



CD-1218 DIGITAL

Ludwig van Beethoven

String Quartet in C sharp minor, Op. 131

Große Fuge, Op. 133

Nieuw Sinfonietta Amsterdam | Peter Oundjian



van BEETHOVEN, Ludwig (1770-1827)

String Quartet in C sharp minor, Op. 131 (Eulenburg) 41'42

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Adagio, <i>ma non troppo e molto espressivo</i> | 7'14 |
| 2 | II. Allegro molto vivace | 3'09 |
| 3 | III. Allegro moderato | 0'54 |
| 4 | IV. Andante, <i>ma non troppo e molto cantabile</i> | 15'48 |
| 5 | V. Presto | 5'39 |
| 6 | VI. Adagio, <i>quasi un poco andante</i> | 2'19 |
| 7 | VII. Allegro | 6'35 |

8 Große Fuge in B flat major, Op. 133 (Breitkopf & Härtel) 16'56

Nieuw Sinfonietta Amsterdam

(leader: Natalie Chee [Op. 131]; Peter Brunt [Große Fuge])

Peter Oundjian, conductor

These adaptations are the result of a process. The Nieuw Sinfonietta Amsterdam has developed its own material, for which Peter Oundjian used his vast experience as first violinist with the Tokyo String Quartet, performing these works all over the world about 100 times.

The Nieuw Sinfonietta Amsterdam is supported by

 **randstad**
mainsponsor

In the final three years of his life, **Ludwig van Beethoven** wrote five extraordinary masterpieces, all of them string quartets. They represent some of the most astonishing artistic creations of all time; the range of expression, innovative language and sheer technical perfection place them in a realm of their own. Mahler admired the power of this music so much that he felt it was unsuitable for a string quartet and should really be performed by a full (string) orchestra. In the case of Op. 131 and the *Große Fuge*, there is certainly a dimension of grandeur and an element of power that is enhanced in an orchestral setting. In either form, this music takes us on an emotional journey that is arresting in its completeness.

The *Große Fuge* represents, in terms of complexity, the most difficult music that Ludwig van Beethoven ever wrote. Stravinsky referred to it as ‘permanently contemporary’, and loved it more than any other piece by the German composer. Certainly, it proved to be too modern to be accepted as the sixth movement finale of the Op. 130 quartet and was published almost immediately with a separate opus number (133), leaving Ludwig van Beethoven the somewhat reluctant task of replacing it with a marvellous but comparatively lightweight rondo, his final composition.

The *Fuge* itself is really three fugues, each of considerable length. The first, in B flat, is a double fugue (two fugue subjects) of frightening intensity and conviction. It contains dissonance utterly at odds with the context of the period, but the character of the music is both threatening and proud, bursting with a confidence that is palpable. The second, in G flat, is intimate and tender with a quality of eternity and otherworldliness that is deeply moving; this is somehow achieved by transforming one of the original fugue subjects into a wandering *legato* spirit that meanders hauntingly almost throughout this section. Out of this, an innocent and charming dance bursts upon the scene; but only momentarily: the composer has his third fugue, in A flat, eagerly waiting in the wings. It brings us back to that world of intense drama, but this time with more virtuosity and flamboyance. Dramatic trills and brilliant triplet runs permeate the atmosphere. But the music is on an heroic path and we suddenly find ourselves shouting out the intimate music of the second fugue with an exuberance that transforms its meaning. The coda begins with another statement of our charming dance and then, but for a few momentary hesitations and reminiscences, brings our journey to a jubilant conclusion.

The completion of the fugue satisfied the commission Ludwig van Beethoven had received from the Russian Prince Galitzin for three string quartets. They were, in order, Opp. 127, 132 and 130. Almost immediately the composer embarked on another quartet, ***Op. 131 in C sharp minor***. The power of the fugue as a form had inspired him for many years but this was to be the first and only time that he used the form in a first movement of any significant piece. Op. 131

represents the absolute pinnacle of Ludwig van Beethoven's creativity. He himself agreed, when prompted, that it was the greatest of his last compositions. He did not much appreciate the inquiry, however. Which was the greatest? 'Each in its own way. Art demands of us that we shall not stand still.' Certainly the innovation of this piece, in terms of both form and freedom, brings us into a new realm.

This seven-movement epic, played without interruption, conjures up every imaginable human expression; the darkest fury, gentle serenity, yearning, resignation and transcendence. The music operates on two levels, one in reality, the other in spirituality. The opening fugue carries us through the composer's dramatic world with a sadness that is immediately overwhelming. The theme itself contains within it the nucleus of the broadest gesture of the entire work; the first two notes rising, prayerfully reaching for something, only to be jarringly denied by the overwhelming *sforzando* of the dropping interval, followed by a tail which flows in resignation. Yearning, defeat, resignation; these gestures will ultimately give way to a world of transcendent beauty, only hinted at in this first movement. After an extraordinary journey through five different keys, each corresponding to one of the following movements, the fugue is finally halted by two rising octaves on C sharp which feel more inquisitive than final. Indeed, Ludwig van Beethoven responds with a favourite shift of tonality, rising a half-tone to D major, and taking us into a dreamy world of unfettered joy.

The feeling of this second movement is one of reflection on the purity of childhood, replete with fun, games, teasing, yet stated with an elegance and delicacy that assure a sense of reminiscence. As the movement waves good-bye, we find ourselves again asking a question. This time the response is haughty and formal (B minor); the third movement, a recitative, is ominous in character, as if a group of messengers bear unfavourable news. (In this recording these lines are given to solo instruments.) The last contribution, however, expressed more slowly and on the viola, introduces the real message – one of hope, tenderness and fantasy, the contents unveiled by a soaring first violin cadenza; the composer has prepared us for the heart of our journey, a vision of the world of his dreams. The theme and variations which follow touch us as deeply as any music I can imagine; simplicity, purity, warmth, contentment, transcendent beauty and much more. The theme itself is played in conversation by the two violin parts, depicting poignantly a longing to share intimate thoughts and feelings, something impossible for Ludwig van Beethoven outside the language of music. (He had been completely deaf for over a decade at the writing of this composition.) Alternately, the variations are rather playful or even banal in nature, and full of wisdom and profundity. The spiritual climax of the entire piece arrives as the hymn

variation pulses its way to indescribable heights, a depiction of joy and sorrow simultaneously, powerful enough to give one equal faith in either emotion. Music of such rapture can only be conceived in response to a mighty adversity. The variations feel interrupted momentarily by a return of our messengers; lyrical this time, they bring us gently back to our own world where trills and accelerated rhythms open the door to a delicate clockwork village band, giving us our original theme one last time in a completely different guise.

The fifth movement, *Presto*, overflows with a childlike playfulness, bringing us, for the first time in the piece, a feeling of complete abandon. Its function as a resting place in our journey is extremely valuable, for the movement which follows will be heartbreaking. At the very end of the scherzo, Ludwig van Beethoven uses an effect which had almost never been formally employed in string music before; playing *sul ponticello*, or on the bridge. This creates an eerie, almost scratchy sound. (The fact that Ludwig van Beethoven could remember the effect of this technique after all that time should, I suppose, not surprise us.) It is startling to hear the scherzo theme suddenly distorted in this way at the end of the movement, as if the music is suddenly dissipating. Note the two groups of three chords which end the movement, one on B, the other a shocking minor third below on a G sharp.

The sixth movement wrenches our hearts, such is the weight of that G sharp minor theme, first heard in the violas. Tragedy and reluctant resignation, stated three times, until the composer's fury can be contained no longer. The final movement crashes upon us with relentless power. Wagner's described it as 'the dance of the whole world itself, wild joy, the wail of pain, love's transport, utmost bliss, grief, frenzy, riot, sufferings.' But, despite the anger, the bitterness and the frustration, Ludwig van Beethoven will find a way to affirm life. Defiantly, at the very end, he ascends a C sharp major scale and then arpeggio, culminating in three giant C sharp major chords, fearless and proud. Defeat is simply not an option.

© **Peter Oundjian 2001**

'A quartet for string orchestra! That sounds strange to them. I am already aware of all the objections that will be raised: loss of intimacy, of individuality. But they will be wrong. What I have in mind is only the ideal presentation of the quartet. [...] If chamber music is carried over into the concert hall, the intimacy is lost straight away. [...] All of the chamber music that we hear in concert halls suffers from the inappropriate proportions of the venue. To make its full effect, we must pay heed to the size of the hall. [...] With our performance next Sunday, however, a whole new era in concert literature will begin.' – Gustav Mahler

Natalie Bauer-Lechner, who accompanied Mahler over many years and made precise notes of their conversations, describes how Mahler first came up with the plan to include quartets in the concerts of the Wiener Philharmonie in 1898. He thought first of Ludwig van Beethoven's late quartets: 'in which no thought was given (nor had it been for some time) to the four poor players, [works] which had been conceived to have quite different dimensions and which quite simply demanded a small string orchestra' (note that she speaks about a small string orchestra).

She then quotes Mahler himself speaking about Op. 131: 'as an example, let us immediately take the longest and most difficult, the *Quartet in C sharp minor*, for which I should like to print the text by Wagner and thereby prove that these works can only be played in this way.'

Mahler was convinced that he was following the real intentions of the composer himself: 'I am not acting against the composer's intentions, but rather in his spirit. In his last quartets, Ludwig van Beethoven was not by any means thinking of those limited little instruments [...] He presented a powerful idea in four parts. [...] Intimacy! That is a misused word. Proper enjoyment and compassion always lies in intimate contact with the music.'

Mahler's first experiment concerned Ludwig van Beethoven's *Quartet in F minor*, Op. 95, which he played with the Vienna orchestra on 15th January 1899. This roused a storm of criticism, and even when he started on his adaptation of Op. 131, he never completed it. Others have taken over the idea and created a whole range of adaptations. As far as we know, it was the Greek conductor Dimitri Mitropoulos who first conducted a version of Op. 131 at his American debut in January 1937 with the Boston Symphony Orchestra. In 1946 Leonard Bernstein borrowed his score and copied the markings in his own miniature score, using them for his performance of Op. 131 with the New York City Symphony Orchestra. Later he brought the quartet back home, performing and recording it with the Vienna Philharmonic Orchestra.

© **Mark van Dongen 2001**

Nieuw Sinfonietta Amsterdam

In 1988 a number of young musicians with a passion for chamber music collaborated to create a chamber orchestra that would be able to reach the highest possible level in ensemble playing. With much enthusiasm, effort and – especially – gifted performances, the musicians managed to acquire a permanent place on the Dutch music scene. Since then, the Nieuw Sinfonietta Amsterdam has been eminent among international chamber orchestras, with an enterprising and varied choice of repertoire touching upon all ages and styles. At first the emphasis lay upon Russian repertoire, thanks to the input of Lev Markiz who was the Nieuw Sinfonietta Amsterdam's

artistic director and conductor for many years; the orchestra also took up the classics and the romantics. The orchestra is a keen advocate of modern music and has given several world premières. Since the 1998-99 season Peter Oundjian, former first violin of the Tokyo Quartet, has been artistic director.

The Nieuw Sinfonietta Amsterdam has worked with many internationally renowned guest conductors and soloists. The orchestra has also initiated important projects such as the Alfred Schnittke Day, the Frank Martin Day, the Martinů Day and the Milhaud Day. Internationally, too, the Nieuw Sinfonietta Amsterdam has managed to acquire a permanent place. In addition to participating in prestigious special projects, the orchestra has undertaken successful tours to the USA, Germany, Italy, France, Spain and the former Soviet Union. In 1996 the Nieuw Sinfonietta, at the invitation of Queen Beatrix, performed for Nelson Mandela and guests in South Africa. In the summer of 2001, the orchestra returned to that country for another tour. The Nieuw Sinfonietta Amsterdam has recorded extensively for BIS, including an acclaimed series of Mendelssohn's string symphonies and solo concertos.

Peter Oundjian

Peter Oundjian started his education in Canada and developed into a versatile chamber musician, soloist and conductor. In 1975 he started his studies in New York at the Juilliard School with the renowned violin teacher Ivan Galamian. A year later he was able to attend a master-class with Herbert von Karajan. After his follow-up course with Itzhak Perlman and Dorothy DeLay, and after winning the International Violin Competition in Vina del Mar (Chile), his career as a solo violinist boomed. He was subsequently invited to join the Tokyo Quartet, with which he performed in major concert halls throughout the world. Although he had been intrigued by conducting since his youth, he made his official début in the summer of 1995 with the Orchestra of St. Luke's, New York. Since 1995 he has directed many orchestras around the world. He first worked with the Nieuw Sinfonietta Amsterdam during the 1997-98 season. From the first rehearsal there was a special 'chemistry', and a remarkable unanimity of attitude towards chamber music. With effect from the 1998-99 season he has been musical director of the ensemble.

In den letzten drei Jahren seines Lebens komponierte **Ludwig van Beethoven** fünf exorbitante Meisterwerke, allesamt Streichquartette. Sie gehören zu den erstaunlichsten künstlerischen Leistungen aller Zeiten; Ausdrucksspektrum, innovative Sprache und reine technische Perfektion setzen sie in eine Sphäre eigenen Rechts. Mahler bewunderte die Kraft dieser Musik so sehr, daß er meinte, ein Streichquartettensemble könne ihr kaum gerecht werden; stattdessen sollte sie von einem großen (Streich-) Orchester gespielt werden. Im Falle von Opus 131 und der *Großen Fuge* gibt es gewiß ein Ausmaß von Erhabenheit und Kraft, das in der orchestralen Fassung verstärkt wird, doch nimmt uns diese Musik in beiderlei Gestalt mit auf eine emotionale Reise, die durch ihre Vollkommenheit fesselt.

Die *Große Fuge* stellt hinsichtlich ihrer Komplexität die schwierigste Musik dar, die Ludwig van Beethoven je geschrieben hat. Strawinsky nannte sie „allzeit zeitgenössisch“ und schätzte sie mehr als jedes andere Stück des Komponisten. In der Tat erwies sie sich als zu modern, um als der letzte, sechste Satz des Streichquartetts op. 130 akzeptiert zu werden, so daß sie beinahe sofort mit einer separaten Opuszahl (133) versehen wurde, was Ludwig van Beethoven die etwas widerwillig in Angriff genommene Aufgabe einbrachte, sie durch ein wunderbares, aber vergleichsweise leichtgewichtiges Rondo zu ersetzen – es sollte seine letzte Komposition sein.

Die Fuge selber besteht in Wirklichkeit aus drei Fugen von je beträchtlicher Dauer. Die erste (B-Dur) ist eine Doppelfuge (zwei Fugensubjekte) von erschreckender Intensität und Überzeugungskraft. Sie enthält Dissonanzen, die mit ihrer Entstehungszeit in heftigem Widerstreit sind, doch der Charakter der Musik ist zugleich bedrohlich und stolz, sie birst vor geradezu greifbarem Selbstvertrauen. Die zweite (Ges-Dur), intim und zärtlich, hat eine ewige, jenseitige Qualität, die tief bewegt; dies wird dadurch erreicht, daß eines der originalen Fugensubjekte in ein wanderndes Legato-Gespenst verwandelt wird, welches betörend durch diesen Abschnitt mäandert. Da platzt ein unschuldiger, bezaubernder Tanz auf die Bühne, indes nur für kurze Zeit: ungeduldig wartet die dritte Fuge (As-Dur) auf ihren Auftritt. Sie führt uns zurück in jene Welt dramatischer Intensität, doch nun mit mehr Virtuosität und Pathos. Dramatische Triller und brillante Triolenläufe prägen die Atmosphäre. Aber die Musik ist auf heroischem Pfad; plötzlich hören wir uns die intime zweite Fuge mit einem Überschwang hinausschreien, der ihre Bedeutung verändert. Die Coda beginnt mit einer erneuten Vorstellung des bezaubernden Tanzes und bringt dann – von einigen Momenten des Zögerns und der Erinnerung abgesehen – unsere Reise zu einem jubelnden Abschluß.

Mit der Fertigstellung der Fuge hatte Ludwig van Beethoven den Auftrag über drei Streichquartette erfüllt, den er von dem russischen Fürsten Galitzin erhalten hatte: die Opera 127, 132

und 130. Beinahe unverzüglich nahm der Komponist ein weiteres Quartett in Angriff: *Opus 131 in cis-moll*. Die Möglichkeiten der Fuge als Form hatte ihn viele Jahre inspiriert, doch nun verwendete er sie zum ersten Mal im ersten Satz eines bedeutenden Werks. Opus 131 repräsentiert den absoluten Gipfel von Ludwig van Beethovens Kreativität. Er selber stimmte zu, wenn man dies für die bedeutendste unter seinen jüngsten Kompositionen hielt. Freilich schätzte er die Fragestellung nicht. Welches war das größte Quartett? „Jedes auf seine Art. Die Kunst verlangt von uns, nicht stillzustehen.“ Zweifellos eröffnen uns die Errungenschaften dieses Stücks in Sachen Form und Freiheit eine neue Sphäre.

Das siebensätzliche, ohne Pause gespielte Epos beschwört jeden nur irgend denkbaren menschlichen Ausdruck herauf; den dunkelsten Zorn, sanfte Heiterkeit, Sehnsucht, Resignation und Erhabenheit. Die Musik funktioniert auf zwei Ebenen – der realen und der spirituellen. Die einleitende Fuge führt uns durch die dramatische Welt des Komponisten mit einer Traurigkeit, die sofort überwältigt. Das Thema birgt den Kern der gewaltigen Gestik des gesamten Werks; die beiden ersten Noten steigen auf, greifen flehentlich nach etwas, nur um mißtönend von dem überwältigenden *sforzando* des fallenden Intervalls zurückgewiesen zu werden, auf das ein resignierter Abgesang folgt. Sehnsucht, Unterwerfung, Resignation: diese Gesten weichen letztlich einer Welt von übersinnlicher Schönheit, die in diesem ersten Satz nur entfernt anklingt. Nach einer außergewöhnlichen Reise durch fünf verschiedene Tonarten, die jeweils mit einem der folgenden Sätze korrespondieren, wird die Fuge schließlich von zwei aufsteigenden Oktaven auf Cis angehalten, die mehr neugierig als abschließend klingen. In der Tat läßt Ludwig van Beethoven einen seiner bevorzugten Tonartenwechsel folgen, indem er um einen Halbton nach D-Dur ansteigt und uns in eine träumerische Welt grenzenloser Freude mitnimmt.

Die Atmosphäre dieses zweiten Satzes spiegelt die Reinheit der Kindheit wider, voller Spaß, Spiel, Necken, dabei mit einer Eleganz und Zartheit vorgetragen, die von einem Gefühl wehmütiger Erinnerung zeugt. Wenn der Satz sich verabschiedet, stellen wir uns erneut eine Frage. Diesmal ist die Antwort stolz und formell (h-moll): der dritte Satz, ein Rezitativ, ist von seltsamem Charakter, als ob Botschafter ungünstige Nachrichten bringen (Bei der vorliegenden Einspielung wurden diese Stellen Soloinstrumenten übertragen). Die letzte, von der Viola langsamer vorgetragene Nachricht stellt die eigentliche Nachricht vor – sie bringt Hoffnung, Zärtlichkeit und Phantasie, deren Inhalt von einer aufsteigenden Kadenz der Ersten Violine enthüllt wird. Der Komponist hat uns auf das Herz der Reise vorbereitet, die Vision der Welt oder seiner Träume. Das Thema und die nachfolgenden Variationen berühren uns so tief wie nur irgendeine Musik, die ich mir vorstellen kann; Einfachheit, Reinheit, Wärme, Zufriedenheit, überirdische

Schönheit und vieles mehr. Das Thema selber wird von den beiden Violinen gesprächsweise gespielt und beschreibt damit auf eindringliche Weise die Sehnsucht, persönliche Gedanken und Gefühle mitzuteilen, was Ludwig van Beethoven außerhalb der Sprache der Musik verwehrt war (Er war bei der Komposition dieses Werks bereits seit mehr als zehn Jahren vollkommen taub). Andererseits sind die Variationen eher spielerischen oder gar banalen Zuschnitts, dabei voller Weisheit und Tiefe. Der geistige Höhepunkt des gesamten Werks erscheint, wenn die Hymnenvariation ihren Weg zu unbeschreiblichen Höhen hinaufpulsiert – eine Darstellung zugleich von Freud und Leid, mächtig genug, beiden Gefühlen gleichermaßen Glauben zu schenken. Musik von solcher Entrücktheit kann nur als Antwort auf ein großes Unglück erdacht werden. Die Variationen werden kurzzeitig unterbrochen von der Wiederkehr unserer Botschafter; diesmal lyrisch, bringen sie uns zurück in unsere eigene Welt, wo Triller und beschleunigte Rhythmen die Tür zu einer zarten Dorfkapellen-Spieluhr öffnen und uns so das Originalthema ein letztes Mal in gänzlich anderer Verkleidung präsentieren.

Der fünfte Satz, *Presto*, fließt über vor kindlicher Spielfreude und gibt uns, zum ersten Mal in diesem Stück, das Gefühl völliger Hingabe. Seine Funktion als eines Ruheplatzes auf unserer Reise ist außerordentlich wichtig, da der folgende Satz herzerreißend sein wird. Ganz am Ende des Scherzo verwendet Ludwig van Beethoven einen Effekt, der in der Streichermusik so gut wie nie offiziell angewandt worden war: das Spiel *sul ponticello*, d.h. auf dem Steg. Auf diese Weise entsteht ein unheimlicher, beinahe kratzender Klang (Daß Ludwig van Beethoven sich an die Wirkung dieser Technik nach all den Jahren erinnern konnte, sollte uns, wie ich meine, nicht überraschen). Es ist bestürzend, das Scherzothema plötzlich am Ende des Satzes derart verzerrt zu hören, als ob die Musik sich plötzlich auflöste. Beachten Sie die beiden Gruppen dreier Akkorde, die den Satz beschließen – einer auf H, der andere eine schockierende Kleintertz tiefer auf Gis.

Der sechste Satz preßt unser Herz zusammen, so schwer wiegt das *gis-moll*-Thema, das zuerst in den Bratschen erklingt. Tragödie und widerwillige Resignation, dreimal vorgetragen, bis der Zorn des Komponisten nicht länger im Zaum gehalten werden kann. Der Schlußsatzes bricht mit unbarmherziger Wucht über uns herein. Wagner hat ihn beschrieben als „Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid.“ Doch trotz der Wut, der Bitterkeit und der Frustration wird Ludwig van Beethoven einen Weg finden, das Leben zu bejahen. Trotzig steigt er am Schluß eine *Cis-Dur*-Tonleiter mit anschließendem *Arpeggio* hinan, die in drei gewaltigen *Cis-Dur*-Akkorden kulminieren, stolz und ohne Angst. Kein Gedanke an Niederlage.

© Peter Oundjian 2001

Diese Bearbeitung ist das Ergebnis eines Prozesses. Die Nieuw Sinfonietta Amsterdam hat ihr eigenes Aufführungsmaterial entwickelt, für das Peter Oundjian seine umfangreiche Erfahrung als Erster Geiger des Tokyo String Quartet nutzte, das diese Werke über hundertmal in der ganzen Welt aufgeführt hat.

„Ein Quartett für Streichorchester! Das klingt ihnen befremdend. Ich weiß schon alle Einwände, die man erheben wird: Zerstörung der Intimität, der Individualität. Aber man irrt sich. Was ich beabsichtige, ist nur eine ideale Darstellung des Quartetts. [...] Wird die Kammermusik in den Concertsaal übertragen, ist die Intimität schon verloren. [...] Unsere ganze Kammermusik im Concertsaal leidet unter dem Mißverhältnisse des Raumes. Will man sie zur Geltung bringen, so muß man eben dem Raum Rechnung tragen. [...] Von unserer Aufführung am nächsten Sonntag aber beginnt eine ganz neue Aera der Concertliteratur.“ – Gustav Mahler

Natalie Bauer-Lechner, die Mahler über viele Jahre begleitete und ihre Gespräche detailliert aufzeichnete, beschreibt, wie Mahler auf die Idee kam, Quartette in die Konzerte der Wiener Philharmonie des Jahres 1898 aufzunehmen. Zuerst dachte er an Ludwig van Beethovens späte Quartette, „bei denen längst nicht mehr an die vier armseligen Männlein gedacht sei und die schon der Konzeption nach ganz andere Dimensionen hätten und ein kleines Streichorchester [!] einfach verlangten.“

Dann zitiert sie Mahler selber, der über Opus 131 spricht: „als Beispiel für alle gleich das schwerste und größte, das Cis-Moll-Quartett, wozu ich den Wagnerschen Text abdrucken will, und werde damit den Beweis erbringen, daß diese Werke nur so gespielt werden können.“

Mahler war überzeugt davon, daß er den Intentionen des Komponisten folgte: „Ich handle nicht gegen die Intention des Componisten, sondern in seinem Sinne. Beethoven dachte bei seinen letzten Quartetten gar nicht an die beschränkten, kleinen Instrumente [...] Er führte eine gewaltige Idee in vier Stimmen aus. [...] Intimität! Das ist ein misbrauchtes Wort. Der recht Genießende, Mitfühlende ist immer im intimen Contacte mit der Musik.“

Mahlers erstes Experiment galt Ludwig van Beethovens *Streichquartett f-moll* op. 95, das er mit seinem Wiener Orchester am 15. Januar 1899 aufführte. Die Kritik empörte sich, und die Bearbeitung von Opus 131 blieb unvollendet. Andere haben die Idee aufgegriffen und eine ganze Reihe von Bearbeitungen geschaffen. Soweit wir wissen, war es der griechische Dirigent Dimitri Mitropoulos, der bei seinem Amerika-Debut im Januar 1937 mit dem Boston Symphony Orchestra als erster eine Bearbeitung von Opus 131 dirigierte. 1946 ließ sich Leonard Bernstein dessen Partitur aus und übertrug die Eintragungen in seine eigene Studienpartitur, die er bei seiner Aufführung

von Opus 131 mit dem New York City Symphony Orchestra benutzte. Später brachte er das Quartett zurück in die Heimat, als er es mit den Wiener Philharmonikern aufführte und einspielte.

© *Mark van Dongen 2001*

Nieuw Sinfonietta Amsterdam

1988 kamen einige junge Musiker mit einer Leidenschaft für Kammermusik zusammen, um ein Kammerorchester auf höchstmöglichen Ensemble-Niveau zu gründen. Mit viel Enthusiasmus, Anstrengung und – vor allem – begnadeten Aufführungen schafften es die Musiker, sich einen festen Platz in der holländischen Musikszene zu erobern. Seither ragt die Nieuw Sinfonietta Amsterdam unter den internationalen Kammerorchestern aufgrund ihres wagemutigen und abwechslungsreichen Repertoires hervor, das alle Epochen und Stile umfaßt. Aufgrund des Engagements von Lev Markiz, dem langjährigen Künstlerischen Leiter und Dirigenten der Nieuw Sinfonietta Amsterdam, lag der Schwerpunkt anfangs auf dem russischen Repertoire; außerdem beschäftigte sich das Orchester mit klassischen und romantischen Werken. Das Orchester ist ein eifriger Anwalt moderner Musik und hat mehrere Uraufführungen gegeben. Seit der Spielzeit 1998/99 ist Peter Oundjian, der ehemalige Primgeiger des Tokyo Quartet, Künstlerischer Leiter des Ensembles.

Die Nieuw Sinfonietta Amsterdam hat mit zahlreichen international renommierten Gastdirigenten und Solisten zusammengearbeitet. Außerdem hat das Orchester wichtige Projekte initiiert wie den „Alfred-Schnittke-Tag“, den „Frank-Martin-Tag“, den „Martinů-Tag“ und den „Milhaud-Tag“. Auch im internationalen Rahmen hat sich das Orchester einen Namen gemacht. Neben seiner Teilnahme an bedeutenden Sonderprojekten hat das Orchester erfolgreiche Tourneen durch die USA, Deutschland, Italien, Frankreich, Spanien und die ehemalige Sowjetunion unternommen. 1996 spielte das Orchester auf Einladung von Königin Beatrix für Nelson Mandela und Gäste in Südafrika; im Sommer 2001 kehrte es für eine weitere Tournee dorthin zurück. Die Nieuw Sinfonietta Amsterdam hat zahlreiche CDs für BIS eingespielt, u.a. eine von der Kritik gelobte Reihe mit den Streichersinfonien und Solokonzerten Mendelssohns.

Peter Oundjian

Peter Oundjian begann seine Ausbildung in Kanada und entwickelte sich zu einem vielseitigen Musiker, Solist und Dirigent. 1975 begann er seine Studien bei dem renommierten Geigenlehrer Ivan Galamian an der Juillard School in New York. Ein Jahr später konnte er an einer Meisterklasse Herbert von Karajans teilnehmen. Nach seinem Anschlußkurs bei Itzhak Perlman und

Dorothy DeLay und nach seinem Gewinn der International Violin Competition in Vina del Mar (Chile), boomte seine Karriere als Sologeiger. Er wurde eingeladen, Mitglied des Tokyo Quartet zu werden, mit dem er in den großen Konzertsälen der ganzen Welt auftrat. Obwohl das Dirigieren ihn seit seiner Jugend gereizt hatte, hatte er sein offizielles Debut erst im Sommer 1995 mit dem Orchestra of St. Luke's. Seitdem hat er zahlreiche Orchester in der ganzen Welt geleitet. Mit der Nieuw Sinfonietta Amsterdam arbeitete er erstmals in der Spielzeit 1997/98 zusammen. Gleich ab der ersten Probe zeigte sich eine besondere „Chemie“ und eine bemerkenswerte Einmütigkeit hinsichtlich der Auffassung von Kammermusik. Seit der Spielzeit 1998/99 ist er Künstlerischer Leiter des Ensembles.



Peter Oundjian

Les trois dernières années de sa vie, **Ludwig van Beethoven** écrivit cinq chefs-d'œuvre extraordinaires, tous des quatuors à cordes. Ils représentent les créations artistiques les plus stupéfiantes de tous les temps; l'étendue de l'expression, le langage innovateur et l'absolue perfection technique les placent dans une catégorie à part. Mahler admira tant la puissance de cette musique qu'il trouva qu'elle ne convenait pas à un quatuor à cordes et devait vraiment être jouée par un orchestre (à cordes) complet. Dans le cas de l'op.131 et de la *Große Fuge*, il se trouve certainement une dimension de grandeur et un élément de force qui sont accrus par un orchestre. Dans une forme ou dans l'autre, cette musique nous transporte dans un voyage émotionnel dont la complétude est saisissante.

En termes de complexité, la *Große Fuge* représente la musique la plus difficile jamais écrite par Ludwig van Beethoven. Stravinsky dit qu'elle est "contemporaine en permanence", il l'aimait plus que toute autre pièce du compositeur allemand. Elle fut assurément trop moderne pour être acceptée comme sixième mouvement final du quatuor op. 130 et fut publiée presque immédiatement sous un autre numéro d'opus (133), forçant Ludwig van Beethoven à la remplacer, un peu à contre-cœur, par un rondo merveilleux mais comparativement léger, sa dernière composition.

La *Fuge* elle-même est en fait trois fugues, chacune d'une longueur considérable. La première, en si bémol, est une double fugue (à deux sujets) d'une intensité et d'une conviction effrayantes. Elle renferme des dissonances complètement hors du contexte de l'époque mais le caractère de la musique est à la fois menaçant et fier, débordant d'une confiance palpable. La seconde, en sol mineur, est intime et tendre avec une qualité d'éternité et d'au-delà profondément touchante; elle est obtenue en quelque sorte en transformant l'un des sujets de la fugue originale en un esprit *legato* errant qui serpente vaguement à travers presque toute la section. Une danse innocente et charmante en surgit sur la scène, mais pour un moment seulement: le compositeur nous attend impatiemment avec sa troisième fugue, en la bémol, dans la manche. Elle nous ramène dans ce monde de drame intense mais cette fois avec plus de virtuosité et d'éclat. Des trilles dramatiques et de brillants passages en triolets remplissent l'atmosphère. Mais la musique marche sur les traces d'un héros et nous nous trouvons soudainement en train de crier la musique intime de la seconde fugue avec une exubérance qui en transforme la signification. La coda commence avec une autre exposition de notre charmante danse puis, sauf à quelques moments d'hésitation et de souvenirs, elle nous mène à la conclusion radieuse de notre voyage.

Avec la composition de la fugue, Ludwig van Beethoven remplit la commande de trois quatuors à cordes qu'il avait reçue du prince russe Galitzine. Ces derniers portent les numéros d'opus 127, 132 et 130. Le compositeur se jeta presque immédiatement sur un autre quatuor,

l'op.131 en do dièse mineur. La puissance de la fugue comme forme l'avait inspiré pendant plusieurs années mais ce fut la première et seule fois qu'il utilisât la forme dans le premier mouvement d'une pièce d'importance. L'opus 131 représente le sommet absolu de la créativité de Ludwig van Beethoven. Il reconnaissait lui-même, quand il y était poussé, que c'était la plus imposante de ses dernières compositions. Il n'appréciait cependant pas tellement la question. Laquelle était la plus grande? "Chacune de sa propre manière. L'art nous demande de ne pas rester sur place." Il est pourtant sûr que l'innovation de cette pièce, en termes de forme et de liberté, nous transporte dans un monde nouveau.

Cette épopée en sept mouvements joués sans interruption évoque toute expression humaine imaginable; la furie la plus noire, douce sérénité, attente fébrile, résignation et transcendance. La musique opère sur deux niveaux, l'un dans la réalité, l'autre dans la spiritualité. La fugue d'ouverture nous transporte dans le monde dramatique du compositeur avec une tristesse immédiatement accablante. Le thème lui-même renferme le cœur du geste le plus large de l'œuvre en entier; les deux premières notes s'élèvent, essaient humblement d'atteindre quelque chose qui leur est carrément refusé par l'écrasant *sforzando* de l'intervalle descendant, suivi d'un appendice résigné. Désir, défaite, résignation; ces gestes feront finalement place à un monde d'une beauté transcendante à laquelle ce premier mouvement ne fait qu'allusion. Après un voyage extraordinaire à travers cinq tonalités différentes, chacune correspondant à un des mouvements à suivre, la fugue est finalement arrêtée par deux octaves ascendantes sur do dièse, ce qui semble plus curieux que final. Ludwig van Beethoven y répond avec un de ses changements préférés de tonalité, montant d'un demi-ton à ré majeur et nous projetant dans un monde de rêve d'une joie sans entrave.

L'atmosphère de ce second mouvement en est une de réflexion sur la pureté de l'enfance, remplie de plaisir, de jeux, de taquineries et pourtant déclamée avec une élégance et une délicatesse qui assurent un sens de réminiscence. Quand le mouvement fait ses adieux, nous nous trouvons encore à nous poser une question. Cette fois, la réponse est hautaine et formelle (si mineur); un récitatif, le troisième mouvement a un ton menaçant, comme si un groupe de messagers apportait des mauvaises nouvelles. (Sur cet enregistrement, ces lignes sont données à des instruments solos.) Le dernier message pourtant, transmis plus lentement par l'alto, introduit le vrai message d'espoir, de tendresse et de fantaisie, le contenu dévoilé par une cadence élancée du premier violon; le compositeur nous a préparés pour le cœur de notre voyage, une vision du monde de ses rêves. Le thème et variations suivantes nous touchent aussi profondément que toute musique que je puisse imaginer; simplicité, pureté, chaleur, contentement, beauté transcen-

dante et beaucoup plus. Le thème lui-même est dialogué par les deux violons, décrivant avec intensité un désir de partager des idées et sentiments intimes, ce qui était impossible à Ludwig van Beethoven hors du langage de la musique. (Il était complètement sourd depuis dix ans quand il écrivit cette composition.) Les variations sont de nature alternativement enjouée ou même banale et elles sont remplies de sagesse et de profondeur. Le sommet spirituel de la pièce en entier arrive au moment où la variation hymne s'élève à des hauteurs indescriptibles, une image de joie et de peine simultanées, assez grandiose pour nous convaincre pareillement des deux émotions. De la musique d'un tel transport ne peut être conçue qu'en réponse à une puissante adversité. Les variations semblent interrompues momentanément par le retour de nos messagers; lyriques cette fois, ils nous ramènent délicatement à notre propre monde où trilles et rythmes accélérés ouvrent la porte sur un délicat ensemble de village mécanique, nous montrant notre thème original une dernière fois dans un habillement complètement différent.

Le cinquième mouvement, *Presto*, déborde d'enjouement enfantin et nous offre, pour la première fois dans la pièce, un sentiment d'abandon complet. Sa fonction de place de repos dans notre voyage est extrêmement appréciable car le mouvement qui suit brise le cœur. A la toute fin du scherzo, Ludwig van Beethoven utilise un effet qui n'a presque jamais été employé auparavant en musique pour cordes: le jeu *sul ponticello* ou sur le chevalet. Ce jeu crée un son sinistre, presque rêche. (Je suppose que le fait que Ludwig van Beethoven puisse se rappeler l'effet de cette technique après tout ce temps ne devrait pas nous étonner.) Il est surprenant d'entendre le thème du scherzo soudainement déformé de cette manière à la fin du mouvement, comme si la musique se déréglait tout à coup. Notez les deux groupes de trois accords qui terminent le mouvement, l'un sur si, l'autre une tierce mineure choquante en-dessous sur sol dièse.

Le sixième mouvement nous déchire le cœur, tel est le poids de ce thème en sol dièse mineur, entendu d'abord aux altos. Tragédie et résignation à contrecœur, exposées trois fois, jusqu'à ce que la furie du compositeur ne puisse plus être contenue. Le mouvement final déferle sur nous avec une force implacable. Wagner l'a décrit comme "la danse du monde entier lui-même, joie sauvage, le gémissement de douleur, transports de l'amour, bonheur suprême, chagrin, frénésie, émeute, souffrances." Mais, malgré la colère, l'amertume et la frustration, Ludwig van Beethoven trouvera le moyen d'affirmer la vie. Rebelle, à la toute fin, il monte une gamme de do dièse majeur, puis l'arpège, aboutissant à trois accords géants de do dièse majeur, intrépides et fiers. La défaite n'est tout simplement pas une option.

© Peter Oundjian 2001

Cette adaptation est le résultat d'un processus. La Nieuw Sinfonietta Amsterdam a développé son propre matériel auquel Peter Oundjian a apporté sa vaste expérience de premier violoniste du Quatuor à cordes de Tokyo, jouant ces œuvres une centaine de fois partout dans le monde.

“Un quatuor pour orchestre à cordes. Cela leur semble étrange. Je suis déjà conscient de toutes les objections qui seront soulevées: perte d'intimité, d'individualité. Mais on aura tort. Ce que j'ai dans l'idée n'est que la présentation du quatuor. [...] Si la musique de chambre est portée à la salle de concert, l'intimité est perdue tout de suite. [...] Toute musique de chambre entendue dans des salles de concert souffre des proportions inopportunes de l'endroit. Pour obtenir l'effet complet, nous devons tenir compte de la grandeur de la salle. [...] Notre exécution de dimanche prochain sera cependant le début d'une nouvelle ère en littérature de concert.” – Gustav Mahler

Natalie Bauer-Lechner, qui accompagna Mahler pendant plusieurs années et prit des notes précises de leurs conversations, décrit comment Mahler en vint au projet d'inclure des quatuors aux concerts de la Philharmonie de Vienne en 1898. Il pensa d'abord aux derniers quatuors de Ludwig van Beethoven: “où on n'a pas pensé (ni pensé pendant un certain temps) aux quatre pauvres musiciens, [œuvres] qui avaient été conçues pour avoir des dimensions bien différentes et qui demandaient simplement un petit orchestre à cordes” (remarquez qu'elle parle d'un petit orchestre à cordes).

Puis elle cite Mahler parlant lui-même de l'op.131: “en guise d'exemple, prenons immédiatement le plus long et plus difficile, le *Quatuor en do dièse mineur*, pour lequel j'aimerais insérer le texte de Wagner et prouver ainsi que ces œuvres ne peuvent être jouées que de cette manière.”

Mahler était convaincu qu'il suivait les intentions réelles du compositeur lui-même: “Je n'agis pas contre les intentions du compositeur mais plutôt dans son esprit. Dans ses derniers quatuors, Ludwig van Beethoven ne pensait pas du tout à ces petits instruments limités [...] Il présenta une idée puissante à quatre parties. [...] Intimité! Voilà un mot dont on abuse. Plaisir et compassion authentiques sont toujours en étroit contact avec la musique.”

La première expérience de Mahler toucha au *Quatuor en fa mineur* op.95 de Ludwig van Beethoven qu'il joua avec l'orchestre de Vienne le 15 janvier 1899. L'événement souleva un tollé de critiques et, quoiqu'il eût commencé son adaptation de l'opus 131, il ne la termina jamais. D'autres ont repris l'idée et créé un vaste choix d'adaptations. A ce que l'on sache, c'est le chef d'orchestre grec Dimitri Mitropoulos qui dirigea pour la première fois une version de l'op.131 à ses débuts américains en janvier 1937 avec l'Orchestre Symphonique de Boston. En

1946, Leonard Bernstein emprunta sa partition et copia les indications dans sa propre partition miniature, les utilisant pour son exécution de l'op.131 avec l'Orchestre Symphonique de la ville de New York. Il ramena ensuite le quatuor dans son pays d'origine, le jouant et l'enregistrant avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne.

© *Mark van Dongen 2001*

Nieuw Sinfonietta Amsterdam

En 1988, de jeunes musiciens passionnés de musique de chambre formèrent un orchestre de chambre qui devait être capable d'atteindre le plus haut niveau possible de jeu d'ensemble. Avec beaucoup d'enthousiasme, d'efforts et – surtout – d'exécutions talentueuses, les musiciens réussirent à se tailler une place permanente sur la scène musicale hollandaise. Depuis, la Nieuw Sinfonietta Amsterdam figure au premier rang des orchestres de chambre internationaux avec un répertoire audacieux et varié couvrant tous les âges et styles. On mit d'abord l'accent sur le répertoire russe grâce à l'énergie de Lev Markiz qui fut le directeur artistique et chef d'orchestre de la Nieuw Sinfonietta Amsterdam pendant plusieurs années; l'orchestre adopta aussi les classiques et les romantiques. Il se fait aussi volontiers le promoteur de la musique moderne et a donné plusieurs créations mondiales. Depuis la saison 1998-99, Peter Oundjian, ancien premier violon du Quatuor de Tokyo, en est le directeur artistique.

La Nieuw Sinfonietta Amsterdam a travaillé avec des chefs et solistes invités de renommée internationale. La formation a aussi lancé des projets importants comme le Jour d'Alfred Schnittke, le Jour de Frank Martin, le Jour de Martinů et le Jour de Milhaud. La Nieuw Sinfonietta Amsterdam a réussi aussi à se réserver une place permanente sur la scène internationale. En plus de participer à des projets spéciaux prestigieux, l'orchestre a entrepris des tournées couronnées de succès aux Etats-Unis, en Allemagne, Italie, France, Espagne et ancienne Union Soviétique. En 1996, sur l'invitation de la reine Béatrice, la Nieuw Sinfonietta a joué pour Nelson Mandela et des invités en Afrique du Sud. A l'été de 2001, l'orchestre retourna dans ce pays pour une nouvelle tournée. La Nieuw Sinfonietta Amsterdam a enregistré de nombreux disques BIS dont une série saluée des symphonies pour cordes et des concertos solos de Mendelssohn.

Peter Oundjian

Peter Oundjian entreprit son éducation au Canada et devint un chambriste, soliste et chef d'orchestre aux nombreux talents. En 1975, il commença ses études à l'Ecole Juilliard à New York avec le célèbre professeur de violon Ivan Galamian. Un an plus tard, il pouvait fréquenter une

classe de maître avec Herbert von Karajan. Après un cours ultérieur avec Itzhak Perlman et Dorothy DeLay et après avoir gagné le concours international de violon à Vina del Mar (Chili), sa carrière de violoniste soliste fut lancée en orbite. Il fut ensuite invité à se joindre au Quatuor de Tokyo avec lequel il a joué dans les grandes salles de concert partout au monde. Intéressé par la direction depuis sa jeunesse, il fit ses débuts officiels en été 1995 avec l'orchestre de St-Luc (New York). Il a dirigé de nombreux orchestres partout au monde depuis 1995. Il travailla d'abord avec la Nieuw Sinfonietta Amsterdam pendant la saison 1997-98. Dès la première répétition, il sentit des atomes crochus avec l'ensemble et une unanimité remarquable vis-à-vis de la musique de chambre. Il en est directeur musical depuis la saison 1998-99.

Recording data: December 2000 at the Waalse Kerk, Amsterdam, The Netherlands

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 20-bit AD converter; Yamaha O2R mixer;

Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Matthias Ruge, Christian Starke

Cover texts: © Peter Oundjian 2001, © Mark van Dongen 2001

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover artwork: Alix Dryden

Photographs of Peter Oundjian and the Nieuw Sinfonietta Amsterdam: © Marco Borggreve

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

The Nieuw Sinfonietta Amsterdam is supported by

 **randstad**
mainsponsor

Nieuw Sinfonietta Amsterdam

