



CD-1177 DIGITAL

**Ludwig van Beethoven**  
**Piano Concertos Nos. 1 & 2**

**Versions for Piano and  
String Quintet**

**Fumiko Shiraga**  
**The Bremen String Soloists**

**World Première Recordings**

**van BEETHOVEN, Ludwig** (1770-1827)**Piano Concerto No. 1 in C major, Op. 15** *(Uli Schneider)***37'11**

Chamber Version – World Première Recording

- |   |                            |       |
|---|----------------------------|-------|
| ① | I. <i>Allegro con brio</i> | 18'02 |
| ② | II. <i>Largo</i>           | 10'00 |
| ③ | III. Rondo. <i>Allegro</i> | 8'54  |
- 

**Piano Concerto No. 2 in B flat major, Op. 19** *(Uli Schneider)***28'04**

Chamber Version – World Première Recording

- |   |                                  |       |
|---|----------------------------------|-------|
| ④ | I. <i>Allegro con brio</i>       | 13'45 |
| ⑤ | II. <i>Adagio</i>                | 8'13  |
| ⑥ | III. Rondo. <i>Allegro molto</i> | 5'55  |
- 

**Fumiko Shiraga**, piano**Bremer Streichersolisten** (The Bremen String Soloists)**Florian Donderer**, violin I; **Konstanze Lerbs**, violin II; **Anja Manthey**, viola;**Marc Froncoux**, cello; **Matthias Beltinger**, double bass

Arrangements by Uli Schneider

**Ludwig van Beethoven**  
**Piano Concertos, Op. 15 and Op. 19, in Chamber Music Versions**

Ludwig van Beethoven's two early piano concertos<sup>1</sup> with string quintet instead of orchestra – why make such a recording? What justifies it, and what does it offer the listener? Around the turn of the year 1801, the composer told his publisher, Franz Anton Hoffmeister, that Op. 19 was 'a piano concerto that I do not, however, reckon to be among my best... because I am keeping the better ones for myself, until I make a tour', but he still offered it for publication at the very modest price of 10 ducats. He made similar remarks to the publishing firm of Breitkopf & Härtel concerning Op. 15, adding: 'Musical politics require one to keep back the best concertos for a while'. It would surely be inadequate to judge these utterances to be no more than tactical manoeuvres. It was certainly not the composer's primary intention to put on a show of modesty, nor to secure the publishers' interest in the future; moreover, the 'musical politics' of restraint and even the suggestion of future concert tours seem to be purely peripheral considerations. What, therefore, was the genuine, inner, musical motivation for Ludwig van Beethoven's self-critical assessment of his two early concertos? The answer to this question may well contribute to our understanding of the two concertos, but casts particular light on the present recording of them in chamber format.

The two concertos are both products of the composer's early Vienna years, although the B flat major concerto – No. 2 in the usual numbering scheme – may date back originally to his time in Bonn, though it was reworked several times in Vienna before the appearance of the C major concerto, Op. 15, in 1794/95. Ludwig van Beethoven went to Vienna to take composition lessons from Haydn, in other words as a student, and he first achieved renown in that city on the Danube not as a composer but as a piano virtuoso. It was as a performing pianist that he initially gained access to European nobility and royalty in Europe's musical hub and, moreover, his piano playing contributed to his day-to-day living expenses in Vienna. His artistry at the piano had an extraordinary effect on his audiences, not so much for the virtuosity of the playing itself but for his capacity for improvisation, his richness of invention and the power of musical expression both in free fantasies and in the spontaneous variation of predetermined themes. It was not long before this unmistakable musical impetus made him the best-known and most highly regarded pianist in Vienna.

As a composition pupil, Ludwig van Beethoven soon expressed dissatisfaction with Haydn's tuition, and exploited Haydn's absence from Vienna to take lessons from Johann Schenck. He then received more systematic counterpoint lessons from Johann Georg Albrechtsberger, and on

occasion Antonio Salieri provided him with advice on writing for the voice. Until his time in Vienna, the young composer had written mostly for 'his' instrument, the piano, and this instrument continued to occupy centre stage in his early compositions in Vienna. Increasingly, however, he started to concern himself with the forms and instrumental combinations of chamber music. In this context, the increasing esteem in which he was held in courtly circles also placed musicians at his disposal for the rehearsal and performance of his latest works. Ludwig van Beethoven's task as a composer – or, more accurately, his struggle at this time with his instrument and various chamber music combinations, was to contain his new, unmistakable expression within musical form, especially sonata form.

Work on the two piano concertos, Op.15 and Op.19, came into this period; they were his first and, at that time, only orchestral works since his arrival in Vienna. He wrote the concertos without having any prior experience at writing symphonies; some years were to pass before he completed his *Symphony No.1*, Op.21. It has been demonstrated, though, as early as 1795 he had plans for a symphony in C major, for which he made thematic sketches that point unequivocally towards what was to become the *First Symphony*. Consequently, his work on the first two piano concertos in Vienna paved the way for the orchestral aspect of his subsequent examination of the symphonic genre. In this context it is striking that the scoring of the C major concerto calls for exactly the same instruments (except for one flute) that he was to use in the C major symphony<sup>2</sup>, and is already noticeably expanded by comparison with the wind register of the earlier B flat major concerto, which in the last analysis could be read and performed pianistically.

These, therefore, are the pertinent circumstances surrounding Ludwig van Beethoven's situation: firstly, studies of composition that rapidly incited him to set off on in search of his own way as a composer; secondly, a power of musical expression of which the immediate (pianistic) energy could only slowly be defined and written out; thirdly, a claim upon the flagship of musical genres, the symphony, that was for the time being (at least, after the late Mozart symphonies) impossible to realize. In compositional terms, these circumstances determine the musical orientation of the two concertos: in the concerto genre, the composer could write for symphonic forces without leaving behind the medium that was most familiar to him – the piano. He could also make use of his previous experience of writing for chamber music ensembles, in particular those that explored the tension between the piano and other instruments. Here rather than in the symphony, the originality of a new musical language can be successful – a language that makes an association with the late works of Mozart in the same genre but nonetheless, in the face of such an overwhelming rôle model, differentiates and justifies itself. As the composer of

these two early concertos released them for publication with the self-critical remark that the better ones were still to follow, he must have been directly referring to the C minor concerto – of which, when he made this comment, at least the first movement was already written down. It is possible that his creative thought-processes were already going further, to the G major concerto: Ludwig van Beethoven saw himself in the process of liberating his ‘musical ego’ from the norm that was then in force, with his inherent, tremendous tension between the dramatic gestures of the will and rapt sentiments towards the traditional equilibrium of form and playful musical lyricism. Here, too, the piano concerto genre seems to prepare the way for his symphonic work, as far as his breakthrough with the ‘Eroica’ and the middle symphonies.

From the B flat major concerto to the C major concerto, however, there is already a significant stylistic development. In the former, the solo instrument and also the orchestra are used and contrasted with chamber-music-like care and transparency. In the C major concerto the dimensions are larger: against a backdrop of greater orchestral weight, Ludwig van Beethoven achieves more space for pianistic imagination, not only in terms of the solo contribution to the work as a whole but also regarding the shape and virtuosity of the figurations, the harmonic colours and the breadth of the musical spectrum. Admittedly, both the piano and the orchestral writing (and their relationship to each other) in the C major concerto remain transparently clear, and do not deny a debt to Mozartian forebears. From the solo part (the composer’s original medium), however, there now develops a sense of increasingly security and decisiveness that goes beyond the æsthetic of playful fluency by breaking it down into a split sonority, by disarranging it chromatically, by extending it dynamically, by contrapuntally breaking it into its counter-voices, by distorting it rhythmically and by interrupting it – sometimes subtly, until it reaches expressive independence, remaining on a single note, sometimes abruptly with sudden accented attacks. It may have been musical gestures such as these that captivated the listeners and moved them to tears when Ludwig van Beethoven improvised at the piano, and similar gestures may clearly be seen when, as on the present recording, chamber strings replace the orchestra, not on account of the extreme way that the soloist is thrown into the foreground, but through the specific playing situation which approaches the historical occasion: without the conductor’s rôle as a mediator, without symphonic amplitude and colour, but with all the more immediacy, directness and quasi-improvisatory agility of Ludwig van Beethoven’s musical language – on the piano.

The sovereign fashion in which the composer must have mastered his medium is shown by the rehearsal in the composer’s residence the day before the first performance of the C major concerto, with a piano tuned a semitone flat: without further ado, the composer played his part in

C sharp. There are also reports of him playing his concertos as piano solos, in other words incorporating the entire orchestral contribution into the solo part. We know that Mozart provided an alternative arrangement for strings of some of his concertos, and it is highly likely that Ludwig van Beethoven also knew of this practice and occasionally used it himself in order to perform his concertos. The scores of these two early concertos readily allow such arrangements to be made; the earlier concerto, in B flat major, even seems ideally suited to it. In particular the wind writing, with its dual functions of doubling the strings in *tutti*s and providing inner orchestral dialogue, is here also given to the solo piano. This creates a dynamism in the soloist's rôle-play between full, chordal writing and brilliant runs, between a well-blended, homogeneous sonority and soloistic highlighting of the individual voice, between an emphasis on pianistic colour and the fusion of solo and ensemble – ultimately involving the constant control of the course of the music as a whole.

The particular appeal of this recording may therefore be that it reveals a new, perhaps even historically a more authentic approach to long-familiar music<sup>3</sup>. Perhaps such a sound picture will even succeed in stimulating more than this – by forging a link between Ludwig van Beethoven as a piano composer and as a symphonist; the (re)discovery of orchestral breadth in the former capacity and of the utmost concentration of expression in the latter.

© **Ralf Schnitzer 2000**

#### Footnotes

<sup>1</sup> If one disregards for a piano concerto in E flat major, written when the composer was just thirteen.

<sup>2</sup> The complement of wind instruments can be traced back in particular to Haydn: double woodwind (flutes, oboes, clarinets, bassoons), two horns, two trumpets and timpani.

<sup>3</sup> Parts of a manuscript string version of Ludwig van Beethoven's *Fourth Piano Concerto* have recently been discovered; these are believed to be in the composer's own writing.

**Fumiko Shiraga** was born in Japan in 1967 and settled in Germany with her family when she was six. She studied under Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Vladimir Krainev and Malgorzata Bator at the Folkwang Hochschule in Essen and at the colleges of music in Detmold and Hanover. While she was still a student, she was awarded numerous prizes and scholarships.

Fumiko Shiraga's busy concert schedule as a soloist and chamber musician has taken her to numerous West European cities, Eastern Europe, the Far East and Central America. She has made recordings for various broadcasting organizations. Critics have described her playing as

having 'extravagant joy', 'a sensitive feeling for dynamics and tonal colours', 'magic in the intensive piano passages' and 'an intelligent interpretative sense'.

Her BIS recording of the piano concertos by Fryderyk Chopin in chamber versions (BIS-CD-847) has been received with enthusiasm as has sold more than 10,000 copies to date. Critical reactions have included: 'This is one of the most exciting Chopin recordings in recent years' (*Gramophone*), 'I haven't enjoyed the concertos so much in ages' (*The Independent*, London), and: 'By rights, this disc should be a bestseller' (*Billboard*, New York).

Since then she has been invited to various music festivals (for instance in London, Istanbul and San José) and to prestigious chamber music series, for example in the Herkulessaal in Munich and the Brucknerhaus in Linz. Since 1996 she has performed recitals of music and poetry with the actor Ezard Haußmann; they have worked at the Bochum Theatre since 1996, presenting twelve different programmes on numerous occasions. The duo has also appeared at other theatres in Germany, Switzerland and Liechtenstein.

The **Bremen String Soloists** comprises five members of the Deutsche Kammerphilharmonie, Bremen. This outstanding chamber ensemble is known for its refreshing style of music-making and its clear, warm string tone. All the musicians have studied historical performance practice in detail, and use the experience thus gained while performing on modern instruments. The ensemble's repertoire ranges from baroque music (*Die Kunst der Fuge*) to contemporary works.

With the pianist Fumiko Shiraga the ensemble plans to complement the first two piano concertos by Ludwig van Beethoven with chamber arrangements of other piano concertos, to be performed at numerous concerts and on a tour to Japan.

Further information about the ensemble can be found on the internet at [www.bremer-streichersolisten.de](http://www.bremer-streichersolisten.de).

After studies under David Takeno at the Guildhall School of Music and Drama in London and in Berlin under Thomas Brandis, **Florian Donderer** (violin I) took part in various masterclasses, for example under Joseph Silverstein, Shmuel Ashkenasi, Bruno Giuranna and the Borodin Quartet. He won a scholarship to the Karajan Academy of the Berlin Philharmonic Orchestra (1992-94), and now works as leader of the European Union Chamber Orchestra, the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, the Camerata Academica Salzburg, the Ensemble Resonanz and the Ensemble Oriol-Berlin, of which he has been a member for some years. Florian Donderer is a founder member of the Ensemble Contraste and of the Berlin-based ensemble Blue Noise.

**Konstanze Lerbs** (violin II) took her first violin lessons at the age of five. After leaving school, she studied under Prof. Jens Ellermann (Hanover), Prof. Kosuta (Cologne) and Prof. Kußmaul (Freiburg). During this period she gave numerous concerts as a soloist and chamber musician, both in Germany and internationally. She has participated in chamber music masterclasses given by the Amadeus Quartet and LaSalle Quartet. Konstanze Lerbs has been a member of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen since 1995.

**Anja Manthey** (viola) studied under Prof. Fukai, Prof. Weigert and Prof. Koch. She was a prizewinner at the quartet competition of the Hochschule für Musik Würzburg and elsewhere. In 1982 she joined the Chamber Orchestra of the Junge Deutsche Philharmonie, which grew into the Deutsche Kammerphilharmonie in 1987. Since then Anja Manthey has been a permanent member of this orchestra; she also appears regularly as a chamber musician and soloist with various ensembles.

**Marc Froncoux** (cello) studied under Edmond Baert at the Brussels Conservatory and under André Navarra in Detmold. He has been a prizewinner at numerous competitions in his native country, Belgium, and also internationally, for example at the Concours National Pro Civitate (1975), the international 'Premio Vittorio Gui' in Florence (1979) and at the Horlait Dapsens Foundation Competition and the Van Cutsem Competition (1981). In 1983 he gained his diploma with distinction at the Accademia Chigiana in Siena. He is a member of the Cziffra Foundation and the Fondation Jeunes Talents in France. Marc Froncoux is a lecturer in the soloist's course of Prof. Edmond Baert in Brussels, and has been solo cellist of the Lucca Opera in Italy. He has been a member of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen since 1988.

**Matthias Beltinger** (double bass) comes from a musical family and studied in Essen and Berlin. He gained a scholarship from the Karajan Foundation and has been a member of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen since 1984. Alongside his work as a chamber musician, he appears regularly with the Freiburger Barockorchester, the Akademie für Alte Musik Berlin and the Chamber Orchestra of Europe. He has a passionate interest in the Tango Argentino.

---



## **Ludwig van Beethoven**

### **Die Klavierkonzerte op. 15 und op. 19 in Kammermusikfassung**

Die beiden frühen Klavierkonzerte Ludwig van Beethovens<sup>1</sup> mit Streichquintett statt Orchester – warum eine solche Aufnahme? Was rechtfertigt sie und was leistet sie für den Hörer? Seinem Verleger Franz Anton Hoffmeister gegenüber bezeichnet Ludwig van Beethoven um die Jahreswende 1800/1801 das op. 19 als „ein Konzert für's Klavier, welches ich zwar für keines meiner besten ausbebe ..., weil ich die besseren noch für mich behalte, bis ich selbst eine Reise mache“, bietet es für den recht bescheidenen Preis von 10 Dukaten aber dennoch zum Druck an. Ähnlich äußert er sich zum Konzert op. 15 gegenüber dem Verlag Breitkopf & Härtel und setzt dort hinzu: „Es erfordert die musikalische Politik, die besten Konzerte eine Zeitlang bei sich zu behalten“. Diese Äußerungen allein als taktische Manöver zu bewerten, griffe sicher zu kurz. Sicher ging es Ludwig van Beethoven nicht erstens darum, Bescheidenheit zu demonstrieren oder sich verlegerische Aufmerksamkeit auf spätere Zeit hin zu sichern, auch die „musikalische Politik“ der Zurückhaltung oder gar der Verweis auf spätere Konzertreisen erscheinen lediglich als periphere Argumente. Welches aber ist die eigentliche, innere, musikalische Motivation für Ludwig van Beethovens selbstkritische Beurteilung seiner beiden frühen Konzerte? Dieser Frage nachzuspüren, mag zum Verstehen dieser beiden Konzerte, insbesondere aber zum Verständnis der vorliegenden kammermusikalischen Einspielung beitragen.

Die beiden Konzerte gehören zu den Arbeiten der ersten Wiener Jahre, dabei geht das als Nr. 2 gezählte B-Dur-Konzert möglicherweise noch auf die Bonner Zeit zurück und erlebte in Wien mehrere Umarbeitungen, ehe 1794/95 das C-Dur-Konzert op. 15 folgte. – Ludwig van Beethoven war nach Wien gekommen, um bei Haydn Kompositionsunterricht zu erhalten, als Lernender also, und er gewann in der Donaumetropole gerade nicht zuerst als Komponist Ansehen, sondern als Klaviervirtuose. Der ausübende Pianist Ludwig van Beethoven war es, der sich zunächst im musikalischen Zentrum Europas Zugang zu Adel und Fürstentum verschaffte, überdies trug sein Klavierspiel dazu bei, den Lebensunterhalt in Wien zu finanzieren. Ludwig van Beethovens Klavierkunst hat außerordentlich auf seine Zuhörer gewirkt, nicht eigentlich wegen der Virtuosität seines Spiels, sondern zuallererst aufgrund seiner Fähigkeit zur Improvisation, seines Ideenreichtums und der musikalischen Ausdruckskraft sowohl in der freien Phantasie als auch bei der spontanen Variation vorgegebener Themen. Es dauerte nur kurze Zeit, bis Ludwig van Beethoven mit seinem unverwechselbaren musikalischen Impetus der bekannteste und interessanteste Pianist Wiens war.

Der Kompositionsschüler Ludwig van Beethoven indes gestand recht bald Unzufriedenheit

über Haydns Unterweisungen ein und nutzte dessen Abwesenheit von Wien zu Studien bei Johann Schenk, systematischeren Kontrapunktunterricht erteilte ihm dann Johann Georg Albrechtsberger, bei Antonio Salieri holte er sich gelegentlich Rat in Sachen Gesangskomposition. Bis zu seinen Wiener Jahren hatte Ludwig van Beethoven im wesentlichen für „sein“ Instrument, das Klavier geschrieben und auch innerhalb der frühen Wiener Kompositionen behält es zentrale Bedeutung, vermehrt hinzu tritt jetzt aber die Auseinandersetzung mit kammermusikalischen Besetzungen und Formen, dabei brachte die zunehmend hochgeachtete Präsenz in der höfischen Gesellschaft auch die Möglichkeit, Musiker zur Verfügung zu haben, mit denen die neuesten Werke probiert und gehört werden konnten. Ludwig van Beethovens kompositorische Aufgabe oder eigentlicher: sein Ringen in dieser Phase der Auseinandersetzung mit seinem Instrument und unterschiedlichen Kammermusikbesetzungen ist das Einfassen seines neuen, unverwechselbaren Ausdrucks in musikalische Form, vornehmlich die Sonatenform.

In diese Phase hinein fällt die Arbeit an den beiden Klavierkonzerten op. 15 und 19 als erste und vorerst einzige Orchesterwerke seit Ludwig van Beethovens Ankunft in Wien. Noch nicht steht symphonische Erfahrung hinter den beiden Konzerten, bis zur Fertigstellung der ersten Symphonie op. 21 dauert es noch Jahre. Wohl aber hat Ludwig van Beethoven nachweislich bereits 1795 Pläne zu einer Symphonie in C gehegt und Themenskizzen dazu entworfen, welche auf die spätere erste Symphonie unzweideutig hinweisen. Mithin dürfte die Komposition der ersten Wiener Klavierkonzerte den orchestralen Aspekt der nachfolgenden Auseinandersetzung mit der symphonischen Gattung vorbereitet haben und hier erscheint zumindest auffällig, daß die Instrumentierung des C-Dur-Konzerts bis auf die einfache Flöte exakt der „symphonischen“ Besetzung<sup>2</sup> der C-Dur-Symphonie entspricht und bereits deutlich gegenüber dem – letztlich doch eigentlich pianistisch les- und ausführbaren – Bläserregister des früheren B-Dur-Konzerts erweitert ist.

So sind also wohl die wesentlichen Umstände für Ludwig van Beethovens Situation skizziert: Erstens ein Kompositionsunterricht, der ihn früh dazu bringt, sich auf seine eigene Wegsuche zu verlassen, zweitens eine musikalische Ausdruckskraft, deren unmittelbare (pianistische) Energie sich erst langsam in auskomponierte Form binden läßt, drittens ein – zumal nach den späten Mozart-Symphonien – vorerst uneinlösbarer Anspruch an die musikalische Leitgattung Symphonie. Damit ist zugleich der kompositorische Ort der beiden Konzerte umrissen: Im Genre Konzert kann sich Ludwig van Beethoven dem symphonischen Klangkörper zuwenden, ohne das ihm vertrauteste Medium Klavier zu verlassen, kann sich auf seine Erfahrung der kammermusikalischen Instrumentalbehandlung voriger Werke stützen, auch und insbesondere dort, wo

jene das Spannungsverhältnis zum Klavier ausloteten. Eher als in der Symphonie kann vorerst hier die Originalität einer neuen musikalischen Sprache gelingen, die zu den gattungsgleichen späten Werken Mozarts Bezug knüpft, sich mit ihrem Tonfall aber dennoch gegen deren überragende Gestalt abgrenzt und rechtfertigt. Wenn nun der Komponist beide dieser frühen Konzerte mit dem selbstkritischen Kommentar zum Druck gibt, die besseren kämen erst noch nach, so bezieht sich der Hinweis doch konkret bereits auf das c-moll-Konzert, von dem zum Zeitpunkt dieser Äußerung zumindest der Kopfsatz bereits niedergeschrieben ist, vielleicht aber geht der schöpferische Gedanke auch bereits darüber hinaus zur Idee des G-Dur-Konzertes: Ludwig van Beethoven sieht sich im Begriff, aus den geltenden Normen heraus sein „musikalisches Ich“ mit der ihm innewohnenden, ungeheuren Spannung zwischen dramatischer Willensgeste und entrückter Empfindung gegen tradierte Ausgewogenheit der Formgrenzen und der spielerischen Lyrik des Tonfalls zu finden und zu befreien – und auch hier scheint das Klavierkonzert das symphonischen Schaffen vorzubereiten, hin zum „Eroica“-Durchbruch und zu den mittleren Symphonien.

Aber schon vom B-Dur- zum C-Dur-Konzert zeigt sich ein wesentlicher Entwicklungsschub: Ersteres scheint das Soloinstrument, ebenso aber auch das Orchester mit durchaus noch kammermusikalischer Behutsamkeit und Durchsichtigkeit zu behandeln und einander entgegenzustellen. Im C-Dur-Konzert expandieren die Werkdimensionen, gegen ein aufregistriertes orchestrales Gewicht schafft Ludwig van Beethoven desto mehr Raum für pianistische Phantasie, nicht allein bezüglich des solistischen Anteils am Gesamtwerk, sondern auch die Gestalt und Virtuosität der Spielfiguren, die harmonische Farbigkeit und die Weite des Tonraumes betreffend. Wohl bleibt auch das C-Dur-Konzert im Klavier- und Orchesterpart wie auch in deren Verhältnis zueinander durchsichtig klar und verleugnet nicht die Verbindlichkeit der Mozartschen Vorbilder, von der Solostimme aus – Ludwig van Beethovens ureigenem Medium – entfaltet sich nun aber ein mehr und mehr entschlossener musikalischer Gestus, der über die Ästhetik spielerischer Geläufigkeit hinausgeht, indem er sie zum Spaltklang hin umbricht, chromatisch verrückt, dynamisch ausdehnt, in ihre Gegenstimmen kontrapunktisch bricht, rhythmisch zerrt und – bisweilen subtil bis zur expressiven Eigenständigkeit des Innehaltens auf der Einzelnote, bisweilen abrupt mit jäher Akzentattacke – unterbricht. Ein solcher musikalischer Gestus mag es gewesen sein, der die Hörer gebannt und zu Tränen hingerissen hat, wenn Ludwig van Beethoven am Klavier saß und phantasierte, und ebenderselbe Gestus mag deutlicher Ausdruck finden, wenn in der vorliegenden Aufnahme kammermusikalische Streicherbesetzung das Orchester vertritt, nicht des pauschalen Vordergrunds wegen, in den das Soloinstrument rückt,

sondern durch die spezifische – dem historischen Moment nahekommende – Musiziersituation: ohne vermittelnde Instanz des Kapellmeisters, ohne symphonische Klanggröße und Farbigkeit, desto mehr stattdessen mit der Unmittelbarkeit, Direktheit und quasi phantasierenden Beweglichkeit Ludwig van Beethovenscher Sprache – am Klavier.

Wie souverän der Meister mit seinem Medium umgegangen sein muß, zeigt etwa jene Probe am Vortag zur Uraufführung des C-Dur-Konzertes in Ludwig van Beethovens Wohnung und mit einem um einen Halbton zu tief gestimmten Klavier, Ludwig van Beethoven spielte kurzerhand seinen Part in Cis. Überliefert sind auch Berichte, wonach er Teile seiner Konzerte gar alleine vorspielte, also das Orchester im ganzen in den solistischen Part hineinwob. Gesichert ist auch, daß noch Mozart einigen seiner Konzerte eine alternative Streicherfassung beigab und es ist anzunehmen, daß auch Ludwig van Beethoven diese Praxis kannte und sich ihrer bei Gelegenheit bediente, um seine eigenen Konzerte aufführen zu können. Die Partituren beider frühen Konzerte lassen solche Versionen unschwer zu, das frühere B-Dur-Konzert scheint hierfür geradezu prädestiniert. Insbesondere der Bläsesatz mit seinen zwei Funktionen des streicherverdoppelnden Tuttis und des innerorchestralen Registerdialogs fällt der Solostimme zusätzlich zu und schafft eine Dynamik ihres Rollenspiels zwischen vollgriffiger Akkordik und brillantem Lauf, zwischen homogenem Mischklang und solistischer Einzelstimmenzeichnung, zwischen pianistischer Farbpointe und der Verschmelzung im Ensembleklang – letztlich bis zur durchgängigen Regie des musikalischen Gesamtverlaufs.

So mag der besondere Reiz der vorliegenden Aufnahme sein, dem Hörer eine neuartige, vielleicht sogar historisch authentischere Hörweise längst gewohnter Werke<sup>3</sup> aufzuschließen. Vielleicht gelingt es solchem Hörbild sogar, zusätzliches noch anzuregen – über die beiden frühen Konzerte hinaus: eine Vermittlung zwischen dem Klavierkomponisten und dem Symphoniker Ludwig van Beethoven, die (Wieder?)Entdeckung orchestraler Weite hier und höchster Ausdruckskonzentration des Subjekts dort.

© Ralf Schnitzer 2000

## Fußnoten

<sup>1</sup> Abgesehen von einem Klavierkonzert in Es des erst 13-jährigen Ludwig van Beethoven

<sup>2</sup> Insbesondere auf Haydn zurückgehende Bläuserbesetzung der Symphonie mit doppelter Holzbläserbesetzung (Fl., Ob., Cl., Fg.), doppeltem Horn, doppelter Trompete und Pauke

<sup>3</sup> Von Ludwig van Beethovens viertem Klavierkonzert sind jüngst Teile einer handschriftlichen Streicherver-sion aufgetaucht, die Ludwig van Beethovens eigener Hand zugeschrieben werden.

**Fumiko Shiraga** wurde 1967 in Japan geboren und siedelte mit sechs Jahren mit ihrer Familie nach Deutschland um. Sie erhielt ihre Ausbildung bei den Professoren Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Vladimir Krainev und Malgorzata Bator an der Folkwang Hochschule Essen und den Musikhochschulen Detmold und Hannover. Schon während ihrer Studienzeit erhielt sie zahlreiche Preise und Stipendien.

Fumiko Shiragas rege Konzerttätigkeit als Solistin und Kammermusikerin führte sie durch zahlreiche Städte Europas, der Ostblock-Länder, des Orients und Mittelamerikas. Sie hat für verschiedene Rundfunkanstalten Einspielungen gemacht. Kritiker beschreiben ihr Spiel mit folgenden Worten: „überbordende Spielfreude“, „sensibles Gespür für Dynamik und Klangfarben“, „Bezauberung in den intensiven Pianopassagen“, „intelligente Interpretation“.

Ihre Aufnahme für das Label BIS mit den Klavierkonzerten in Kammermusikversion von Frédéric Chopin (BIS-CD-847) wurde begeistert aufgenommen und verkaufte sich inzwischen über 10.000 mal.

„This is one of the most exciting Chopin recordings in recent years“ (*Gramophone*)

„I haven't enjoyed the concertos so much in ages“ (*The Independent*, London)

„By rights, this disc should be a bestseller“ (*Billboard*, New York)

Es folgten Einladungen zu zahlreichen Musikfestivals (u.a. London, Istanbul, San José) und zu renommierten Kammermusikreihen wie z.B. im Herkulesaal München und im Brucknerhaus Linz. Seit 1996 produziert sie zusammen mit dem Schauspieler Ezard Haußmann Abende mit Musik und Poesie. Seit 1996 waren sie am Schauspielhaus Bochum engagiert, wo sie 12 verschiedene Abende mehrfach zur Aufführung brachten. Das Duo gastierte in Theatern in Deutschland, der Schweiz und Liechtenstein.

Die **Bremer Streichersolisten** (Ensemble der Deutschen Kammerphilharmonie) setzen sich aus 5 Mitgliedern der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen zusammen. Das hochkarätige Kammermusikensemble besticht durch seinen erfrischenden Musizierstil und klaren, warmen Streicherklang. Alle Musiker haben sich intensiv mit historischer Aufführungspraxis beschäftigt und übertragen diese Erfahrungen auf ihre modernen Instrumente. Die Repertoire-Liste erstreckt sich von der Barockmusik (*Kunst der Fuge*) bis hin zur Moderne.

Mit der Pianistin Fumiko Shiraga sind neben den ersten beiden Klavierkonzerten von Ludwig van Beethoven weitere Bearbeitungen von Klavierkonzerten geplant, die in zahlreichen Konzerten, u.a. auch innerhalb einer Japantournee mit Fumiko Shiraga und den Bremer Streichersolisten aufgeführt werden.

Weitere Informationen zu dem Ensemble finden Sie im Internet unter [www.bremer-streichersolisten.de](http://www.bremer-streichersolisten.de).

Nach Studien bei Prof. David Takeno an der Guildhall School of Music and Drama in London und in Berlin bei Prof. Thomas Brandis, nahm **Florian Donderer** (Violine 1) an zahlreichen Meisterkursen, unter anderem bei Joseph Silverstein, Shmuel Ashkenasi, Bruno Giuranna und dem Borodin Quartett teil. 1992-94 war er Stipendiat der Karajan-Akademie des Berliner Philharmonischen Orchesters. Heute ist er unter anderem im European Union Chamber Orchestra, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, der Camerata Academica Salzburg, dem Ensemble Resonanz und dem Ensemble Oriol-Berlin, dessen Mitglied er seit einigen Jahren ist, als Konzertmeister tätig. Florian Donderer ist Gründungsmitglied des „Ensemble Contraste“ und des Berliner Ensembles „Blue Noise“.

**Konstanze Lerbs** (Violine 2) begann mit dem ersten Violinunterricht mit 5 Jahren. Nach dem Abitur studierte sie bei Prof. Jens Ellermann (Hannover), Prof. Kosuta (Köln) und Prof. Kußmaul (Freiburg), wo sie das Studium mit dem Konzertexamen beendete. Währenddessen zahlreiche Konzerte als Solistin und Kammermusikerin im In- und Ausland. Kammermusikmeisterkurse u.a. beim Amadeus Quartett und dem LaSalle Quartett. Seit 1995 ist Konstanze Lerbs Mitglied der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen.

**Anja Manthey** (Viola) studierte bei Prof. Fukai, Prof. Weigert und Prof. Koch. Sie war Preisträgerin u.a. beim Quartettwettbewerb der Hochschule für Musik Würzburg. 1982 tritt sie in das Kammerorchester der Jungen Deutschen Philharmonie ein, welches sich 1987 zur Deutschen Kammerphilharmonie formierte. Seither war Anja Manthey ständiges Mitglied des Orchesters und tritt regelmäßig als Kammermusikerin und Solistin mit verschiedenen Ensembles auf.

**Marc Froncoux** (Violoncello) studierte bei Edmond Baert am Brüsseler Konservatorium und Prof. André Navarra in Detmold. Er war Preisträger bei zahlreichen Wettbewerben in seinem Herkunftsland Belgien sowie im Ausland, u.a. 1975 beim Concours National Pro Civitate, 1979 beim Internationalen Wettbewerb „Premio Vittorio Gui“ in Florenz, und 1981 beim Wettbewerb der Stiftung Horlait Dapsens sowie beim Wettbewerb Van Cutsem. 1983 erhielt er sein Diplom mit Auszeichnung an der Accademia Chigiana in Siena. Er ist Mitglied der Stiftung Cziffra und der Fondation Jeunes Talents in Frankreich. Marc Froncoux arbeitete als Dozent in der Solisten-

klasse von Prof. Edmond Baert in Brüssel und war Solocellist an der Oper in Lucca, Italien. Seit 1988 ist er Mitglied der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen.

**Matthias Beltinger** (Kontrabaß) stammt aus einer Musikerfamilie und studierte in Essen und Berlin. Er war Stipendiat der Karajan-Stiftung und ist seit 1984 Mitglied der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Neben seiner Kammermusiktätigkeit spielt er regelmäßig beim Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin und dem Chamber Orchestra of Europe. Seine Leidenschaft ist der Tango Argentino.

---

## Ludwig van Beethoven

### Concertos pour piano op. 15 et op. 19 en versions de musique de chambre

Pourquoi faire un enregistrement des deux concertos de jeunesse pour piano<sup>1</sup> avec quintette à cordes au lieu d'orchestre de Ludwig van Beethoven? Qu'est-ce qui justifie ce projet et qu'offre-t-il à l'auditeur? Vers le début de l'année 1801, le compositeur dit à son éditeur, Franz Anton Hoffmeister: "[l'op. 19 est] un concerto pour piano que je ne place pas cependant parmi mes meilleurs... parce que je garde les meilleurs pour moi-même, jusqu'à ce que je fasse une tournée", mais il l'offrit pourtant à l'éditeur pour le prix très modeste de 10 ducats. Il fit des commentaires semblables aux éditions Breitkopf & Härtel au sujet de l'opus 15, ajoutant: "La politique musicale demande de garder les meilleurs concertos pour un moment." Il serait sûrement inadéquat de juger ces paroles comme étant rien de plus que des manœuvres tactiques. L'intention primaire du compositeur n'était certainement pas de faire un étalage de modestie ni d'assurer les intérêts des éditeurs dans l'avenir; de plus, la "politique musicale" de restriction et même la suggestion de tournées de concert futures semblent être des considérations purement périphériques. Alors quel était le motif véritable, inférieur, musical, de l'estimation autocritique de Ludwig van Beethoven sur ses deux concertos hâtifs? La réponse à cette question pourrait bien contribuer à notre compréhension des deux concertos mais jette une lumière particulière sur leur enregistrement actuel en format de chambre.

Les deux concertos sont des produits des premières années du compositeur à Vienne, quoique le concerto en si bémol majeur – le no 2 dans le numérotage usuel – pourrait dater originalement de ses années à Bonn, bien qu'il fût révisé plusieurs fois à Vienne avant la sortie du concerto en do majeur op. 15 en 1794/95. Ludwig van Beethoven se rendit à Vienne pour prendre des leçons de composition de Haydn, en d'autres termes comme étudiant, et il devint renommé dans cette ville sur le Danube en premier non comme compositeur mais comme virtuose au piano. C'est comme pianiste qu'il gagna d'abord accès à la noblesse et royauté européennes au centre musical de l'Europe et, de plus, son jeu au piano contribua à payer ses dépenses quotidiennes à Vienne. Son art au piano avait un effet extraordinaire sur son public, pas tellement pour la virtuosité même de son jeu mais pour sa facilité à improviser, la richesse de son imagination et la puissance de son expression musicale dans des fantaisies libres et dans la variation spontanée de thèmes prédéterminés. Cet élan musical immanquable fit vite de lui le pianiste le plus connu et le mieux considéré de Vienne.

En tant qu'élève de composition, Ludwig van Beethoven fut rapidement mécontent de l'enseignement de Haydn et exploita l'absence de ce dernier de Vienne pour prendre des leçons avec



Johann Schenck. Il prit ensuite des cours plus systématiques de contrepoint avec Johann Georg Albrechtsberger et, à l'occasion, Antonio Salieri lui donna des conseils sur l'écriture pour la voix. Jusqu'à ses années à Vienne, le jeune compositeur avait écrit surtout pour "son" instrument, le piano, et cet instrument continua à être au cœur de ses premières compositions à Vienne. Il s'intéressa de plus en plus cependant aux formes et combinaisons instrumentales de la musique de chambre. Dans ce contexte, grâce à l'estime grandissante dans laquelle il était tenu dans les cercles de cour, des musiciens furent mis à sa disposition pour répéter et exécuter ses dernières œuvres. La tâche de Ludwig van Beethoven comme compositeur – ou, plus justement, sa lutte à ce moment-là avec son instrument et différentes combinaisons de musique de chambre – était de renfermer sa nouvelle et immanquable expression dans une forme musicale, surtout la forme de sonate.

Le travail sur les deux concertos pour piano, op.15 et op.19, fut périodique; ces œuvres étaient les premières et, à ce moment, les seules orchestrales depuis son arrivée à Vienne. Il écrivit les concertos sans avoir d'autre expérience dans l'écriture de symphonies; quelques années devaient s'écouler avant qu'il ne termine sa *Symphonie no 1* op. 21. Il a été pourtant prouvé qu'il avait des plans pour une symphonie en do majeur en 1795 déjà, pour laquelle il esquaissa des thèmes qui pointent sans équivoque vers ce qui devait devenir la *première symphonie*. Conséquemment, son travail sur les deux premiers concertos pour piano à Vienne pavèrent le chemin pour l'aspect orchestral de son examen suivant du genre symphonique. Dans ce contexte il est frappant que l'instrumentation du concerto en do majeur fasse appel exactement aux mêmes instruments (à l'exception d'une flûte) qu'il devait utiliser dans la symphonie en do majeur<sup>2</sup>, et est déjà remarquablement étendue par comparaison avec le registre des vents du concerto en si bémol majeur antérieur qui, en dernière analyse, pouvait être lu et interprété au piano.

Les circonstances pertinentes à la situation de Ludwig van Beethoven sont donc les suivantes: d'abord des études de composition qui l'incitèrent rapidement à se mettre à la recherche de sa propre voie comme compositeur; deuxièmement, un pouvoir d'expression musicale dont l'énergie (pianistique) immédiate ne pouvait être définie et écrite que lentement; troisièmement, une prétention au vaisseau amiral des genres musicaux, la symphonie, qui était à ce moment-là (du moins, après les dernières symphonies de Mozart) impossible à réaliser. En termes de composition, ces circonstances déterminent l'orientation musicale des deux concertos; dans le genre de concerto, le compositeur devait écrire pour des forces symphoniques sans tourner le dos au moyen d'expression qui lui était le plus familier – le piano. Il pouvait aussi profiter de son expérience passée d'écriture pour ensembles de musique de chambre, en particulier ceux qui explo-

raient la tension entre le piano et d'autres instruments. Ici plutôt que dans la symphonie, l'originalité d'un nouveau langage musical peut être réussie – un langage qui associe aux dernières œuvres de Mozart dans le même genre mais qui pourtant, devant un modèle si dominant, se différencie et se justifie. Quand le compositeur de ces deux premiers concertos les envoya pour être publiés avec la remarque autocritique que les meilleurs étaient à suivre, il devait penser directement au concerto en do mineur dont le premier mouvement au moins était déjà écrit au moment où il fit ce commentaire. Il est possible que son processus créatif fût déjà rendu plus loin, au concerto en sol majeur: Ludwig van Beethoven se voyait en train de libérer son "ego musical" de la norme alors en vigueur, avec son immense tension inhérente entre les gestes dramatiques de la volonté et les sentiments intenses vis-à-vis l'équilibre traditionnel de la forme et du lyrisme musical enjoué. Ici aussi, le genre de concerto pour piano semble préparer la voie pour son travail symphonique, aussi loin que sa percée avec "l'Héroïque" et les symphonies médianes.

Un important développement stylistique a déjà lieu pourtant entre le concerto en si bémol majeur et celui en do majeur. Dans le premier, l'instrument solo et l'orchestre sont utilisés et mis en contraste avec le soin et la transparence de la musique de chambre. Les dimensions sont plus grandes dans le concerto en do majeur: contre un fond de grand poids orchestral, Ludwig van Beethoven réussit à donner plus d'espace à l'imagination pianistique, non seulement en termes de la contribution solo à l'œuvre en entier mais aussi quant à la forme et à la virtuosité des motifs, aux couleurs harmoniques et à l'étendue du spectre musical. On conviendra que l'écriture pour piano et pour orchestre (et leur corrélation) dans le concerto en do majeur reste transparente et ne renie pas sa dette envers les ancêtres mozartiens. A partir de la partie solo (le moyen d'expression original du compositeur), il se développe maintenant un sens croissant de sécurité et de décision qui dépasse l'esthétique de l'aisance enjouée en la morcelant en une sonorité brisée, en la désarrangeant chromatiquement, en en étendant les nuances, en la divisant contrepointuellement en ses contre-voix, en en déformant le rythme et en l'interrompant – parfois avec subtilité, jusqu'à ce qu'elle atteigne l'indépendance expressive, restant sur une seule note, parfois abruptement avec des attaques accentuées soudaines. Ce furent peut-être de tels gestes musicaux qui captivaient les auditeurs et les portaient aux larmes quand Ludwig van Beethoven improvisait au piano, et de tels gestes peuvent être clairement vus quand, sur l'enregistrement actuel, des cordes de chambre remplacent l'orchestre, non à cause de la façon extrême dont le soliste est mis au premier plan, mais à cause de la situation de jeu spécifique qui s'approche de l'occasion historique: sans le rôle du chef comme médiateur, sans amplitude ni couleur symphonique, mais avec d'autant plus d'immédiat, de caractère direct et d'agilité quasi-improvisée du

langage musical de Ludwig van Beethoven – au piano.

La manière souveraine avec laquelle le compositeur dut avoir maîtrisé son moyen d'expression est montrée par la répétition à sa résidence la veille de la création du concerto en do majeur, avec un piano accordé un demi-ton trop bas : sans faire d'histoires, le compositeur joua sa partie en do dièse. On a aussi rapporté qu'il jouait ses concertos comme solos pour piano, incorporant en d'autres termes toute la contribution orchestrale dans la partie solo. Nous savons que Mozart fournit un arrangement alternatif pour cordes de certains de ses concertos et il est fort probable que Ludwig van Beethoven connût aussi cette pratique et l'utilisât lui-même à l'occasion pour jouer ses concertos. Les partitions de ces deux premiers concertos permettent facilement de tels arrangements; le premier concerto, en si bémol majeur, semble s'y prêter idéalement. En particulier l'écriture pour vents, avec ses deux fonctions de doubler les cordes dans les tutti et de fournir le dialogue orchestral intérieur, est ici aussi donnée au piano solo. Cela crée un dynamisme dans le jeu du soliste entre l'écriture en accords remplis et les traits brillants, entre une sonorité homogène et bien mélangée et une mise en lumière soliste de la voix individuelle, entre une insistance sur la couleur pianistique et la fusion de solo et d'ensemble – impliquant finalement le contrôle constant du cours de la musique en entier.

C'est pourquoi l'attrait de cet enregistrement en particulier pourrait être qu'il révèle une approche nouvelle, peut-être même historiquement plus authentique à de la musique depuis longtemps bien connue<sup>3</sup>. Une telle image sonore réussira peut-être même à stimuler plus que cela – en forgeant un lien entre Ludwig van Beethoven comme compositeur pour piano et comme symphoniste: la (re)découverte de l'ampleur orchestrale dans la capacité du premier et de l'extrême concentration d'expression chez ce dernier.

© Ralf Schnitzer 2000

## Notes

<sup>1</sup> Sauf un concerto pour piano en mi bémol majeur, écrit quand le compositeur n'avait que 13 ans.

<sup>2</sup> L'effectif complet des instruments à vent remonte en particulier à Haydn: vents par deux (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons), deux cors, deux trompettes et timbales.

<sup>3</sup> Des parties d'une version manuscrite pour cordes du *Concerto pour piano no 4* ont été récemment découvertes; on croit qu'elles sont de la main même du compositeur.

**Fumiko Shiraga** est née au Japon en 1967 et s'est installée en Allemagne avec sa famille à l'âge de six ans. Elle a étudié avec Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr, Vladimir Krainev et Malgorzata Bator à la Folkwang Hochschule à Essen et aux conservatoires de Detmold et de Hanovre. Elle a reçu de nombreux prix et bourses au cours de ses études.

La soliste et chambriste Fumiko Shiraga fait souvent des tournées dans les villes de l'Europe occidentale et orientale, en Extrême-Orient et en Amérique centrale. Elle a enregistré pour différentes organisations de diffusion. Les critiques ont décrit son jeu comme ayant "une joie extravagante", "une grande sensibilité pour les nuances et les couleurs tonales", "magique dans les passages intensifs du piano" et "un sens interprétatif intelligent".

Son enregistrement sur BIS des concertos pour piano de Frédéric Chopin en version de chambre (BIS-CD-847) a été reçu avec enthousiasme et s'est déjà vendu en plus de 10,000 exemplaires. On lit parmi les réactions des critiques: "C'est l'un des plus excitants enregistrements de Chopin de ces dernières années" (*Gramophone*), "Il y a longtemps que je n'avais pas eu tant de plaisir à écouter les concertos" (*The Independent*, Londres) et "Ce disque devrait vraiment être un best-seller" (*Billboard*, New York).

Elle a depuis été invitée à maints festivals de musique (par exemple à Londres, Istanbul et San José) et à des séries prestigieuses de musique de chambre dont à la Herkulessaal à Berlin et à la Brucknerhaus à Linz. Elle a donné des récitals de musique et poésie avec l'acteur Ezard Haußmann depuis 1996; ils ont travaillé au théâtre de Bochum depuis 1996, présentant douze programmes différents à de nombreuses occasions. Le duo s'est aussi produit dans d'autres théâtres en Allemagne, Suisse et au Liechtenstein.

Les **Solistes à cordes de Brême** comptent cinq membres de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême. Cet ensemble de chambre exceptionnel est connu pour la fraîcheur de son style musical et le ton clair et chaud de ses cordes. Tous les musiciens ont étudié en profondeur la pratique d'exécution historique et se servent de cette expérience quand ils jouent sur des instruments modernes. Le répertoire de l'ensemble s'étend de la musique baroque (*Die Kunst der Fuge*) aux œuvres contemporaines.

Avec la pianiste Fumiko Shiraga, l'ensemble projette de compléter les deux premiers concertos pour piano de Ludwig van Beethoven avec des arrangements de chambre d'autres concertos pour piano et de les mettre au programme de nombreux concerts et d'une tournée au Japon.

D'autres renseignements sur l'ensemble se trouvent sur l'internet à:  
[www.bremer-streichersolisten.de](http://www.bremer-streichersolisten.de).

Après des études avec David Takeno à la Guildhall School of Music and Drama à Londres et à Berlin avec Thomas Brandis, **Florian Donderer** (violon I) participa à diverses classes de maître avec par exemple Joseph Silverstein, Shmuel Ashkenasi, Bruno Giuranna et le Quatuor Borodine. Il gagna une bourse à l'Académie Karajan de l'Orchestre Philharmonique de Berlin (1992-94) et il travaille maintenant comme premier violon solo de l'Orchestre de Chambre de l'Union Européenne, la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême, la Camerata Academica de Salzbourg, l'Ensemble Resonanz et l'Ensemble Oriol-Berlin dont il fait partie depuis quelques années. Florian Donderer est un membre fondateur de l'Ensemble Contraste et de l'ensemble Blue Noise dont la base est à Berlin.

**Konstanze Lerbs** (violon II) prit ses premières leçons de violon à cinq ans. Après sa scolarité, elle étudia avec les professeurs Jens Ellermann (Hanovre), Kosuta (Cologne) et Kußmaul (Fribourg). Pendant ce temps, elle donna de nombreux concerts comme soliste et chambriste en Allemagne et sur la scène internationale. Elle a participé à des classes de maître en musique de chambre données par les quatuors Amadeus et LaSalle. Konstanze Lerbs est membre de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême depuis 1995.

**Anja Manthey** (alto) a étudié avec les professeurs Fukai, Weigert et Koch. Elle est gagnante du concours de quatuor de la Hochschule für Musik Würzburg entre autres. En 1982, elle se joignit à l'orchestre de chambre de la Junge Deutsche Philharmonie qui devint la Deutsche Kammerphilharmonie en 1987. Anja Manthey est membre permanent de cet orchestre depuis sa fondation; elle apparaît aussi régulièrement comme chambriste et soliste avec différents ensembles.

**Marc Froncoux** (violoncelle) a étudié avec Edmond Baert au conservatoire de Bruxelles et avec André Navarra à Detmold. Il a gagné des prix à de nombreux concours dans son pays natal, la Belgique, et aussi sur la scène internationale dont au Concours National Pro Civitate (1975), au "Premio Vittorio Gui" international à Florence (1979), au concours de la Fondation Horlait Dapsens et à celui Van Cutsem (1981). En 1983, il obtint son diplôme avec distinction à l'Accademia Chigiana à Sienne. Il est membre de la Fondation Cziffra et de la Fondation Jeunes Talents en France. Marc Froncoux enseigne au cours de solistes du professeur Edmond Baert à Bruxelles et il a été violoncelle solo de l'Opéra Lucca en Italie. Il fait partie de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême depuis 1988.

**Matthias Beltinger** (contrebasse) vient d'une famille musicale et il a étudié à Essen et à Berlin. Il a gagné une bourse de la Fondation Karajan et il fait partie de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême depuis 1984. En plus de son travail comme chambriste, il joue régulièrement avec le Freiburger Barockorchester, l'Akademie für Alte Musik Berlin et l'Orchestre de Chambre d'Europe. Il cultive un intérêt passionné pour le Tango Argentino.

---

## **INSTRUMENTARIUM**

**Piano:** Yamaha S6, by courtesy of Yamaha Europe, Rellingen and Mr. Shiro Fujita  
**Piano technician:** Gerd Finkenstein  
The piano was recorded using KlaviBase<sup>®</sup> plateaus.  
**Violin 1:** C. Götting 1994. Bow: F.N. Voirin 1875  
**Violin 2:** M. Alban 1702. Bow: P. Simon 1874  
**Viola:** R. Schumann 1991. Bow: R. Penzel (undated)  
**Cello:** M. Michalke (undated). Bow: Sartory (undated)  
**Double bass:** England, c.1830. Bow: R. Dodd 1820

Recording data: 2000-09-05/08 at the Church of St. Damian & St. Cosmas, Thedinghausen-Lunsen, Germany  
Balance engineer/Tonmeister: Uli Schneider  
Neumann microphones; Sony C-800G microphones; Yamaha O2R console; Genex MOD recorder; Genelec monitoring, Stax headphones

**Producer: Uli Schneider**

Digital editing: Uli Schneider

Cover text: © Ralf Schnitzer 2000

Translations: BIS and Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph of Fumiko Shiraga: David Kershbaum

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 2000

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.**

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

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

**Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 01 02-30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 01 02-40**

**e-mail: [info@bis.se](mailto:info@bis.se) • Website: <http://www.bis.se>**

**© & © 2000, Grammofon AB BIS, Åkersberga.**



**The Bremen String Soloists**