



DECCA

SEIJI OZAWA MARTHA ARGERICH

**BEETHOVEN • PIANO CONCERTO 2
GRIEG • HOLBERG SUITE**

MITO CHAMBER ORCHESTRA

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)**Piano Concerto No.2 in B flat major op.19***si bémol majeur · B-Dur*

Cadenza (I): Beethoven

[1]	I Allegro con brio	14.19
[2]	II Adagio	9.30
[3]	III Rondo: Molto allegro	6.18

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)**Divertimento in D major K136**

[4]	I Allegro	4.30
------------	-----------	------

EDWARD GRIEG (1843–1907)**From Holberg's Time: Suite in the Old Style op.40 (Holberg Suite)***Suite Holberg "dans le style ancien"**Aus Holbergs Zeit: Suite im alten Stil*

[5]	I Praeludium: Allegro vivace	2.58
[6]	II Sarabande: Andante	4.18
[7]	III Gavotte: Allegretto – Musette: Poco più mosso	3.48
[8]	IV Air: Andante religioso	6.20
[9]	V Rigaudon: Allegro con brio	4.45

MARTHA ARGERICH piano**Mito Chamber Orchestra****SEIJI OZAWA**

The performance of Beethoven's Op.19 was a joint production by Mito Arts Foundation and Argerich Arts Foundation. Martha Argerich is President of the Argerich Arts Foundation.


www.bergerich-mf.jp/en/

www.arttowermito.or.jp

Executive & Recording Producer: Dominic Fyfe

Recording Engineer: Jonathan Stokes

Recording Editor: Dominic Fyfe

Recording Location: Art Tower Mito, Mito City, Ibaraki, Japan,
9 &10 May 2017 (Mozart; Grieg), 28 May 2019 (Beethoven) Live recordings

Product Management: Elizabeth Burke

Introductory Note & Translations © 2020 Decca Music Group Limited

Photos: Michiharu Okubo; Rikimaru Hotta (p.10)

Booklet Editing: WLP Ltd

Art Direction: Matt Read @ Combustion Ltd

© 2020 Decca Music Group Limited

© 2020 Decca Music Group Limited

LUDWIG VAN BEETHOVEN: PIANO CONCERTO NO.2 & EDVARD GRIEG: HOLBERG SUITE

None of Beethoven's instrumental works occupied him over a longer period than the piano concerto we know as his No.2. He worked on it intermittently throughout the final decade of the 18th century (though his first sketches stretch back even further) and made no fewer than four versions before it was eventually published in 1801. In its earliest form the concerto had a completely different finale, as well as a projected slow movement in the key of D major. The work may well have been complete in its first definitive form by 1795 – at any rate, we know that Beethoven played a concerto of his own in Vienna on two occasions in that year, on 29 March and 18 December. At one of those concerts the work in question was the rapidly composed concerto in C major, confusingly called No.1 since it was eventually published before its B flat companion. However, Beethoven made no attempt to have either concerto issued for a further five years: by withholding them from publication he was able to ensure that no rival pianist could perform them.

In both concertos Beethoven takes a leaf out of Mozart's book by having the soloist enter with an entirely new theme following the purely orchestral opening. As in Mozart's two concertos in minor keys, K466 and K491, the new subject remains the soloist's exclusive property, and it makes a reappearance at the start of the central development section. A characteristically Beethovenian gesture is the approach to the recapitulation, where a moment of mystery is followed by a crescendo, allowing the reprise to burst in with an explosive *fortissimo*.

While Mozart was at pains to point out that his concertos contained no Adagios, but only Andantes, Beethoven's works of the kind favour slow movements of utmost serenity. In its expressive intensity, the Adagio of the Piano Concerto No.2 yields nothing to the Largo of its C major companion-piece, and during its closing pages Beethoven breathtakingly replaces the expected cadenza with passages of hushed recitative for the soloist – marked *con gran espressione*, and enhanced through the resonance of the sustaining pedal – interspersed with fragments of the main theme on the orchestral strings.

The theme of the concluding Rondo is characterised by its strong off-beat accents. At the centre of the piece stands a lively episode making light-hearted, almost skittish use of the minor mode. A typical witticism for Beethoven at this stage of his career is the sudden excursion into a distant key near the close, with the rondo theme presented in an almost tongue-in-cheek simplified form and bereft of its off-beat accents.

Beethoven wrote cadenzas for his first two concertos nearly a decade after they were published. By this time, his style had changed radically, and he made no attempt to disguise the fact. The cadenza for the first movement of No.2 provides a forceful reminder that B flat was to be the key of Beethoven's two most ambitious fugues: the finale of the "Hammerklavier" Sonata Op.106, and the original last movement of the late String Quartet Op.130.

Grieg's own title for his *Holberg Suite* was *Fra Holbergs Tid* ("From Holberg's Time") – an indication that rather than attempt to create a portrait of Ludvig Holberg, his intention was simply to write a piece in neo-Baroque style which would evoke the atmosphere of the 18th-century Danish-Norwegian writer's period. Grieg's piece was prompted by his work on a cantata for a *cappella* male chorus to mark the 1884 bicentenary of

Holberg's birth – a commission which he undertook with some reluctance. "Father Holberg", he told his Danish friend Niels Ravnkilde, "has cost me two months of hard labour – but he deserves it, too, that splendid fellow... The truth is that I really haven't known him until now. But now I have come to realise that his vision was as broad as that of anyone in history I have heard of." During his lifetime Holberg's comedies were, in fact, regularly performed at the Danish National Theatre alongside those of Molière, and he became known as the "Molière of the North". His satirical novel Niels Klim's Travels Underground was sufficiently well known in the 19th century for it to form part of Roderick Usher's reading matter in Edgar Allan Poe's *The Fall of the House of Usher*.

Grieg's *Holberg Cantata* has fallen into obscurity, but the *Holberg Suite* – particularly in the version for string orchestra he made shortly after he composed the piano original – has remained one of his best-known compositions. Following the opening Prelude, the suite's movements are modelled on the type of dance-forms used by such composers as Rameau and Couperin. The Prelude itself is a dazzling piece and one that required considerable rewriting when Grieg came to make his orchestral transcription. The Sarabande is perhaps closer in style to Bach than to the music of the French school. In its second half the music sinks deep into the bass (the string orchestra version features solo cellos here), before it climbs back up again for the chromatically intensified reprise.

The third movement functions as a Gavotte and Musette rolled into one, with the latter forming a trio which features a rustic drone bass running through its *pianissimo* opening bars. Those bars return at the trio's end, as a form of miniature coda before the reprise of the Gavotte.

For all its sanctimonious tempo marking of "Andante religioso", the elaborate curlicues of the Air that follows seem to look forward to the Neoclassical style of Stravinsky. Grieg's melody unfolds over an accompaniment of pulsating chords, reaching a passionate climax towards the end of the piece. Much of the concluding Rigaudon (a dance-type also used by Ravel in his *Tombeau de Couperin*) is written in a transparent two-part texture, and at the beginning of the piano version we can already almost hear the sound of a solo violin and viola – as though Grieg could have had the orchestral scoring in mind from the outset. The melodic shape of the Rigaudon's closing bars is transformed into the minor to form the melancholy trio section.

© 2020 Misha Donat

The Allegro from Mozart's Divertimento K136 was a surprise musical gift for Martha Argerich when she was bestowed the Order of the Rising Sun by the Emperor of Japan at a concert in Beppu in May 2017. This recording is a single rehearsal take made by Ozawa and the orchestra in Mito shortly before they travelled to join Martha's festival "Argerich's Meeting Point in Beppu".



LUDWIG VAN BEETHOVEN: DEUXIÈME CONCERTO POUR PIANO & EDVARD GRIEG : SUITE HOLBERG

Aucune des œuvres instrumentales de Beethoven ne l'a occupé sur une plus longue période que le concerto pour piano que l'on connaît comme son n° 2. Il y travailla par intermittence tout au long de la dernière décennie du XVIII^e siècle (et ses premières esquisses remontent encore plus loin), et n'en fit pas moins de quatre versions avant qu'il ne soit finalement publié en 1801. Dans sa forme la plus ancienne, le concerto avait un finale complètement différent, ainsi qu'un mouvement lent prévu en ré majeur. L'œuvre pourrait avoir été achevée dans sa première forme définitive dès 1795 – l'on sait en tout cas que Beethoven joua un concerto de lui-même à Vienne en deux occasions cette année-là, les 29 mars et 18 décembre. Lors de l'un de ces concerts, l'œuvre en question était le concerto en *ut* majeur, composé rapidement, et baptisé trompeusement n° 1, puisqu'il fut ensuite publié avant son pendant en *si* bémol. Beethoven ne tenta cependant de faire publier aucun des deux concertos avant encore cinq ans : en retardant la publication, il s'assurait qu'aucun pianiste rival ne puisse les jouer.

Dans les deux concertos, Beethoven suit les brisées de Mozart en faisant entrer le soliste avec un thème complètement nouveau après le début purement orchestral. Comme dans les deux concertos de Mozart en mode mineur, K. 466 et K. 491, le nouveau thème reste la propriété exclusive du soliste, et fait une réapparition au début de la section de développement centrale. L'approche de la réexposition est typiquement beethovénienne : un moment de mystère suivi d'un crescendo, permettant à la reprise de faire irruption dans un *fortissimo* explosif.

Si Mozart prit soin de souligner que ses concertos ne comportaient pas d'*adagios*, mais seulement des *andantes*, les œuvres de Beethoven dans le genre privilégièrent les mouvements lents de la plus grande sérénité. En intensité expressive, l'*Adagio* du Deuxième Concerto pour piano ne le cède en rien au *Largo* de son pendant en *ut* majeur, et dans les dernières pages Beethoven remplace de manière saisissante la cadence attendue par des passages de récitatif murmuré pour le soliste – marqués *con gran espressione*, et rehaussés par la résonance de la pédale forte –, entremêlés de fragments du thème principal aux cordes orchestrales.

Le thème du *Rondo* final se caractérise par ses forts accents à contretemps. Au centre de la pièce se trouve un épisode animé qui fait un usage léger, presque espiègle, du mode mineur. Un trait d'esprit caractéristique de Beethoven à ce stade de sa carrière est la soudaine excursion dans une tonalité éloignée près de la fin, avec le thème du rondo présenté dans une forme simplifiée presque ironique, et privé de ses accents à contretemps.

Beethoven écrivit des cadences pour ses deux premiers concertos près d'une décennie après leur publication. À cette époque, son style avait radicalement changé, et il ne fit aucun effort pour tenter de le cacher. La cadence pour le premier mouvement du n° 2 rappelle vigoureusement que *si* bémol allait être la tonalité de deux des fugues les plus ambitieuses de Beethoven : le finale de la Sonate « Hammerklavier » op. 106, et le dernier mouvement original du Quatuor à cordes tardif op. 130.

Le titre de Grieg pour sa *Suite Holberg* était *Fra Holbergs Tid* (« Au temps de Holberg ») – ce qui semblerait indiquer que, plutôt que de tenter de peindre un portrait de Ludvig Holberg, son intention était simplement d'écrire une pièce de style néobaroque qui évoque l'atmosphère de l'époque où vécut cet auteur dano-norvégien du XVIII^e siècle. La pièce de Grieg fut inspirée par

son travail sur une cantate pour chœur d'hommes *a cappella* destinée à marquer le bicentenaire de la naissance de Holberg en 1884 – commande qu'il entreprit avec certaines réticences. « Le père Holberg, dit-il à son ami danois Niels Ravnkilde, m'a coûté deux mois de dur labeur – mais il le mérite, aussi, ce splendide bonhomme [...] la vérité est que je ne le connaissais pas jusqu'à maintenant. Mais maintenant j'ai compris que sa vision était aussi ample que celle de quiconque dans l'histoire dont j'ai entendu parler. » De son vivant, les comédies de Holberg étaient régulièrement données au Théâtre national danois à côté de celles de Molière, ce qui lui valut le surnom de « Molière du Nord ». Son roman *Le Voyage souterrain de Niels Klim* était suffisamment connu au XIX^e siècle pour faire partie des lectures de Roderick Usher dans *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe.

La *Cantate Holberg* de Grieg est tombée dans l'oubli, mais la *Suite Holberg* – en particulier la version pour orchestre à cordes qu'il fit peu de temps après avoir composé l'original pour piano – est restée l'une de ses œuvres les plus connues. Après le prélude initial, les mouvements de la suite sont modelés sur les types de danses utilisés par des compositeurs comme Rameau et Couperin. Le prélude lui-même est une pièce éblouissante, qui demanda un important travail de réécriture quand Grieg fit sa transcription orchestrale. La *Sarabande* est peut-être plus proche en style de Bach que de la musique de l'école française. Dans la seconde moitié, la musique s'enfonce en profondeur dans la basse (la version pour orchestre à cordes fait jouer ici des violoncelles solos), avant de remonter pour la reprise, intensifiée chromatiquement.

Le troisième mouvement fait fonction de *Gavotte* et de *Musette* fondues en une seule pièce, la *Musette* formant un trio avec une basse en bourdon rustique tout du long de ses premières mesures pianissimo. Ces mesures reviennent à la fin du trio, comme une sorte de coda miniature, avant la reprise de la *Gavotte*.

Malgré l'indication de tempo solennelle, « *Andante religioso* », les fioritures élaborées de *l'Air* qui suit semblent préfigurer le style néoclassique de Stravinsky. La mélodie de Grieg se déploie sur la pulsation régulière des accords d'accompagnement, parvenant à une culmination passionnée vers la fin de la pièce. Une grande partie du *Rigaudon* final (type de danse également utilisé par Ravel dans son *Tombeau de Couperin*) est écrite dans une texture transparente à deux voix, et au début de la version pour piano on peut presque entendre le son d'un violon et d'un alto solos – comme si Grieg avait eu l'orchestration en tête dès le départ. Le contour mélodique des dernières mesures du *Rigaudon* se transforme en mineur pour former le mélancolique trio.

Misha Donat
Traduction Dennis Collins

L'*Allegro* du Divertimento K. 136 de Mozart était un cadeau musical surprise pour Martha Argerich lorsque l'empereur du Japon la décore de l'ordre du Soleil levant à l'occasion d'un concert à Beppu en mai 2017. Cet enregistrement est une prise unique en répétition faite par Ozawa et l'orchestre à Mito avant qu'ils ne partent rejoindre le festival de Martha, « Argerich's Meeting Point in Beppu ».

LUDWIG VAN BEETHOVEN: KLAVIERKONZERT NR. 2 & EDVARD GRIEG: HOLBERG-SUITE

Mit keinem seiner Instrumentalwerke befasste Beethoven sich länger als mit dem als Nr. 2 bekannten Klavierkonzert. Er hat mit Unterbrechungen während des gesamten letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts daran gearbeitet (seine ersten Skizzen reichen allerdings noch weiter zurück) und nicht weniger als vier Fassungen geschaffen, bis es endlich 1801 erschien. In seiner frühesten Gestalt hatte das Konzert einen völlig anderen Schlussatz sowie einen geplanten langsamem Satz in D-Dur. Das Werk dürfte wohl in seiner ersten endgültigen Form um 1795 abgeschlossen gewesen sein – es ist jedenfalls bekannt, dass Beethoven eines seiner Konzerte zweimal in diesem Jahr in Wien gespielt hat, am 29. März und am 18. Dezember. Bei einem dieser Konzerte war das fragliche Werk das rasch komponierte C-Dur-Konzert, irreführend Nr. 1 genannt, da es noch vor dem B-Dur-Konzert veröffentlicht wurde. Beethoven unternahm jedoch in den folgenden fünf Jahren keinerlei Versuch mehr, eines der beiden Konzerte herauszugeben: Indem er sie von einer Veröffentlichung zurückhielt, stellte er sicher, dass kein anderer Pianist sie aufführen konnte.

In beiden Konzerten nimmt Beethoven Mozart zum Vorbild, indem er den Solisten nach der Orchestereinleitung mit einem völlig neuen Thema einsetzen lässt. Wie in Mozarts beiden Mollkonzerten KV 466 und KV 491 gehört das neue Thema allein dem Solisten und kehrt am Beginn der zentralen Durchführung wieder. In charakteristischer Weise bereitet Beethoven die Reprise vor: Auf einen geheimnisvollen Moment folgt ein Crescendo, worauf die Reprise mit einem explosiven Fortissimo einsetzen kann.

Während Mozart Wert darauf gelegt hat, „daß im keinen Concerte Adagio, sondern lauter Andante seyn müssen“, favorisiert Beethoven in seinen Konzerten langsame Sätze von äußerster Ruhe. Mit seiner ausdrucksvollen Intensität steht das Adagio des Zweiten Klavierkonzertes dem Largo des C-Dur-Werkes nicht nach; und in den Schlusstakten ersetzt Beethoven die eigentlich zu erwartende Kadenz faszinierend durch gedämpfte Rezitativpassagen des Solisten – *con gran espressione* bezeichnet und durch die Resonanz des Haltepedals betont –, die mit Fragmenten des Hauptthemas in den Orchesterstreichern durchsetzt sind.

Das Thema des Schlussrondos wird durch kraftvolle Off-beat-Akkente geprägt. In der Mitte des Satzes steht eine lebhafte Episode in heiterem, nahezu ausgelassenem Moll. Von typischem Witz für Beethoven zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere ist die plötzliche Wendung in eine entfernte Tonart gegen Ende, wobei das Rondothemma in beinahe ironisch vereinfachter Form und ohne die Off-beat-Akkente gespielt wird.

Beethoven schrieb die Kadenden für seine ersten beiden Konzerte fast ein Jahrzehnt nach ihrer Veröffentlichung. Zu dieser Zeit hatte sich sein Stil radikal verändert, und er versuchte nicht, das zu verbergen. Die Kadenz für den ersten Satz von Nr. 2 gemahnt nachdrücklich daran, dass B-Dur die Tonart von Beethovens anspruchsvollsten Fugen werden sollte: nämlich der des Schlussatzes der „Hammerklaviersonate“ op. 106 und des ursprünglichen letzten Satzes des späten Streichquartetts op. 130.

Griegs eigener Titel für die *Holberg-Suite* war *Fra Holbergs Tid* („Aus Holbergs Zeit“) – ein Hinweis darauf, dass er statt eines Porträts von Ludvig Holberg vielmehr einfach ein Stück in neobarockem Stil schreiben und damit die Stimmung der Epoche des 18. Jahrhunderts hervorrufen wollte, in der der dänisch-norwegische Dichter gelebt hat. Griegs Suite wurde durch seine Arbeit an einer Kantate für

einen a cappella-Männerchor zum 200. Geburtstag von Holberg im Jahre 1884 veranlasst – ein Auftrag, den er etwas widerstrebend annahm. „Vater Holberg“, so meinte er zu seinem dänischen Freund Niels Ravnkilde, „hat mich zwei Monate harter Arbeit gekostet – aber das verdient er auch, dieser großartige Mann ... Wahr ist, dass ich ihn bis jetzt eigentlich gar nicht gekannt habe. Doch nun erkenne ich, dass er mit seinem Weitblick anderen Persönlichkeiten in der Geschichte, von denen ich gehört habe, in nichts nachstand.“ Zu seinen Lebzeiten wurden Holbergs Komödien regelmäßig neben denen von Molière am Dänischen Nationaltheater aufgeführt, und er wurde als „Molière des Nordens“ bekannt. Sein satirischer Roman *Niels Klims unterirdische Reise* war im 19. Jahrhundert so bekannt, dass er in Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher* („Der Untergang des Hauses Usher“) zur Lektüre von Roderick Usher gehörte.

Griegs *Holberg-Kantate* geriet in Vergessenheit, aber die *Holberg-Suite* ist – besonders in der bald nach der ursprünglichen Klavierversion komponierten Fassung für Streichorchester – immer noch eine seiner bekanntesten Kompositionen. Die Sätze der Suite nach dem einleitenden Präludium haben Tanzformen zum Vorbild, die Komponisten wie Rameau und Couperin verwendet haben. Das Präludium ist ein glänzendes Stück, das Grieg für die Orchestertranskription erheblich umändern musste. Der Stil der Sarabande erinnert vielleicht eher an Bach als an die Musik der französischen Schule. In der zweiten Hälfte sinkt die Musik tief in den Bass (die Streichorchesterfassung sieht hier Solocelli vor), bis sie wieder zur chromatisch verdichteten Reprise aufsteigt.

Der dritte Satz funktioniert als Gavotte und Musette in einem, wobei die Musette ein Trio mit einem ländlichen Bordun in den Pianissimo-Anfangstakten bildet. Am Ende des Trios kehren diese Takte wie eine Miniaturcoda vor der Reprise der Gavotte wieder.

Trotz der frömmelerischen Bezeichnung „Andante religioso“ weisen die kunstvollen Schnörkel des folgenden Airs auf Strawinskys Neoklassizismus voraus. Griegs Melodie entfaltet sich über einer Begleitung pulsierender Akkorde und steigert sich glutvoll bis zum Ende des Satzes. Ein großer Teil des abschließenden Rigaudons (eines auch von Ravel in *Tombeau de Couperin* verwendeten Tanzes) hat eine durchsichtige zweistimmige Struktur, und am Anfang der Klavierfassung kann man bereits den Klang einer Solovioline und -bratsche hören – als habe Grieg von Anfang an die Orchesterbesetzung im Sinn gehabt. In den Schlusstakten des Rigaudons wird die Melodie für das melancholische Trio nach Moll verändert.

Misha Donat
Übersetzung Christiane Frobenius

Das Allegro aus Mozarts Divertimento KV 136 war ein musikalisches Überraschungsgeschenk für Martha Argerich anlässlich der Verleihung des Ordens der Aufgehenden Sonne durch den Kaiser von Japan bei einem Konzert im Mai 2017 in Beppu. Diese Aufnahme ist ein einmaliger Probenmitschnitt von Ozawa mit dem Orchester in Mito, kurz bevor sie zur Teilnahme an Marthas Festival „Argerich's Meeting Point in Beppu“ aufbrachen.

Martha Argerich pictured in the salon of the "Haus" that bears her name in Beppu City, Ōita, Japan. Her festival – Argerich's Meeting Point in Beppu – has been held in the city every year since 1998. Mr Masakazu Shiiki, Honorary Director of Argerich Arts Foundation, presents the artist with the "Haus" and "Martita", a piano named in her honour.



Also available by **Seiji Ozawa**



Beethoven: Symphony No.9

Mito Chamber Orchestra

"Age and experience count. The opening movement bears an elemental intensity... a clarity that not only gives definition to the fiery textures, but allows the wind and brass to shine. The ending is tumultuous."

The Independent

"Experience wins out ... a fresh animating spirit. The moment the symphony ends, cheers ring out from the live audience. You may well feel like joining in." *The Times*



Beethoven: Symphony No.1

Piano Concerto No.1

Martha Argerich

Mito Chamber Orchestra

"Martha Argerich spurs all the playing onto a different level. She and Ozawa spark off each other, and energy bubbles in the orchestra."

BBC Music Magazine

"All of Argerich's playful, exploratory tics are there ... and Ozawa's tiny hand-picked Mito Chamber Orchestra are with her all the way ... Argerich remains indefatigable and, on this evidence, Ozawa may be entering a glorious Indian summer of creativity." *Gramophone*