

MIRARE ІЯЯІМ



BAPTISTE LOPEZ *violon*  
MAUDE GRATTON *pianoforte*

---

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

---

**Sonate n°3, opus 12 n°3 en *mi* bémol majeur, 1798**

1. Allegro con spirito	8'11
2. Adagio con molt' espressione	6'34
3. Rondo. Allegro molto	4'24

**Sonate n°7, opus 30 n°2 en *do* mineur, 1802**

4. Allegro con brio	7'18
5. Adagio cantabile	8'26
6. Scherzo. Allegro	3'49
7. Allegro. Presto	4'53

**Sonate n°10, opus 96 en *sol* majeur, 1812**

8. Allegro moderato	10'21
9. Adagio espressivo	6'18
10. Scherzo. Allegro	1'41
11. Poco Allegretto – Adagio espressivo – Tempo I – Allegro – Poco adagio – Presto	8'23

Violon anonyme italien, Gênes 1690, archet A. Gaulard 1820  
Pianoforte du facteur Maximilian Schott 1835, Vienne, Autriche

---

Enregistrement réalisé en mai 2014 à Airvault, salle du Cuvier Musée Jacques Guidez / Prise de son, direction artistique et montage : Aline Blondiau / Préparation et accord piano : Paul Blanc / Conception et suivi artistique : René Martin - François-René Martin - Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet - LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Laurent Bécot Ruiz / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2017 MIRARE, MIR 360



Composées entre 1797 et 1812, les dix sonates pour violon et piano de Beethoven sont autant de chefs-d'œuvre parmi lesquels il n'est pas facile de faire un choix. Pour notre premier disque dans ce répertoire, ne voulant pas céder à la simplicité d'une unité de temps, d'opus, ou de style, nous avons en réalité construit le programme en commençant par la fin : très rapidement s'est imposé le désir d'enregistrer la 10<sup>ème</sup> et dernière sonate, qui nous est apparue comme la plus riche, la plus géniale.

Beethoven avait abandonné le genre depuis près de dix ans lorsqu'il compose ce dernier opus qui se démarque des autres par sa profondeur et sa complexité d'écriture. A notre goût, celle-ci se rattache plus aux derniers quatuors à cordes qu'aux sonates pour violon, et bien que sa construction soit extrêmement classique, l'ambiance méditative, contemplative, et la grande douceur qui l'enrobent, peuvent parfois rendre cette pièce plus difficile d'accès pour l'auditeur. C'est peut-être pour cette raison qu'elle est moins jouée que la Sonate à Kreutzer, dont le brio et la puissance musicale évidents en font la plus populaire. Pourtant, chaque détail de cette dernière sonate est d'une beauté exceptionnelle, que l'on parle des méandres et des enchevêtrements du premier mouvement, ou de la paix hypnotisante de l'Adagio central. Impossible enfin de ne pas mentionner le dernier mouvement, thème et variations prenant

ses racines dans la musique populaire, et dont la « divine vulgarité » tel qu'en parle Sándor Végh, en fait sans conteste une des pages les plus visionnaires de Beethoven.

Cette sonate étant posée comme l'aboutissement dramaturgique du disque, il nous a fallu choisir les deux autres pièces, souhaitant que le tout raconte une histoire, décrive et mette en lumière différents aspects du langage beethovénien, et montre l'évolution de son écriture.

La 7<sup>ème</sup> sonate en do mineur est dominée par un trait de caractère de Beethoven qui a vraisemblablement irrité bon nombre de ses contemporains, mais qui, transcendé en musique, a produit de grands chefs d'œuvre : la colère, la violence, ou cette volonté dévastatrice d'en découdre avec les affres de la vie. Bien avant d'arriver à une sorte d'acceptation, à cette philosophie sublime des œuvres tardives, Beethoven répond à la surdité qui le ronge par une innovation accrue dans sa composition, par un besoin de grandeur, d'oppositions, brisant de façon plus marquée les règles «classiques» dont il est l'héritier. La puissance, les contrastes violents et les tempi étourdissants de cette 7<sup>ème</sup> sonate, dont les dimensions sont quasi symphoniques, en font un matériau absolument exaltant pour l'interprète, avec lequel nous imaginions pouvoir tenir en haleine l'auditeur dans la partie centrale de ce disque.



L'ouverture enfin : il nous a semblé qu'entrer dans l'univers beethovénien par une des sonates de l'opus 12, premier de la série, était le plus naturel. Parmi ces trois œuvres, la première, la plus connue, avec son ouverture comme un appel de trompettes, nous a paru trop lumineuse au regard de la densité du reste du programme. La deuxième, galante, très mozartienne, use également d'un langage trop éloigné de celui de la 7<sup>ème</sup>. La 3<sup>ème</sup> en revanche, représente parfaitement le jeune Beethoven, indomptable, fougueux, et encore simplement heureux, que nous tenions à mettre en valeur. En 1797, le jeune compositeur de 27 ans est encore très influencé par l'esthétique de « Papa Haydn », mais on sent déjà l'envie bouillonnante qu'il a de s'en affranchir, ce qu'il fait par à-coups, parfois très subtilement, parfois en s'ébrouant de manière plus palpable, nous montrant les prémices de la révolte qui éclatera quelques années plus tard. Cette sonate, au premier mouvement extrêmement dense et virtuose, et dont le finale communique une envie irrépressible de sauter de joie, comporte un mouvement lent d'une pureté rare, apaisé, serein, qui nous touche profondément et que nous voulions partager.

**Baptiste Lopez**

« J'ai reçu votre piano avant-hier. Il fonctionne véritablement à la perfection. N'importe qui voudrait le garder pour soi tandis que moi – tenez-vous bien – je mentirais si je ne vous disais pas qu'à mon avis il est trop bon pour moi. Pourquoi cela ? Parce qu'il m'enlève la liberté de créer mon propre son... »

Lettre de Beethoven à Streicher, 1796

Tout au long de sa vie, Beethoven a joué divers pianoforte viennois, dont ceux construits par Johann Andreas Streicher dont il était un ami proche. En 1803, il fait l'acquisition d'un pianoforte Erard, puis, au cours des dix dernières années de sa vie, il a possédé deux instruments exceptionnels : un piano Broadwood fait à Londres et un piano Graf de Vienne.

Si le jeu de Beethoven était aussi puissant et indomptable que sa personnalité, les pianos de l'époque, encore délicats de constitution, en ont fait les frais, ce qui donne lieu à des anecdotes telles que celle racontée par le compositeur Anton Reicha : « Un jour, Beethoven exécuta à la cour un concerto de Mozart sur le piano, il me prie de lui tourner les feuilles. Les cordes du piano cassent à tout moment, sautent en l'air ; les marteaux s'embarassent entre les cordes cassées et Beethoven veut à toute force terminer son morceau, il me prie donc de dégager les marteaux à mesure qu'ils s'arrêtaient et d'enlever les cordes cassées, pour parvenir à tout j'avais plus affaire que lui, car il m'a fallu tourner autour du piano pendant tout le morceau. » Et en 1812, un quidam, après avoir assisté à une séance d'improvisation pianistique de Beethoven, raconte : « De faire de la musique, il n'était plus question, la

moitié des cordes ayant sauté ».

Beethoven, arrachant littéralement la musique hors du XVIII<sup>e</sup> siècle, travaillant à bras-le-corps la matière sonore, exigeant les contrastes les plus inouïs avec une précision diabolique, a sûrement incité les facteurs à modifier leurs instruments. Naissent petit à petit des pianos plus puissants et plus robustes, mais permettant aussi un jeu plus cantabile tel que Beethoven le souhaitait. (lettre à Streicher en 1796)

Si Beethoven se plaint parfois des pianos de son temps, « sur lesquels on ne saurait rien exécuter avec force et effet », il entend aussi sa musique au travers de sa surdité dont les premiers signes apparaissent dès 1796. Désespéré par sa maladie, il demande d'ailleurs à Streicher de lui construire un piano le plus sonore possible ; Streicher imaginera un système de deux cornets incorporés et dirigés vers les oreilles du pianiste, mais sans succès.

Il nous a semblé essentiel dans la recherche du piano idéal pour cet enregistrement, d'intensifier notre écoute en prenant en compte la formidable puissance de transformation de sa musique :

quelle part prend véritablement l'instrument dans la composition, le choix du piano revêt-il réellement une importance majeure ? La démarche de jouer sur instruments d'époque n'est pas nouvelle en soi, mais elle reste une source inépuisable de découvertes et de nouveaux questionnements, ce qui en fait toute sa saveur. Les instruments anciens ouvrent un monde d'une infinie variété, la facture des pianos évoluant très rapidement pendant cette période d'effervescence et d'innovations techniques. Après plusieurs essais avec différents pianos anglais ou viennois, le choix s'est finalement fait au détour d'une rencontre, celle d'un pianoforte construit par Maximilian Schott en 1835 à Vienne. Ce Schott nous a séduit tout de suite par des ressources dynamiques impressionnantes, un son charnu et enveloppant mais restant clair, une mécanique viennoise encore légère mais tout de même robuste. L'instrument est remarquablement équilibré entre des graves électrisants, un medium rond et des aigus boisés et colorés. Cette diversité dans les registres enrichit considérablement le dialogue avec le violon.

Le lien que l'on trouve immédiatement avec certains instruments est extrêmement précieux pour pouvoir défendre une musique du mieux possible. Ce piano s'est en effet avéré être un formidable compagnon de travail accompagnant la préparation de cet enregistrement. Le choix d'un instrument légèrement plus tardif par rapport

à la mort de Beethoven (1827) nous semblait rendre davantage justice à son tempérament, à son génie, ou bien peut-être à ses attentes... Mais nous dansons là sur le fil de notre interprétation, d'une rencontre intime avec un piano, de notre passion pour des instruments apportant leur propre exigence au service de la musique, mais qu'il faut aussi apprendre à apprivoiser.

« Ce sourd entendait l'infini », écrit Victor Hugo. « Cette étrange musique est une dilatation de l'âme dans l'inexprimable. L'oiseau bleu y chante ; l'oiseau noir aussi. » (manuscrit, préface de la traduction de l'œuvre de Shakespeare par François-Victor Hugo, chapitre II « les Génies »). Comment rendre justice à un tel génie, qui a pris le Destin à la gorge pour en transcender de façon inouïe le sens de son Art, mais dont on connaît également la fragilité à travers le bouleversant Testament d'Heiligenstadt... si ce n'est de ne pas chercher de réponses à travers une approche historicisante trop réductrice, mais de plutôt se servir des instruments comme de nobles porte-voix.

**Maude Gratton**



Composed between 1797 and 1812, Beethoven's ten sonatas for piano and violin are all masterpieces, among which it is not easy to choose. For our first disc in this repertory, we did not want to opt for the simple solution of unity of period, opus number or style, and in fact we built the programme by starting with the end: we very quickly realised we wanted to record the tenth and last sonata, which seemed to us the richest and most inspired.

Beethoven had forsaken the genre for nearly ten years when he composed this final opus, which stands apart from the others in its profundity and stylistic complexity. In our view, it belongs more with the late string quartets than with the violin sonatas: although its structure remains extremely Classical, the meditative, contemplative ambience and the gentle mood in which it bathes can sometimes make this piece less accessible for the listener. It is perhaps for this reason that it is less often played than the 'Kreutzer' Sonata, whose obvious brio and musical power make it more popular. Yet each detail of this final sonata is exceptionally beautiful, whether it be the twists and turns of the first movement or the hypnotic peace of the central Adagio. And it is impossible not to mention the last movement, a theme and variations rooted in popular music; its 'divine vulgarity', to quote Sándor Végh, unquestionably makes it one of Beethoven's most visionary pieces.

Once this sonata had been put in place as the dramaturgical culmination of the disc, we had to choose the other two pieces, with the aim of making the programme as a whole tell a story, describe and shed light on different aspects of Beethoven's language, and show the evolution of his style.

The Sonata no.7 in C minor is dominated by a trait of Beethoven's character that very probably irritated many of his contemporaries, but which, given transcendental expression in his music, produced great masterpieces: rage, violence, or his devastating urge to do battle with the torments of life. Long before reaching a sort of acceptance in the sublime philosophy of the late works, Beethoven reacted to the deafness that was undermining him by means of increasing innovation in his compositions, a need for grandeur and conflict, a more marked break with the 'Classical' rules he had inherited. The power, the violent contrasts and the hair-raising tempi of this Seventh Sonata, a work of quasi-symphonic dimensions, make it absolutely exhilarating material for its interpreters, with which we imagined we could keep our listeners in suspense throughout the central part of the disc.

And, finally, the ‘overture’: we thought that the most natural solution was to enter the Beethovenian universe with a work from op.12, his first set of violin sonatas. Among these three works, the first and best-known, with its opening resembling a trumpet call, seemed to us to be too luminous in relation to the density of the rest of the programme. The second, *galant* and very Mozartian, also uses a language too remote from that of no.7. The third sonata, on the other hand, is a perfect representation of the young Beethoven, fearless, impetuous, and still quite simply happy, whom we wished to showcase. In 1797, the twenty-seven-year-old composer was still strongly influenced by the aesthetic of Haydn, but one can already sense his seething urge to break free of it, which he does in fits and starts, sometimes very subtly, sometimes more palpably shaking off the traditional way of doing things, showing the first signs of the revolt that would break out a few years later. The sonata’s first movement is extremely dense and virtuosic, and its finale communicates an irrepressible desire to jump for joy; it also features a slow movement of rare purity, calm and serene, which moves us deeply and which we wished to share.

**Baptiste Lopez**



‘I received the day before yesterday your fortepiano, which is really an excellent instrument. Anyone else would try to keep it for himself; but I – now you must have a good laugh – I should be deceiving you if I didn’t tell you that in my opinion it is far too good for me, and why? Well, because it robs me of the freedom to produce my own tone.’

Letter from Beethoven to Johann Streicher, 19 November 1796

Throughout his life, Beethoven played various different Viennese fortepianos, including several built by Johann Andreas Streicher, a close friend of his. In 1803 he acquired an Érard piano; then, in the last decade of his life, he owned two exceptional instruments: a Broadwood piano made in London and a piano by Graf of Vienna.

Since Beethoven’s playing was as powerful and indomitable as his personality, the pianos of the period, still delicately built, inevitably suffered the consequences, which led to anecdotes like this one, related by the composer Antoine Reicha:

One day, Beethoven played a Mozart piano concerto at court and asked me to turn the pages. The strings of the instrument kept snapping and jumping into the air, and the hammers got stuck in the broken strings. Wishing to complete the piece at all costs, Beethoven asked me to free the hammers as they stopped and to remove the broken strings. To manage all of this, I had more to do than he did, for I had to move around the piano throughout the piece.<sup>1</sup>

And, after attending an improvisation session on the piano by Beethoven in 1812, an anonymous eyewitness remarked: ‘There was no longer any question of making music, for half the strings had snapped.’

The way in which Beethoven quite literally wrenched music out of the eighteenth century, wrestling with the sound material and demanding the most unheard-of contrasts with diabolical precision, certainly prompted builders to modify their instruments. Gradually pianos began to appear that were more powerful and more robust, but could also yield a more cantabile style of playing of the kind Beethoven wanted (as he mentions in another letter of 1796 to Streicher).

While Beethoven sometimes complained of the pianos of his time, ‘on which one can play nothing with strength and effect’, he also heard his music through his deafness, the first signs of which appeared as early as 1796. Indeed, driven

1. Antoine Reicha, *Écrits inédits et oubliés/Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, Bd. 1/Vol. 1: Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques édités, traduits et présentés par/Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften herausgegeben, übersetzt und mit Vorwort versehen von Hervé Audéon, Alban Ramaut et/und Herbert Schneider (Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 2011), p.102. Reproduced by kind permission of Herbert Schneider.

to despair by this handicap, he asked Streicher to build him a piano as sonorous as possible; the builder devised a system incorporating two ear trumpets pointing to the pianist's ears, but it proved to be of no help.

We thought it essential, in looking for the ideal piano for this recording, to listen in particularly intensive fashion, taking into account the formidable transformational power of Beethoven's music: what part did the instrument really play in the composition? Was the choice of piano really of major importance? The fact of playing on period instruments is nothing new in itself, but it remains an inexhaustible source of discoveries and new questions, and that is what makes it such a fascinating experience. Early instruments open up a world of infinite variety, for piano building developed very swiftly during this period of effervescence and technical innovations. Having tried out several different English or Viennese pianos, we finally made our choice after we came across a fortepiano built by Maximilian Schott in Vienna in 1835. The Schott piano appealed to us at once with its impressive dynamic resources, its ample, enveloping yet bright tone, and its Viennese action, still light but nevertheless robust. The instrument strikes a remarkable balance between an electrifying bass, a rounded medium register and a colourful, woody treble. This diversity between its registers considerably enriches the dialogue with the violin.

The rapport one immediately senses with certain instruments is extremely precious when one aims to champion a repertory to the best of one's abilities. And this piano did turn out to be a formidable colleague in preparing our recording. The choice of an instrument dating from a few years after Beethoven's death (1827) seemed to us to do greater justice to his temperament, his genius, and perhaps even his expectations . . . But there we are still dancing on the tightrope of our own interpretation, of an intimate encounter with a piano, of our passion for instruments that place their own demands at the service of the music, but which one also has to learn to get to grips with.

'This deaf man heard the infinite', wrote Victor Hugo. 'This strange music is an expansion of the soul into the inexpressible. The bluebird sings there; the blackbird too' (foreword to the translation of Shakespeare's works by François-Victor Hugo).<sup>2</sup> How can one do full justice to such a genius, who seized Fate by the throat in order to transcend the meaning of his art in a new and unprecedented manner, but whose fragility is also evident in the deeply moving Heiligenstadt Testament? Not, surely, by seeking answers in an oversimplified historicising approach, but rather by making use of the instruments as noble tools for amplifying the composer's intentions.

**Maude Gratton**

*Translations: Charles Johnston*

2. Victor Hugo, *William Shakespeare*, ed. Dominique Peyrache-Leborgne (Paris: Flammarion, 2003, 2/2014), chapter II, 'Les Génies'.



Beethovens zwischen 1797 und 1812 entstandene zehn Sonaten „für Pianoforte und Violine“ sind allesamt Meisterwerke, daher fällt es nicht leicht, eine Auswahl zu treffen. Für unsere erste Einspielung mit diesem Repertoire wollten wir uns nicht einfach nur mit der Einheit von Zeit, Opus oder Stil begnügen, daher haben wir das Programm vom Ende her aufgezogen: Sehr schnell fiel unsere Wahl auf die „Violinsonate Nr. 10 in G-Dur“ op. 96, welche uns als die anspruchsvollste und „musikalisch feinsinnigst gearbeitete“<sup>1</sup> erschien.

Beethoven hatte sich schon fast zehn Jahre lang nicht mehr mit diesem Genre beschäftigt, als er dieses letzte, sich von den anderen Sonaten durch seine Tiefgründigkeit und kompositorische Komplexität abhebende Opus verfasste. Unserem Empfinden nach bezieht es sich mehr auf die letzten Streichquartette als auf die Violinsonaten, und obwohl seine Faktur äußerst klassisch gehalten ist, können die es ausmachende meditativ-besinnliche Atmosphäre sowie seine große Sanftheit manchmal den Zugang zu diesem Stück für den Hörer erschweren. Vielleicht wird diese Sonate aus diesem Grunde seltener aufgeführt als die zu Beethovens beliebtesten Werken gehörende sog. „Kreutzer-Sonate“ (Sonate für Klavier und Violine Nr. 9 A-Dur op. 47), mit ihrem Brio und

der offenkundigen musikalischen Ausdruckskraft. Doch jedes Detail dieser letzten Violinsonate ist von außergewöhnlicher Schönheit, seien es die Drehungen und Verwicklungen des ersten Satzes, oder die hypnotische Ruhe des zentralen Adagios. Auch der letzte Satz gehört hier unbedingt genannt zu werden, dessen Thema und Variationen ihre Wurzeln in der Volksmusik finden, und deren laut Sándor Végh „göttliche Gemeinheit“ in der Tat unbestreitbar eines der großen visionären Werke Beethovens hervorbringt.

Diese Sonate stellt dramaturgisch gesehen den Höhepunkt des Albums dar, zu welchem wir die beiden anderen Stücke passend auswählen mussten, mit dem Ziel, so in der Gesamtheit eine Erzählung wie auch die Beschreibung und Erhellung verschiedener Aspekte von Beethovens musikalischer Sprache sowie der Entwicklung seines kompositorischen Weges zu ermöglichen.

Die „Violinsonate Nr. 7 in c-Moll“ op. 30 Nr. 2 wird von besonderen Charakterzügen Beethovens beherrscht, die wahrscheinlich etliche Zeitgenossen irritierten, aber transzendiert in die Musik große Meisterwerke hervorgebracht haben: Als da sind Wut, Gewalt und diese verheerende Entschlossenheit,

1. Max Paul Eugen Bekker (1882-1937), deutscher Dirigent, Intendant und einer der einflussreichsten Musikkritiker im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Anm. d. Ü.

es mit den fürchterlichen Mühen des Daseins aufzunehmen. Noch bevor Beethoven zu einer Art „Akzeptanz“ in der erhabenen Essenz der Spätwerke gelangte, reagierte er auf die ihn quälende Taubheit mit vermehrten neuartigen Elementen in seinen Kompositionen, mit einem Bedürfnis nach Größe und Gegensätzen. Der Komponist verstieß deutlicher gegen die „klassischen“ Regeln, deren Erbe er war. Die Ausdrucksfülle, die heftigen Kontraste und schwindelerregenden Tempi der Violinsonate Nr. 7, mit ihren nahezu symphonischen Dimensionen, ergeben ein äußerst spannendes musikalisches Material für die Interpreten, mit dem wir die Zuhörer im Mittelteil dieser CD in Atem zu halten gedenken.

Und schließlich noch ein Wort zur „Ouverture“ dieser Einspielung: Es schien uns, dass der Zugang zu Beethovens Universum am ehesten mit einer der Sonaten des Opus 12 erfolgen könnte, welches den ersten Zyklus seiner Violinsonaten bildet. Von diesen drei Werken ist die „Violinsonate Nr. 1 in D-Dur“ op. 12 Nr. 1 am bekanntesten, mit ihrer an einen Trompetenappell erinnernden Eröffnung; sie erschien uns zu „leuchtend“ im Vergleich mit der dichten Textur des Restes des Programms. Die zweite, die „Violinsonate Nr. 2 in A-Dur“ op. 12 Nr. 2 wirkt „galant“ und sehr „mozartisch“, auch sie verwendet eine zu weit von der Violinsonate Nr. 7 entfernte Tonsprache. Die dritte jedoch, die „Violinsonate Nr. 3 in Es-Dur“ op. 12 Nr. 3, steht hingegen perfekt für den jungen, unbeugsamen und temperamentvollen Beethoven, welcher einfach nur froh und glücklich

war – diesen Aspekt wollten wir hervorheben. 1797 war der junge, siebenundzwanzigjährige Komponist immer noch sehr von „Papa Haydns“ Ästhetik beeinflusst, aber man spürt doch schon den starken Drang, diese zu überwinden, was Beethoven dann auch in Schüben tat, manchmal subtil, sich manchmal regelrecht greifbar „schüttelnd“: Dies weist auf die ersten Ansätze der Revolte hin, die ein paar Jahre später ausbrechen sollte. Diese Sonate, mit ihrem extrem dichten und virtuosen Kopfsatz, deren Finale ein nicht zu unterdrückendes Bedürfnis vermittelt, vor Freude zu hüpfen, beinhaltet auch einen langsamen Satz von seltener Reinheit, einen Satz, der ruhig und gelassen daherkommt und welcher einen tief berührt. Dies wollten wir gern mit unseren Zuhörern teilen.

**Baptiste Lopez**



„Vorgestern erhielt ich ihr forte piano, was wahrlich vortrefflich gerathen ist, jeder andre würde es suchen an sich zu behalten, und ich – lachen sie ja recht, ich müßte lügen, wenn ich ihnen nicht sagte, daß es mir zu gut ist für mich, und warum? – weil es mir die Freiheit benimmt, mir meinen Ton selbst zu schaffen.“

(Ludwig van Beethoven, Brief an Johann Andreas Streicher in Wien, Preßburg, 19. November 1796)<sup>2</sup>

Im Laufe seines Lebens spielte Beethoven verschiedene Wiener Hammerflügel, darunter die des Klavierbauers Johann Andreas Streicher, der ebenfalls ein enger Freund war. 1803 erwarb Beethoven ein Pianoforte von Érard, und in den letzten zehn Jahren seines Lebens besaß er zwei außergewöhnliche Instrumente: einen in London gebauten Broadwood-Flügel sowie ein Klavier des Wiener Klavierbauers Conrad Graf.

Da Beethovens Klavierspiel so stark und unbeugsam wie seine Persönlichkeit war, mussten die Klaviere der damaligen Zeit, noch von „zarter Konstitution“, so einigtes mitmachen, was zu Anekdoten führte wie etwa der folgenden, hier erzählt von dem Komponisten Anton Reicha: „Beethoven führte am Hof ein Klavierkonzert Mozarts auf und bat mich umzublättern. Die immer wieder reißenden Saiten sprangen in die Luft; die Hämmer wurden von den gerissenen Saiten behindert, und Beethoven wollte mit aller Gewalt sein Stück beenden. Er bat mich deshalb, die Hämmer wieder frei zu bekommen, damit sie in die Ruhelage zurückspringen, und die gerissenen Saiten zu entfernen. Um das alles zu erreichen, hatte ich mehr zu tun als er, denn ich musste

während des ganzen Stücks um das Klavier herumlaufen.“<sup>3</sup> Und 1812 notierte ein unbekannter Musikliebhaber in einem Bericht über eine Klavierimprovisation Beethovens: „Von Musikmachen konnte keine Rede mehr sein, denn die Hälfte der Saiten war gerissen!“

Beethoven, der die Musik buchstäblich dem 18. Jahrhundert entriss, und dabei ganz mit dem Tonmaterial kämpfte sowie mit teuflischer Präzision die unerhörtesten Kontraste verlangte, hat die Klavierbauer gewiss dazu angeregt, ihre Instrumente weiter zu entwickeln. So entstanden allmählich stärkere und robustere Klaviere, welche aber auch eher ein Spiel *cantabile* ermöglichten, so wie Beethoven das wünschte: „Und ich freue mich lieber, daß sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klavier auch singe[n] könne, sobald man nur fühlen kan[n].“ (Brief an Streicher, Wien, vielleicht August/September 1796)

Wenn sich auch „Beethoven beklagte über die Unvollkommenheit des Flügels worauf in dem gegenwärtigen Zustand, man nichts mit Kraft und Effect vortragen könne!“<sup>4</sup>, so hörte er doch seine Musik durch seine Taubheit hindurch, deren erste Anzeichen sich schon

2. Zitiert nach: Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hg. von Sieghard Brandenburg, 7 Bde., München 1996-1998.

3. Antoine Reicha, *Écrits inédits et oubliés/Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, Bd. 1/Vol. 1, Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques édités, traduits et présentés par/Autobiographie, unbekannte und frühe theoretische Schriften herausgegeben, übersetzt und mit Vorwort versehen von Hervé Audéon, Alban Ramaut et/und Herbert Schneider, Georg Olms Verlag Hildesheim Zürich New York 2011, S. 103. Abgedruckt mit freundl. Genehmigung des Herausgebers/Übersetzers Herbert Schneider. Anm. d. Ü.

4. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Band 5, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908, S. 126. Anm. d. Ü.

1796 bemerkbar machten. In seiner Verzweiflung über diese Erkrankung bat er Streicher übrigens, ihm ein Klavier mit der höchstmöglichen Klangfülle zu bauen; Streicher erdachte ein System mit zwei auf die Ohren des Pianisten gerichteten Hörrohren, leider zeitigten diese nicht den gewünschten Erfolg.

Eine Intensivierung unseres Hörens schien uns wesentlich bei der Suche nach dem passenden Klavier für diese Einspielung, unter Berücksichtigung der enormen Verwandlungskraft von Beethovens Musik: Welchen Anteil hatte das Instrument wirklich an der Komposition? Hatte die Wahl des Klaviers wirklich eine höhere Bedeutung? Der Ansatz, auf historischen Instrumenten zu spielen, ist nicht neu an sich, aber er eröffnet immer aufs Neue eine unerschöpfliche Quelle für Entdeckungen und neue Fragen, was seinen eigentlichen Reiz ausmacht. Die alten Instrumente eröffnen eine Welt unendlicher Vielfalt, da sich der Klavierbau in dieser äußerst unruhigen Zeit technischer Innovationen schnell fortentwickelte. Nach einigen Versuchen mit verschiedenen englischen oder Wiener Flügeln fiel die Wahl schließlich durch glücklichen Zufall auf einen 1835 von Maximilian Schott in Wien gebauten Hammerflügel. Dieser Schott-Flügel hat uns sofort aufgrund seiner beeindruckenden dynamischen Möglichkeiten, seines vollen und runden, aber dennoch klaren Klangs, auch wegen seiner leichten, wenn auch robusten Wiener Mechanik gefallen. Das Instrument ist bemerkenswert ausgeglichen mit seinen elektrisierenden Bässen, einer runden Mittellage und an Holzblasinstrumente erinnernden Höhen voller Klangfarben. Diese Vielfalt in den Registern bereichert den Dialog mit der Violine erheblich.

5. Victor Hugo, *William Shakespeare*, Hg. Dominique Peyrache-Leborgne, Flammarion, Paris 2003 & 2014. Kapitel II, „Les Génies“. (Liegt nicht auf Deutsch vor.) Abschnitt hier in eigener Übersetzung. Anm. d. Ü.

Die Verbindung, die sich sofort zu einigen Instrumenten einstellt, ist extrem wertvoll für die bestmögliche Interpretation der Musik. Dieser Flügel erwies sich in der Tat als ein hervorragender Begleiter bei der Vorbereitung auf diese Einspielung. Es schien uns, dass ein Instrument, welches erst einige Zeit nach Beethovens Tod (1827) gefertigt wurde, seinem Temperament, seinem Genie oder vielleicht auch seinen Erwartungen eher gerecht werde... Aber es handelt sich hier um unsere ureigene Interpretation und eine sehr persönliche Begegnung mit einem Klavier, unsere Leidenschaft für Instrumente, welche ihre eigenen Anforderungen im Dienste der Musik mit sich bringen, die man jedoch auch „zähmen“ lernen muss.

„Dieser Taube hörte die Unendlichkeit“, schrieb Victor Hugo. „Diese seltsame Musik ist eine Erweiterung der Seele in das Unausdrückbare. Der blaue Vogel singt da, und der schwarze auch.“<sup>5</sup> Wie kann man einem solchen Genie gerecht werden, welches sich furchtlos seinem Schicksal stellte und so die Bedeutung seiner Kunst auf unerhörte Art und Weise transzendierte, aber dessen Fragilität ebenso zu Tage tritt, vor allem in seinem erschütternden „Heiligenstädter Testament“? Am besten wohl dadurch, dass man keine Antworten mittels eines zu restriktiven historisierenden Ansatzes zu geben sucht, sondern eher Instrumente nutzt, welche auf edle Weise für Komponisten und Interpreten sprechen.

**Maude Gratton**

*Übersetzung: Hilla Maria Heintz*

## **Nous tenons à remercier chaleureusement...**

Alexander March pour le prêt de son piano Maximilian Schott,

Aline Blondiau pour son écoute, son tact et son infinie patience,

Paul Blanc pour ses nombreux accords et ses réglages minutieux du piano,

Inter Mutuelles Assistance et M. le Directeur général Jean-Dominique Antoni pour leur précieux soutien apporté ce projet,

Les Amis du Musée Jacques Guidez d'Airvault pour la mise à disposition de la salle du Cuvier,

Claude et Rafael Lopez, Béatrice et Gilles Gratton, Roseline Marcaillou, François Marcaillou, Pierre Simonneau, Danielle Simonneau, Huguette Rousseau, Serge Rousseau, Jean-François Guénéchaud et tous les bénévoles et donateurs de Musiques en Gâtine, pour leur grande générosité.