

BEETHOVEN

VARIATIONS

**OLGA
PASHCHENKO**

FORTEPIANO

α

MENU

› TRACKLIST

› TEXTE FRANÇAIS

› ENGLISH TEXT

› DEUTSCH KOMMENTAR



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

VARIATIONS

- 1 32 VARIATIONS ON AN ORIGINAL THEME**
IN C MINOR, WoO 80 11'41
- PIANO SONATA IN G MINOR NO.19, 'SONATE FACILE', OP.49 NO.1**
- 2 ANDANTE** 3'45
- 3 RONDO : ALLEGRO** 3'38
- 4 FANTASIA, OP.77** 9'43
- PIANO SONATA IN G MAJOR NO.20, 'SONATE FACILE', OP.49 NO.2**
- 5 ALLEGRO MA NON TROPPO** 4'30
- 6 TEMPO DI MENUETTO** 3'05
- 7 'PROMETHEUS' VARIATIONS, OP.35**
(INTRODUCTION, 15 VARIATIONS AND A FUGUE
IN E FLAT MAJOR ON AN ORIGINAL THEME) 25'26

OLGA PASHCHENKO

FORTEPIANO

Fortepiano by Christopher Clarke (serial no.11) after Fritz (Vienna, c.1818)

BEETHOVEN : VARIATIONS

Composer des variations était une pratique courante à la fin du XVIII^e siècle. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que la première œuvre publiée en 1782 à Mannheim par un Beethoven âgé de onze ans seulement ait été des *Variations Pour le Clavecin*. Ces neuf variations en *ut* mineur pour clavier sur une marche d'Ernst Christoph Dressler, WoO 63, avaient été composées dans le cadre des cours qu'il suivait auprès de Christian Gottlob Neefe à Bonn. Et les variations devaient rester un genre que Beethoven allait pratiquer durant toute sa vie. Dix-huit œuvres sans numéro d'opus (cataloguées comme WoO, abréviation de *Werk ohne Opuszahl*), de WoO 63 jusqu'à WoO 80, les œuvres opus 34, 35, 76, 105 et 107 ainsi que les exceptionnelles *Variations Diabelli* opus 120 portent le titre de variations pour piano. En outre, presque la moitié des œuvres instrumentales composées après 1800 comportent des mouvements analogues à des variations ou encore des variations intégrées dans la forme d'ensemble et qui jouent souvent un rôle central dans ses compositions plus tardives.

Les variations pour clavier furent d'abord un genre populaire visant principalement à produire de l'effet sans prétendre rivaliser en dignité avec les sonates pour piano en plusieurs mouvements. Les choses allaient changer avec Beethoven. Écrivant pour le compte de son frère le 18 octobre 1802 à l'éditeur Breitkopf & Härtel de Leipzig afin de lui proposer les variations opus 34 et 35, Kaspar Karl van Beethoven déclarait : « Nous avons en ce moment deux séries de variations qui ont la valeur d'une œuvre parce que c'est une invention toute nouvelle que de faire des variations de cette façon, comme il n'en est certainement encore jamais paru jusqu'à présent. » Beethoven ajouta une lettre de sa main, dans laquelle il insistait par deux fois sur le fait que ces variations étaient « toutes deux élaborées d'une *manière* toute *nouvelle* » et que cette « *manière* » était « entièrement *nouvelle de sa part* ». Il s'agissait manifestement pour lui de revaloriser un genre dont le but, de l'avis général, était

notamment de divertir, et en même temps de se distinguer d'Anton Reicha qui avait publié chez le même éditeur ses cinquante-sept variations opus 57 sous le titre français de *L'Art de varier*. Breitkopf & Härtel accepta l'offre de Beethoven, qui lui envoya en décembre 1802 les manuscrits autographes mis au propre de ces variations esquissées au cours de l'été et de l'automne 1802. L'édition originale de l'opus 35 parut en août 1803.

Sur la page de titre, modifiée à plusieurs reprises, de l'autographe des *Quinze variations pour piano en mi bémol majeur avec une fugue* opus 35, Beethoven avait d'abord inscrit également la remarque suivante : « M'étant éloigné dans ces v.[ariations] de la méthode habituelle jusqu'alors [...]. » Le caractère novateur de ces variations tient notamment au fait qu'elles ne sont pas composées sur une mélodie bien connue d'un autre compositeur mais sur un thème original, en l'occurrence une contredanse de style héroïque-galant tirée du finale des *Créatures de Prométhée* opus 43 (et déjà employée dans les *Douze contredanses* WoO 14). Ce thème apparaît pour ainsi dire sous forme divisée, d'abord comme « *Introduzione col Basso del Tema* » (Introduction avec la basse du thème), suivi dans un deuxième temps par le « thème » proprement dit comme mélodie. La série des variations se développe dans une direction bien déterminée jusqu'à la variation finale avec un sujet de fugue dérivé du « *Basso del Tema* » ; l'ensemble forme ainsi une composition instrumentale ambitieuse et d'une forme accomplie. Beethoven accordait de l'importance à l'origine du thème. En 1803, il se plaint auprès de l'éditeur de ce que l'on « a encore oublié que leur thème vient d'un ballet *allégorique* que j'ai composé, à savoir : Prométhée, ou *en italien Prometeo*, ce que l'on aurait dû indiquer sur la page de titre » et propose de modifier celle-ci, à ses frais s'il le faut. Même si l'éditeur n'a pas tenu compte de ce souhait, la protestation de Beethoven montre qu'il avait à cœur de se distinguer d'autres musiciens qui composaient des variations sur des mélodies bien connues ou sur des thèmes inventés par d'autres et, ce faisant, laissaient le premier rôle au plaisir d'improviser du virtuose.

Les *Trente-deux variations pour le pianoforte en ut mineur sur un thème original* WoO 80 furent esquissées en 1806. On ne possède pas de manuscrit de l'œuvre achevée, l'édition originale parut en avril 1807 au Bureau des arts et d'industrie (*Kunst- und Industrie-Comptoir*), à Vienne. Beethoven s'inspire ici du modèle baroque de la chaconne ou de la passacaille. En janvier 1808 avait paru chez Nikolaus Simrock, à Bonn, une réédition de la *Chaconne en sol majeur* de Haendel HWV 442, que l'éditeur avait dédiée à Beethoven et dont on peut supposer à bon droit qu'elle lui a servi de modèle direct pour ces variations. Beethoven reprend le principe baroque des variations sur un *ostinato* à la basse. Cela pourrait rappeler le « *Basso del Tema* » de l'opus 35, mais alors qu'il s'agissait là d'un thème moderne et galant, le thème des variations WoO 80, de huit mesures seulement, a d'emblée un caractère historicisant, avec sa basse qui descend de façon chromatique du *do* jusqu'au *sol* en blanches pointées dans une mesure à 3/4. Dans un compte rendu paru dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 4 novembre 1807, on loue « le charme séduisant de l'inaccoutumé » et la façon dont Beethoven varie ce thème « avec une grande richesse dans l'art de l'harmonie et un déploiement imposant de figures ».

Le numéro d'opus relativement élevé des deux sonates de l'opus 49 peut paraître surprenant : il s'explique par le laps de temps qui sépare leur composition de leur publication. On a conservé des esquisses de la sonate opus 49 n° 2 qui remontent au séjour de Beethoven à Prague début 1796 ou qui le précèdent de peu. Pour la sonate opus 49 n° 1, on possède de la main de Beethoven un manuscrit mis au propre, interrompu il est vrai, qui a dû être commencé au plus tard fin 1797 ou début 1798. Les deux sonates étaient probablement achevées en 1798. Kaspar Karl van Beethoven les proposa en novembre 1802 à l'éditeur André, à Offenbach, les présentant comme « 2 petites sonates faciles, n'ayant chacune que 2 morceaux ». Elles parurent enfin dans l'édition originale de Vienne en janvier 1805 sous le titre français de *Deux sonates faciles pour le pianoforte*. Même si toutes deux sont aujourd'hui connues surtout comme des œuvres que l'on joue dans un cadre pédagogique, Beethoven y démontre que la qualité de la composition n'est pas incompatible

avec les limitations qu'impose le format plutôt modeste de la sonatine. Il réutilisa le thème du menuet de la deuxième sonate en 1799 dans son septuor pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson en *mi* bémol majeur opus 20.

Lorsque le baron de Trémont, auditeur au Conseil d'État, vint à Vienne en 1809 avec Napoléon, il en profita pour rendre plusieurs fois visite à Beethoven, consignait ses impressions dans ses mémoires. Il était d'avis qu'on ne pouvait saisir l'immense portée du génie de Beethoven que si on l'avait entendu improviser librement. La fantaisie est une œuvre musicale composée de manière à donner l'impression d'une improvisation. Si l'on en croit les comptes rendus contemporains, la fantaisie opus 77 de Beethoven, composée en 1809, y réussit parfaitement. Elle fait entendre dès le début une démonstration de virtuosité technique et un style fragmenté de construction mélodique. Écrite en *si* majeur mais avec un début en *sol* mineur, l'œuvre avait la réputation d'être difficile à jouer et remplie de subtilités harmoniques. Elle fut publiée en 1810 dans deux éditions originales, à Londres chez Clementi comme *Fantasia for the Piano Forte* et à Leipzig, chez Breitkopf & Härtel, sous le titre français de *Fantaisie pour le Pianoforte*.

Le choix d'interpréter ces œuvres sur un pianoforte plutôt que sur un instrument moderne permet de rendre l'éventail de variations de cette musique d'une manière tout à fait différente. Beethoven disait dans une lettre qu'il lui fallait créer lui-même sa sonorité et qu'« on peut chanter au piano dès lors que l'on est capable de sentir ». Un pianoforte du début du XIX^e siècle est un instrument qui nous rapproche grandement de l'univers sonore de Beethoven et qui permet d'introduire des nuances dans les couleurs sonores que l'on ne saurait entendre de la même manière avec un piano moderne.

Beate Angelika Kraus

BEETHOVEN: VARIATIONS

Towards the end of the eighteenth century, it was a matter of course for any composer to write variations. So it is hardly surprising that the earliest published work of Beethoven, then just turned eleven, was a set of ‘Variations Pour le Clavecin’ issued in Mannheim in 1782; these ‘Nine Variations for Keyboard in C minor on a March by Ernst Christoph Dressler’, WoO 63, were a by-product of his studies with Christian Gottlob Neefe in Bonn. The practice of writing variations was destined to accompany Beethoven throughout his life. Eighteen works without opus numbers, from WoO 63 to WoO 80, the published compositions opp.34, 35, 76, 105 and 107, and the pre-eminent Diabelli Variations op.120 are all headed ‘variations for piano’. In addition, around half the instrumental compositions he wrote after 1800 include variations or variation-type movements, which are integrated into the overall form and often assume a central function in the late works.

The set of keyboard variations was initially a popular genre that aimed essentially at effect, and was not considered equal in status to the multi-movement piano sonata. That was to change with Beethoven. When Kaspar Karl van Beethoven, who handled correspondence on behalf of his brother, offered the Leipzig publishers Breitkopf & Härtel the variations opp.34 and 35 on 18 October 1802, he wrote that ‘we currently have two sets of variations, which therefore possess the value of a work, since it is an entirely new invention to write variations in this style, the likes of which have certainly not been published before’. Beethoven enclosed a letter, which twice insists on the novelty of the works, saying that they ‘are worked out in quite a *new manner*’ and that ‘the method is *quite new as far as I am concerned*’. His intention here was obviously to improve the image of a genre that was generally viewed as fundamentally entertainment-orientated, and at the same time to differentiate himself from Anton Reicha, who had issued his Fifty-seven Variations op.57 with the same publisher

under the title *L'Art de varier*. The publisher accepted Beethoven's offer. The variations, which had been sketched in summer/autumn 1802, were sent to Breitkopf & Härtel in autograph fair copies in December 1802, and the first edition of op.35 appeared in August 1803.

On the title page (several times amended) of the autograph of his 'Fifteen Variations for Piano in E flat major with a Fugue' op.35, Beethoven originally wrote the prefatory remark: 'Since in these V. [ariations] I have departed from the method that has hitherto been customary . . .' What is new here (as in op.34) is that he varies an original theme instead of a well-known one by someone else, namely a heroic and *galant* contredanse from the finale of *Die Geschöpfe des Prometheus* (The Creatures of Prometheus) op.43, which he had already used in the Contredanses WoO 14. The theme now appears, so to speak, in divided form, first as an 'introduzione col basso del Tema' (introduction with the bass of the theme), which is then followed by the melody of the actual 'Tema'. The set of variations evinces a purposeful progression up to the final variation with a fugue subject derived from the 'Basso del Tema'; the result is a sophisticated, rounded instrumental composition. Beethoven set great store by the origin of the theme, and complained to the publisher in 1803 that 'it has been forgotten that the theme has been taken from an allegorical ballet for which I composed the music, namely: Prometheus, or, in Italian, Prometeo. This should have been stated on the title page'; he proposed, if necessary, to alter the title page at his expense. Even though the publisher did not comply with this request, Beethoven's protest shows that it was important to him to distance himself from other composers who varied well-known popular melodies or themes by another hand and thereby laid the emphasis more on the improvisational flair of the virtuoso.

The 'Thirty-two Variations in C minor on an Original Theme for piano' WoO 80 were sketched in autumn 1806, but no manuscript of the finished composition has survived; the first edition

was published in April 1807 by the Kunst- und Industrie-Comptoir (Bureau des Arts et d'Industrie) in Vienna. Beethoven is guided here by the Baroque scheme of the chaconne and passacaglia. Since Nikolaus Simrock published a reprint of Handel's Chaconne in G major HWV 442 in Bonn in January 1808 and dedicated it to Beethoven, it has naturally been assumed that the composer used it as his concrete model for these variations, which hark back to the Baroque principle of varying an obligato bass. This may recall the Variations op.35 with the 'Basso del Tema', but whereas in that work a modern *galant* theme takes centre stage, in WoO 80 the theme itself (only eight bars long) already has a historicising dimension, with its bass line of dotted minims in 3/4 time descending chromatically from C to G. The reviewer of the *Allgemeine musikalische Zeitung* dated 4 November 1807 praised the 'appealing charm of the unusual' and the way in which Beethoven varies the theme 'with a great wealth of harmonic skill and a prodigious apparatus of figures'.

The relatively high opus number of the Sonatas op.49 may be found surprising, but it is explained by the distance in time between composition and printing. Sketches have survived for op.49 no.2 that date from shortly before or during Beethoven's stay in Prague early in 1796. For op.49 no.1 there exists a fragmentary fair copy in Beethoven's hand, which was certainly begun at the latest by the end of 1797 or early 1798. Both sonatas were probably finished in 1798. In November 1802 Kaspar Karl van Beethoven offered them to the publisher André in Offenbach as 'two short and easy sonatas, each of which has only two movements'. They finally appeared in the Viennese first edition of 1805 as *Deux Sonates faciles pour le Pianoforte*. Even though these two 'easy' sonatas are known primarily as teaching works today, Beethoven shows here that compositional quality is not incompatible with the constraints of the somewhat modest sonatina format. He reused the minuet theme from the second sonata in 1799 in his Septet in E flat major op.20 for violin, viola, cello, double bass, clarinet, horn and bassoon.

Louis, Baron de Trémont, who came to Vienna in 1809 as a member of Napoleon's entourage and took advantage of his circumstances to call on Beethoven several times, later recorded his impressions in his memoirs. He maintained that it was only possible to grasp the vast scope of Beethoven's genius if one had heard him improvising freely. A fantasia is a work in which the illusion of improvisation is built into the composition. If contemporary accounts are to be believed, then Beethoven's Fantasia op.77, written in 1809, entirely succeeded in projecting that illusion. Right from the beginning it displays virtuoso playing technique and a fragmentary approach to melodic construction. Written in B major but opening in G minor, the work was regarded as difficult to perform and full of harmonic subtleties. It was published in 1810 in two first editions, by Clementi in London as *Fantasia for the Piano Forte* and by Breitkopf & Härtel in Leipzig as *Fantaisie pour le Pianoforte*.

If a fortepiano is chosen for performance rather than a modern instrument, the range of variation of this music will sound in a very different way. One may recall Beethoven's observations in his correspondence that he must create his tone himself and 'that, provided one can feel the music, one can also make the pianoforte sing'. A piano of the early nineteenth century brings us especially close to Beethoven's sound world, and permits nuances in the shaping of timbres that will not be heard in the same way on a modern concert grand.

Beate Angelika Kraus

BEETHOVEN: VARIATIONEN

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war es selbstverständlich, Variationen zu schreiben. Daher mag nicht verwundern, wenn es sich bei dem frühesten, 1782 in Mannheim von dem erst elfjährigen Beethoven veröffentlichten Werk um „Variations Pour le Clavecin“ handelte; entstanden waren diese Neun Variationen über einen Marsch von Ernst Christoph Dressler für Klavier c-Moll WoO 63 im Rahmen des Unterrichts bei Christian Gottlob Neefe in Bonn. Variationen sollten Beethoven lebenslang begleiten. Achtzehn Werke ohne Opuszahl, WoO 63 bis WoO 80, und die Kompositionen opp. 34, 35, 76, 105, 107 sowie die herausragenden „Diabelli-Variationen“ op.120 sind als Variationen für Klavier betitelt. Darüber hinaus enthält etwa die Hälfte der nach 1800 entstandenen Instrumentalwerke variationsähnliche Sätze oder Variationen, welche in die Gesamtform eingeordnet sind und im Spätwerk oft als deren Zentrum fungieren.

Klaviervariationen waren zunächst eine populäre Gattung, die eher auf Effekt, zielte und nicht als gleichrangig mit der mehrsätzigen Klaviersonate galten. Das sollte sich mit Beethoven ändern. Als Kaspar Karl van Beethoven, der im Auftrag seines Bruders Korrespondenz erledigte, am 18. Oktober 1802 dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig die Variationen opp. 34 und 35 anbot, schrieb er „das wir gegenwärtig zwey Werke *Variationen* haben, die dadurch den Wert eines Werkes erhalten, weil es eine ganz neue Erfindung ist, Variationen auf diese Art zu machen, wie gewiß bis jetzt noch keine erschienen sind.“ Beethoven fügte ein Schreiben bei, in dem er gleich zweifach betonte, sie seien „auf eine wircklich ganz *neue Manier* bearbeitet“ und „daß die *Manier* [...] ganz *neu von mir* ist.“ Offenkundig ging es ihm darum, eine Gattung aufzuwerten, die nach allgemeinem Verständnis durchaus auch auf Unterhaltung zielte, und zugleich sich abzugrenzen von Anton Reicha, der beim selben Verlag unter dem Titel „L'Art de varier“ seine 57 Variationen op. 57 veröffentlicht hatte. Der Verleger

akzeptierte Beethovens Angebot. Die im Sommer/Herbst 1802 skizzierten Variationen wurden als autographe Reinschriften im Dezember 1802 an Breitkopf & Härtel gesandt, und die Originalausgabe von op. 35 erschien im August 1803.

Auf dem mehrfach geänderten Titelblatt des Autographs der Fünfzehn Variationen für Klavier Es-Dur mit einer Fuge op. 35 hatte Beethoven zunächst die Vorbemerkung notiert „Indem ich bei diesen V.[ariationen] von der bisher gewöhnlichen Methode abgegangen bin [...]“. Neu ist, dass ein eigenes *Thema* anstatt eines jedermann bekannten fremden variiert wird, nämlich ein heroisch-galanter Kontretanz aus dem Finale von Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (bereits verwendet in den Kontretänzen WoO 14). Dieses Thema tritt nun gleichsam in gespaltener Form auf, zunächst als „Introduzione col Basso del Tema“, dem dann das eigentliche „Tema“ als Melodie folgt. Die Variationenreihe zeigt eine zielgerichtete Entwicklung bis hin zur Finalvariation mit einem aus dem „Basso del Tema“ abgeleiteten Fugensubjekt; es entsteht so eine anspruchsvolle, abgerundete Instrumentalkomposition. Beethoven legte Wert auf den Ursprung des Themas, und beschwerte sich 1803 beim Verlag, es „ist noch Vergessen worden, daß das *Thema* davon aus einem von mir komponirten *allegorischen* Ballet nemlich: Prometheus oder *italienisch prometeo*, welches hätte auf das Titelblatt kommen sollen“ und schlägt vor, das Titelblatt ggf. auf seine Kosten zu ändern. Auch wenn der Verlag diesem Wunsch nicht entsprochen hat, zeigt Beethovens Protest, dass es ihm wichtig war, sich zu distanzieren von anderen Komponisten, die beliebte bekannte Melodien oder fremde Themen variierten und dabei die Improvisationsfreude des Virtuosen in den Vordergrund stellten.

Die Zweiunddreißig Variationen (c-Moll) über ein eigenes Thema für Klavier WoO 80 wurden im Herbst 1806 skizziert, eine Niederschrift der fertigen Komposition ist nicht überliefert, und die Originalausgabe erschien im April 1807 beim Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien.

Beethoven orientiert sich hier am barocken Vorbild der Chaconne bzw. Passacaglia. Da im Januar 1808 bei Nikolaus Simrock in Bonn ein Nachdruck von Händels Chaconne G-Dur HWV 442 veröffentlicht wurde, der vom Verleger Beethoven gewidmet ist, lag die Vermutung nahe, es handele sich dabei um Beethovens konkretes Vorbild für diese Variationen. Beethoven greift zurück auf das barocke Prinzip der Variation eines obligaten Basses. Das mag an die Variationen op. 35 mit dem „Basso del Tema“ erinnern, doch während dort ein modern-galantes Thema im Vordergrund steht, ist bei WoO 80 bereits das nur achttaktige Thema historisierend mit seinem chromatisch von C bis G absteigenden Bass im Dreivierteltakt mit punktierten Halben. Der Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom 4. November 1807 lobte den „anziehenden Reiz des Ungewöhnlichen“, und die Art, wie Beethoven „mit grossem Reichthum harmonischer Kunst und gewaltigem Apparat an Figuren“ dieses Thema variiere.

Die relativ hohe Opuszahl der Sonaten op. 49 mag überraschen und erklärt sich aus dem zeitlichen Abstand zwischen Komposition und Drucklegung. Zu op. 49 Nr. 2 sind Skizzen erhalten, die kurz vor oder während Beethovens Aufenthalt in Prag Anfang 1796 entstanden sind. Von op. 49 Nr. 1 existiert eine allerdings abgebrochene Reinschrift von Beethovens Hand, die wohl spätestens Ende 1797 oder Anfang 1798 begonnen wurde. Vermutlich lagen beide Sonaten 1798 fertig vor. Kaspar Karl van Beethoven bot sie im November 1802 dem Verleger André in Offenbach an als „2 kleine leichte Sonaten wo jede nur 2 Stücke hat“. Schließlich erschienen sie in der Wiener Originalausgabe im Januar 1805 als „Deux Sonates faciles pour le Pianoforte“. Auch wenn diese beiden Sonaten heute vor allem als Unterrichtswerke bekannt sind, zeigt Beethoven, dass kompositorische Qualität nicht im Widerspruch zur Beschränkung auf das eher bescheidene Sonatinenformat steht. Das Menuett-Thema aus der zweiten Sonate verwendete er 1799 in seinem Septett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klarinette, Horn und Fagott (Es-Dur) op. 20.

Louis Baron de Trémont, der 1809 im Gefolge Napoleons nach Wien kam und die Gelegenheit für Besuche bei Beethoven nutzte, hielt seine Eindrücke später in seinen Souvenirs fest. Er vertrat die Ansicht, man könne die ungeheure Tragweite von Beethovens Talent erst erfassen, wenn man ihn beim freien Improvisieren gehört habe. Eine Fantasie ist ein Werk, in das die Illusion der Improvisation einkomponiert ist. Glaubt man den zeitgenössischen Berichten, dann gelang bei Beethovens 1809 entstandenem Opus 77 diese Illusion vollkommen. Gleich am Anfang zeigen sich virtuose Spieltechnik und ein fragmenthafter Ansatz zur Melodiebildung. Geschrieben in H-Dur mit einem Beginn in g-Moll, galt das Werk als schwierig auszuführen und voller harmonischer Raffinessen. Es erschien 1810 in zwei Originalausgaben, in London bei Clementi als „Fantasia for the Piano Forte“ und in Leipzig bei Breitkopf & Härtel als „Fantaisie pour le Pianoforte“.

Wenn für die Interpretation statt eines modernen Instruments ein Hammerflügel gewählt wird, kommt die Variationsbreite dieser Musik noch auf eine ganz andere Weise zum klingen. Man mag sich erinnern an Beethovens briefliche Äußerungen, er müsse seinen Ton selbst schaffen und „daß man auf dem Klawier auch singe[n] könne, sobald man nur fühlen kann“. Ein Pianoforte des frühen 19. Jahrhunderts kommt der Klangwelt Beethovens besonders nahe. Es erlaubt Nuancen in der Gestaltung von Klangfarben, die auf einem modernen Flügel so nicht zu hören sind.

Beate Angelika Kraus

I WOULD LIKE TO GIVE MY HEARTFELT THANKS
TO ALL THE PEOPLE WHO MADE THIS RECORDING POSSIBLE.
ESPECIALLY TO MY DEAR TEACHERS RICHARD EGARR
AND ALEXEI LUBIMOV FOR EVERY KIND OF CONTRIBUTION
IMAGINABLE, TO MY FAMILY FOR THEIR CONSTANT PRESENCE,
TO FRANCK JAFFRÈS FOR THE GREAT PLEASURE OF WORKING
TOGETHER, TO PAULINE PUJOL AND THE WHOLE ALPHA
TEAM FOR THEIR GREAT EFFICIENCY AND HELP, TO MARCIA
HARDJIMARKOS FOR THE BEAUTIFUL INSTRUMENT,
TO FREDERIK STYNS FOR LAUNCHING THE PROJECT,
TO MICHAEL LADENBURGER FOR HIS WISDOM,
AND TO JED WENTZ FOR HIS SUPPORT AND INSPIRATION

RECORDED FROM 14 TO 16 MAY 2014
AT TEMPLE SAINT-MARCEL, PARIS (FRANCE)

FRANCK JAFFRÈS RECORDING PRODUCER, SOUND ENGINEER, EDITING & MASTERING

ALPHA MUSIC

DIDIER MARTIN DIRECTOR

PAULINE PUJOL PRODUCTION

CLAIRE BOISTEAU EDITORIAL SUPERVISION

GAËLLE LÖCHNER GRAPHIC DESIGN

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

JOËL JOBBÉ TUNING

PHILIP VAN OOTEGEM (LYSIAS.BE) BOOKLET PHOTOGRAPH

COVER IMAGE

GALLOPING HORSES

MARC FRANZ (1880-1916)

BERLIN, KUPFERSTICKKABINETT (SMPK)

PHOTO © BPK, BERLIN, DIST. RMN-GRAND PALAIS / REINHARD SACZEWSKI

ALPHA 201

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2014

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2015

