIATIONS on 'See the conqu'ring hero comes'** 14:07
from the oratorio *Judas Macchabaeus* by Händel, WoO 45

TOTAL PLAYING TIME: 81:26

Rudolf SERKIN, piano / *Klavier*
Pablo CASALS, cello / *Violoncello* / violoncelle