



Ludwig van BEETHOVEN

1770 – 1827

Trio avec piano n°5 en Ré majeur, op.70 n°1 « Les Esprits »

Piano Trio no.5 in D major, op.70 no.1 'Ghost'

Klaviertrio Nr. 5 D-Dur op. 70 Nr. 1 „Geister-Trio“

26'41

- | | |
|-----------------------------|-------|
| 1 Allegro vivace e con brio | 10'04 |
| 2 Largo assai ed espressivo | 8'23 |
| 3 Presto | 8'14 |

Trio avec piano n°7 en Si bémol majeur, op.97 « à l'Archiduc »

Piano Trio no.7 in B flat major, op.97, 'Archduke'

Klaviertrio Nr. 7 B-Dur op. 97 „Erzherzog-Trio“

39'32

- | | |
|-----------------------------|-------|
| 4 Allegro moderato | 13'26 |
| 5 Scherzo – Allegro | 6'47 |
| 6 Andante cantabile | 11'40 |
| 7 Allegro moderato – Presto | 7'39 |

TT' : 66'42

Une quinzaine d'années après le début de leur collaboration, David Grimal, Anne Gastinel et Philippe Cassard décident que le premier témoignage de leur travail soit consacré à deux chefs-d'œuvre du maître de Bonn. Des « Esprits » à « l'Archiduc », le parti pris est celui de la couleur et de la générosité : c'est un Beethoven descendu de son piédestal, humain, et même souriant, dont on fait l'étonnante rencontre dans ce disque. Là où tant d'autres rigidifient le propos et agacent les sonorités, Philippe Cassard, Anne Gastinel et David Grimal, illuminent ces pages métaphysiques avec la finesse, la fraîcheur et la grâce de l'aquarelliste.

Pourquoi avoir choisi d'enregistrer ces deux œuvres en particulier alors que vous avez l'intégralité des trios de Beethoven à votre répertoire ?

David Grimal : Le choix du couplage n'a pas été immédiat, on envisageait au départ d'enregistrer le premier et le dernier trio, c'est-à-dire l'opus 1 n°1 et « l'Archiduc ». On voulait alors construire notre disque autour de l'idée de contraste : donner à entendre les différences entre les deux œuvres et, par là même, mettre en relief l'évolution du langage de Beethoven. Puis, l'idée est venue de remplacer le Trio opus 1 n°1 de jeunesse par l'opus 70 n°1 dit « Les Esprits », afin de proposer dans le même disque les deux œuvres les plus symboliques du cycle. Je trouve qu'il y a une véritable homogénéité et complémentarité entre ces deux œuvres de dimension métaphysique. Après tout, ce sont les seuls trios du compositeur auxquels on a accordé un titre ! Et puis, il ne faut pas non plus oublier qu'on vit dans un monde où il faut savoir « accrocher » son public, aussi, l'idée de rapprocher « Les Esprits » de « l'Archiduc » nous a naturellement semblé judicieuse.

Enfin, ce sont également les deux trios que nous avons le plus souvent joués ensemble.

Que pensez-vous de l'équilibre des parties instrumentales dans ces deux trios ?

Anne Gastinel : On plaisante beaucoup entre nous à ce sujet, il est vrai que dans la plupart des trios de Beethoven, les parties ne sont pas du tout équilibrées. Celles de piano sont souvent assez peu pianistiques – parfois démoniaques ! –, tandis que chez les cordes on a plus d'une fois l'impression d'être un peu accessoires. C'est paradoxal, car il suffit qu'on arrête de jouer pour qu'on se rende compte à quel point le violon et le violoncelle sont en réalité indispensables. Toujours est-il, par moment avec David, on se sent un petit peu...

David Grimal : ... Désœuvrés ? Disons qu'il n'y a pas chez Beethoven la plénitude de jeu qu'on peut trouver dans les trios de Brahms, ou même dans ceux de Mendelssohn ou de Schumann. Chez ces derniers, le partage des rôles est bien plus équilibré ! Les trios de Beethoven sont en effet souvent dominés par le piano : le finale de « l'Archiduc », par exemple, c'est pratiquement un concerto pour piano. Mais cette prétendue « simplicité » pour les cordes est un faux-semblant : le génie de Beethoven, c'est aussi de savoir placer une petite peau de banane de temps à autres, afin de s'assurer qu'on ne s'endorme pas sur notre partie !

Philippe Cassard : Je tempérerais l'avis de mes deux collègues, car je trouve que s'il y a bien un trio parmi tous ceux de Beethoven où chacun a vraiment beaucoup à faire, c'est « Les Esprits ». Les cordes y interviennent constamment, l'écriture est très intriquée, imbriquée, polyphonique, le violoncelle ne fait pas que la basse, parfois le piano s'immisce dans un dialogue entre le violon et le violoncelle... Pour une fois, les cordes ne sont pas là seulement en assistants ou en témoins de la partie – considérable – de piano. Elles ont quand même deux fois le thème du mouvement lent !

Diriez-vous que ce sont des œuvres dans lesquelles Beethoven va au-delà des contingences instrumentales – voire même s'en moque, quand il sent que « l'esprit lui parle » ?

David Grimal : L'œuvre de Beethoven est avant tout discursive : la priorité est toujours donnée à la pensée et il n'y a que peu de phrases où l'on se sente chez soi avec son instrument. Dans ces trios, on constate que la plupart des interventions des cordes sont de l'ordre de la ponctuation. On n'a que très peu de matériau mélodique. Certes Beethoven n'est pas vraiment connu pour ses talents de mélodiste... il n'y a pratiquement que le deuxième thème du finale de son *Concerto pour violon* qui chante véritablement ! On sent qu'aucune œuvre, même au sein de son grand cycle de quatuors à cordes, n'a été écrite « avec l'instrument ». C'est une écriture qui n'est pas toujours confortable à jouer. Mais le confort, chez Beethoven, ce n'est pas le propos.

Philippe Cassard : Ce qui est frappant dans la partie de piano, c'est que Beethoven en exploite à la fois toutes les possibilités, comme aucun compositeur avant lui et comme peu le feront dans les quarante ans à suivre, et qu'en même temps il semble se moquer éperdument de ce que cela implique au niveau de l'exécution technique. Je dirais qu'il y a là une absence de tabou, une désinhibition totale : tout ce qui peut servir à sa pensée est mis en pratique dans les parties, notamment celle de piano.

Rentrer aussi profondément dans son univers a-t-il fait évoluer votre perception de Beethoven ?

Philippe Cassard : Grâce à ce projet, j'ai pu me familiariser avec certaines facettes de la musique de Beethoven que je ne soupçonnais pas auparavant. Bien sûr, ce n'est pas un hasard si on a tant parlé de cette manière très structurée de construire les œuvres : c'est une réalité qui est absolument là, je ne cherche pas à l'évacuer, mais disons qu'il n'y a pas que ça.

En travaillant sur ses trios, le lyrisme de Beethoven nous a frappés à plusieurs reprises, le foisonnement des indications *dolce* et *cantabile* notamment. Au point que j'ai parfois bien du mal, quand je joue le mouvement lent *Andante* de « l'Archiduc », à mettre un peu de distance. Elle est tout à fait nécessaire, sans cela on fondrait complètement devant la tendresse intime qui se dégage de cette musique ! Ce mouvement a beau être en majeur, c'est la voix la plus intérieure, la plus solitaire, du compositeur qu'on y entend. Et quand Beethoven va jusqu'aux tréfonds de lui-même, c'est poignant, déchirant !

Anne Gastinel : J'ai toujours l'impression qu'on tente de résumer Beethoven à la « verticalité » de son écriture. Or, au fur et à mesure que j'avance dans ce répertoire, il me semble au contraire que cette verticalité n'a d'importance que dans la mesure où elle sert de « fondations » à tout le reste, qu'il est important à partir de là de faire émerger des couleurs, des atmosphères, de souligner certaines mélodies... Certains passages dans les mouvements lents sont particulièrement planants, il faut oser défendre cette composante de la musique de Beethoven, même si elle est souvent mise à l'écart !

Est-ce que cette idée d'un compositeur monolithique serait liée à l'image qu'on lui donne dans l'enseignement de la musique ?

David Grimal : Il y a toute une idéologie autour de la « machine Beethoven », autour du Beethoven « rythmicien ». Cette esthétique d'un Beethoven vertical et architectural a été beaucoup colportée par les quatuors à cordes, et notamment par Walter Levin, fondateur et premier violon du Quatuor LaSalle, qui a été un grand professeur de musique de chambre et a formé à peu près tout ce qui existe en quatuor moderne. Walter Levin défendait une idéologie très forte qui était celle de l'association de Beethoven avec l'invention du métronome, cette idée d'une motricité de cette musique. Cette approche a ensuite été récupérée puis amplifiée par les adeptes des instruments d'époque et des interprétations historiquement informées : ils se sont mis à jouer les symphonies de Beethoven de manière très rythmique, parfois presque comme de la techno. C'est encore la tendance de beaucoup d'orchestres avec lesquels je collabore aujourd'hui, le réflexe motorique, l'usage de la force. Je suis obligé de leur dire à chaque fois : « Beethoven, c'était après Haydn, pas après Karajan ». J'y vois les restes d'une forme de propagande qui a été faite sur cette musique, liée au fantasme du « surhomme ».

On en a oublié une autre époque et une autre approche, qui était peut-être plus celle du Quatuor Amadeus, de Furtwängler, et qu'on a souvent taxée à tort de post-wagnérienne : celle d'un discours beaucoup plus libéré, et d'une musique avec un geste. Le problème avec cette verticalité qui correspond beaucoup à l'arrivée du monde binaire, à l'ère de l'industrialisation de la musique et de la standardisation du propos, c'est qu'on ne se pose plus la question du geste. On considère qu'à partir du moment où c'est parfaitement en place, on a fait le travail. Pourtant, dès qu'on enlève les barres de mesure et qu'on commence à voir les carrures, les gestes, et à s'autoriser à sentir les choses en sortant de ce personnage de pierre, grave et en colère, symbolisé par tout un monde de la musique classique qui y ressemble, tout d'un coup apparaissent l'humour, le charme, la tendresse ! Beethoven, c'était un homme. Et à partir du moment où on le prend à côté de soi, au lieu de le regarder comme on regarde un buste qui nous écrase, les échanges sonores changent complètement, et l'on se reconnecte avec un sentiment d'intimité tout à fait libérateur. C'est comme cela qu'on a essayé de travailler et sur ce point que nous nous sommes retrouvés avec Anne et avec Philippe.

Vous jouez ensemble depuis de nombreuses années... Peut-on parler d'un « trio constitué » pour vous ?

David Grimal : Je dirais que ce qui nous différencie d'un trio de solistes, c'est la fidélité, tandis que ce qui nous distingue d'un trio constitué, c'est la liberté. Je n'ai pas du tout le sentiment de raboter quoi que ce soit de ma personnalité musicale quand je joue avec Anne et Philippe. J'y vois plutôt une forme de complémentarité : on est tous très différents dans ce qu'on fait et chacun a une personnalité très forte, mais quand on est ensemble, on arrive à faire converger cette différence vers un élan commun.

Philippe Cassard : Le travail très acharné et exigeant que nous menons depuis deux ans sur ces trios de Beethoven a été une expérience très structurante, amenant quelque chose d'assez idiomatique, mais jamais routinier. Nous nous sentons à présent à la fois plus libres et plus enclins à nous écouter les uns les autres, à réagir en direct pendant le concert, en un mot plus « liés ». Il y a des choses que j'ai désormais du mal à entendre autrement que quand ce sont Anne et David qui les jouent. Il y a une manière de respirer, de penser les tempos, qui s'est peu à peu harmonisée entre nous. On ne se concerte plus que sur des détails très ténus.

Anne Gastinel : Je sens que tout se connecte plus facilement, de manière plus fluide. Si l'envie d'échanger, de proposer, d'essayer est toujours aussi forte, il y a de plus en plus de points sur lesquels nous n'avons plus besoin de discuter tant ils nous paraissent naturels. Il est vrai que l'on commence à bien se connaître. Mais tout n'est pas prévisible pour autant : c'est l'envie d'essayer qui est commune. Aussi, ce que je trouve extrêmement plaisant, c'est qu'entre nous la parole est toujours libre. On n'a jamais peur d'être mangé par l'autre parce que l'autre aurait une idée plus forte.

Il n'y a pas d'orgueil entre nous, il n'y a pas de quant-à-soi ou de narcissisme. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle personne ne reste figé sur ses idées préconçues. Et pourtant, on n'a pas du tout l'impression de faire des concessions par rapport à nos esthétiques personnelles, à nos jeux, ni les uns ni les autres n'avons l'impression de faire des « sacrifices ».

Some fifteen years after the beginning of their collaboration, David Grimal joins his two faithful trio partners to record Beethoven's two great masterpieces in the genre. In both the 'Ghost' and the 'Archduke', the chosen stance is one of colour and generosity: on this disc we are astonished to meet a Beethoven who has come down from his pedestal, who is human and even jovial. Where so many others offer rigidity of discourse and fussy sonority, Philippe Cassard, Anne Gastinel and David Grimal illuminate these metaphysical pages with the finesse, freshness and grace of the aquarellist.

Why did you choose to record these two works in particular when you have all of Beethoven's trios in your repertory?

David Grimal: We didn't choose the coupling straight away: initially we planned to record the first trio and the last, that's to say, op.1 no.1 and the 'Archduke'. At that stage, we wanted to build our recording around the idea of contrast: to bring out the differences between the two works and, by the same token, to show the evolution of Beethoven's musical language. Then the idea occurred to us of replacing the early Trio op.1 no.1 by op.70 no.1, nicknamed the 'Ghost', in order to present the two most emblematic works of the cycle on a single disc. I think there's a genuine homogeneity and complementarity between these two works, both of which possess a metaphysical dimension. After all, they are his only trios to have acquired a title! And then, we shouldn't forget that we live in a world where you have to know how to grab your audience's attention, so the idea of bringing the 'Ghost' and the 'Archduke' together naturally seemed judicious to us.

Last but not least, these trios are also the two that we've played together most often.

What do you think of the balance of the instrumental parts in these two trios?

Anne Gastinel: We joke a lot among ourselves about this, because it's true that in most of Beethoven's trios, the three parts are not at all well balanced. The piano parts are often not very pianistic – sometimes quite diabolical! – whereas we string players more than once get the impression that we are, as it were, the supporting cast. It's paradoxical, because we only have to stop playing to realise just how indispensable the violin and cello actually are. All the same, at times David and I do feel slightly . . .

David Grimal: . . . at a loose end? Let's just say that in Beethoven you don't have the full scoring to be found in Brahms's trios, or even in those of Mendelssohn or Schumann. In those pieces, the roles are shared out in a much more balanced way! It's quite true that Beethoven's trios are often dominated by the piano: the finale of the 'Archduke', for example, is practically a piano concerto. But this supposed 'simplicity' for the strings is a feint: it's all part of Beethoven's genius to throw in a little banana skin from time to time, to make sure we don't fall asleep over our part!

Philippe Cassard: I would temper the opinion of my two colleagues, because I think that if there's one piece in all of Beethoven's trios where everyone has a lot to do, it's the 'Ghost'. The strings are constantly involved, the texture is very interwoven, dovetailed, polyphonic, the cello doesn't just play the bass, sometimes the piano intervenes in a dialogue between the violin and the cello, and so on. For once, the strings are not there only as assistants or onlookers to the – substantial – piano part. After all, they do get to play the slow movement theme twice!

Would you say that these are works in which Beethoven goes beyond instrumental contingencies – or even that he couldn't care less about them, when he feels 'the spirit speaking to him'?

David Grimal: Beethoven's output is above all discursive: it always gives priority to the musical ideas, and there are only a few phrases where we really feel comfortable with our instruments. In these trios, you can see that most of the string interventions act as punctuation. There is very little melodic material. It's true that Beethoven is not really renowned for his melodic gifts – there's practically only the second theme of the finale of his Violin Concerto that really sings! One gets the feeling that none of his works, even in his great series of string quartets, was written 'with the instrument'. It's a style of writing that isn't always comfortable to play. But comfort is not what Beethoven is about.

Philippe Cassard: What's striking about the piano part is that Beethoven exploits all the possibilities of the instrument, as no composer had done before him and very few would do in the forty years that followed, and at the same time one has the impression he's utterly indifferent to what that implies in terms of technical execution. I would say there's an absence of taboo, a total lack of inhibition: anything that can further his ideas is deployed in the parts, especially the piano part.

Has immersing yourselves so deeply in his universe changed your perception of Beethoven?

Philippe Cassard: Thanks to this project, I was able to familiarise myself with certain facets of Beethoven's music that I hadn't suspected before. Of course, it's no coincidence that so much has been said about his very structured way of organising his works: it's a reality that's very definitely there, I'm not trying to deny that, but let's say it's not the only one.

While we were working on these trios, we were struck several times by Beethoven's lyricism, especially the abundance of *dolce* and *cantabile* markings. So much so that sometimes, when I play the Andante slow movement of the 'Archduke', I find it hard to maintain a degree of distance. It's absolutely necessary to do so, otherwise your heart would melt completely at the tender intimacy the music exudes! Even though that movement is in the major, it's Beethoven's deepest, most solitary voice we hear there. And when Beethoven delves into his innermost depths, the result is poignant, heartbreaking!

Anne Gastinel: I always have the impression that people try to reduce Beethoven to the 'verticality' of his writing. However, the further I explore this repertory, the more it seems to me that, on the contrary, the element of verticality is only significant insofar as it serves as a 'foundation' for everything else. With that as a given, it's important to bring out colours and atmospheres, to emphasise certain melodies . . . Some passages in the slow movements are especially hypnotic. We must have the courage to defend this element in Beethoven's music, even if it's not often taken into consideration!

Is this idea of Beethoven as a monolithic composer bound up with the way his music is taught?

David Grimal: There's a whole ideology centred on the 'Beethoven machine', Beethoven the 'rhythmician'. This aesthetic, which views Beethoven as a composer of vertical and architectural music, has been widely diffused by string quartets, and especially by Walter Levin, the founder and leader of the LaSalle Quartet, who was a great teacher of chamber music and trained just about every modern string quartet. Levin championed a very powerful ideology associating Beethoven with the invention of the metronome, the notion that his music is essentially motoric. That approach was then picked up and amplified by devotees of period instruments and historically informed performance: they began to play Beethoven's symphonies in a very rhythmic manner, sometimes almost like techno. That's still the tendency of many orchestras I collaborate with today, the motoric reflex, the use of force. I'm obliged to tell them every time: 'Beethoven came after Haydn, not after Karajan.' I see here the vestiges of a form of propaganda that exploited this music, associated with the fantasy of the 'superman'.

We have forgotten an earlier era and a different approach, which was perhaps more that of the Amadeus Quartet, of Furtwängler, and which has often been wrongly accused of being post-Wagnerian: an approach with a much freer discourse, enfolding the music in a *gesture*. The problem with this attitude based on verticality, which very much corresponds to the arrival of the binary world, the era of the industrialisation of music and the standardisation of discourse, is that we no longer ask ourselves how to find the right *gesture*. We consider that as soon as the music is perfectly in place, our job is done. However, as soon as we forget about the barlines and start to see the phrases, to see the gestures, and to allow ourselves to feel emotions by getting away from this serious, angry marble figure, symbolised by a whole world of classical music made in his image, suddenly humour, charm and tenderness make their appearance! Beethoven was a human being. And from the moment we take him alongside us, instead of looking at him the way we look at a bust towering above us, the musical exchange becomes completely different, and we reconnect with an utterly liberating feeling of intimacy. That's how we tried to prepare the music, and all three of us were completely on the same wavelength in that respect.

You've been playing together for many years now . . . Would you describe yourselves as a 'permanent trio'?

David Grimal: I would say that what distinguishes us from a trio of soloists is fidelity, whereas what distinguishes us from a permanent trio is freedom. I don't feel as if I'm curtailing my musical personality in the slightest when I play with Anne and Philippe. I see it more as a form of complementarity: we're all very different in what we do and each of us has a very strong personality, but when we're together we manage to make this difference converge on a common momentum.

Philippe Cassard: The very relentless and demanding work we've been doing on these Beethoven trios for the last two years has been an exceptionally structuring experience, which has resulted in something quite idiomatic, but never routine. We now feel both freer and more inclined to listen to each other, to react on the spur of the moment during concerts; in a word, we feel more 'connected'. There are some things I now find hard to hear played differently from the way Anne or David plays them. There's a way of phrasing together, of conceiving the tempos, which has gradually harmonised between us. We now only have to talk to each other about tiny details.

Anne Gastinel: I feel that everything connects more easily, in a more fluid way. While the desire to exchange, to make propositions, to try them out, is still as strong as ever, there are more and more points which we don't need to discuss any more as they seem so natural to us. It's true that we're starting to know each other really well. But that doesn't mean everything is predictable: what links us is the urge to try things out. So what I find extremely pleasant is that we can always talk freely among ourselves. We're never afraid of being eclipsed by someone else because the other person has a better idea.

There's no misplaced pride among us, no reserve or narcissism. Maybe that's also why no one sticks to his or her preconceived ideas. Yet, at the same time, we don't feel at all that we're making concessions on our personal aesthetic principles, our own playing; none of us has the impression that we're making 'sacrifices'.

ルートヴィヒ・ヴァン ベートーヴェン

1770 – 1827

ピアノ三重奏曲第5番ニ長調作品70-1“幽霊”

26'41

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | アレグロ・ヴィヴァーチェ・エ・コン・ブリオ | 10'04 |
| 2 | ラルゴ・アッサイ・エド・エスプレッシオーヴォ | 8'23 |
| 3 | プレスト | 8'14 |

ピアノ三重奏曲第7番変ロ長調作品97“大公”

39'32

- | | | |
|---|-------------------|-------|
| 4 | アレグロ・モデラート | 13'26 |
| 5 | スケルツォ:アレグロ | 6'47 |
| 6 | アンダンテ・カンタービレ | 11'40 |
| 7 | アレグロ・モデラート - プレスト | 7'39 |

TT' : 66'42

初共演から約15年の歳月をともに歩んできた、ダヴィド・グリマル、アンヌ・ガスティネル、フィリップ・カサール。3人が、そのコラボレーションの何よりのあかしとなるベートーヴェンの傑作の録音に挑んだ。“幽霊”と“大公”を前にした3人が追求したのは、色彩と寛容さだ——私たちが本盤を通して出会うのは、台座から下りてきた、人間味のある、微笑みさえ湛えたベートーヴェンである。他の多くの奏者たちが音楽の流れを厳格に制御し、陰しい響きを聞かせているなか、グリマルとガスティネルとカサールは、2つの極めて観念的な音楽を、水彩画家のごとく繊細に、瑞々しく、優美に描き出してみせた。

ベートーヴェンの全ピアノ三重奏曲をレパートリーに含めていらっしゃいますが、今回の録音にさいして、この2曲を選んだ理由をお聞かせください。

ダヴィド・グリマル(以下DG): 2曲の組み合わせは、すぐに決まった訳ではありません。私たちは当初、最初と最後のトリオ、つまり作品1-1と“大公”を録音するつもりでいました。コントラストに重点を置いたアルバムを作りたいと考えていたからです—2曲の違いを聞かせ、それによってベートーヴェンの音楽言語の発展を浮き彫りにすることが、私たちのねらいでした。その後、最初期の作品1-1の代わりに、作品70-1“幽霊”を取り上げるアイデアに至りました。そうすれば、1枚のアルバムでベートーヴェンのピアノ三重奏曲を最も象徴する2作品を取り上げることができます。この観念的な側面をもつ2作品のあいだには、紛れもない同質性と補完性がみとめられます。それに何と言っても、この2曲は、ベートーヴェンのピアノ三重奏曲のうち唯一“愛称”をもつ作品です！自分たちが、聴衆を巧みに“引きつけ”なければならない世界に生きていることを忘れてはいけませんし、私たちには“幽霊”と“大公”の組み合わせが、おのずと適切に感じられました。

しかも私たち3人は、かねてからこの2曲を最も頻繁に演奏してきました。

この2作品における各楽器パート間のバランスについては、どうお考えですか？

アンヌ・ガスティネル(以下AG)： 私たちはよく、その点を揶揄しています。というのも、ベートーヴェンの大半のピアノ三重奏曲は、各楽器パート間のバランスを完全に欠いています。ピアノ・パートは、多くの場合あまりピアノに即して書かれてはいませんし——時に無慈悲ですらあります！——、いっぽうで弦楽器奏者は、しばしば補佐役を担っているような印象を抱かれます。これは逆説的です。ヴァイオリニストとチェリストが演奏を中断するだけで、弦楽器パートがいかに必要不可欠であるかがすぐに分かるからです。それでもやはり、時にダヴィッドと私は、やや……

DG : ……“手持ち無沙汰”に感じている、と言いたいのかな？確かに、ブラームス——あるいはメンデルスゾーンやシューマン——のピアノ三重奏曲とは異なり、ベートーヴェンの作品には均等な音の配分はみとめられません。今しがた名前を挙げた3人の作曲家たちは、各楽器によりいっそうバランスよく役割を振っています！いっぽうでベートーヴェンのピアノ三重奏曲は、たいていの場合ピアノが主役です。たとえば“大公”の終楽章は、いわばピアノ協奏曲です。とはいえ、弦楽器パートの“単純さ”は見せかけに過ぎません。天才ベートーヴェンは、弦楽器奏者たちが演奏中に居眠りしないよう、あちこちに小さな“落とし穴”を巧みに仕掛けています！

フィリップ・カサール(以下PC) : 2人の発言を和らげておきましょう……私が思うに、それぞれのパートが多く“仕事”をこなすベートーヴェンのピアノ三重奏曲が1つあるとすれば、それは“幽霊”です。この曲では弦楽器パートが絶えず“発言”します。その書法は、じつに複雑で入り組んでおり、多声的です。チェロが受けもつのはバスだけではありませんし、時おりピアノも、ヴァイオリンとチェロの対話に絡みます……。 “幽霊”では例外的に、2つの弦楽器が、ピアノが担う——極めて重要な——パートの単なる補佐役や傍観者として扱われてはいません。おまけに弦楽器は緩徐楽章で2回、主題を託されます！

ベートーヴェンはピアノ三重奏曲において、各楽器の役割や特性を超越しており、時にそれらを——わき起こる靈感を優先して——無視してさえいるということでしょうか？

DG : ベートーヴェンの音楽は、何よりもまず論弁的です。つまり、彼の意図が常に最優先されているため、私たち奏者が自身の楽器を心地よく弾けるようなフレーズは限られています。これらのピアノ三重奏曲において、弦楽器による“発言”の大半は句読点のようなものであり、旋律的な音素材はかなり限られています。確かにベートーヴェンは、元来、優れた旋律作家として有名な訳ではありません……じっさい、真に歌っているのは《ヴァイオリン協奏曲》の終楽章の第2主題だけです！彼が書いた一連の偉大な弦楽四重奏曲の中にさえ、楽器の事情を考慮して書かれた作品は一切見当たらないように思います。その書法は、常に“弾き心地”が良い訳ではありません。しかし、彼の音楽のねらいは心地良さではないのです。

PC : ベートーヴェンが、ピアノ・パートのあらゆる可能性を探求している点には驚かされます。彼以前のいかなる作曲家も、そして彼以後40年のあいだほぼ誰も、これほど徹底的な探求を試みることはありませんでした。他方で彼は、この探求が前提とするはずの演奏技術の問題を、完全に無視しているように見えます。そこには、まるで一切のタブーも抑止力も存在しないように感じられます。彼のアイデアに資するあらゆるものが、各パート、とりわけピアノ・パートにおいて実現されているのです。

彼の音楽世界にこれほど深く入り込むことによって、貴方がたの“ベートーヴェン観”も変化したのでしょうか？

PC：今回のレコーディングを通して、ベートーヴェンの音楽がもつ——以前には思いもよらなかった——幾つかの側面に新たに接することができました。もちろん、彼の作品を支えている堅固な構造が、これまで再三指摘されてきたことは偶然ではありません。私には、その揺るぎない事実を二の次にするつもりはありません。しかしベートーヴェンの音楽は、それだけに留まるものではないのです。

私たちはベートーヴェンのピアノ三重奏曲と向き合うなかで、その抒情性に——とりわけ“ドルチェ（柔和に）”や“カンタービレ（歌うように）”といった発想記号の数の多さに——幾度も驚かされました。たとえば、時に私は“大公”の〈アンダンテ〉楽章を演奏中に、音楽と程よい距離を置くことがなかなかできません。距離感を保つことは絶対に必要です。さもないければ私たちの心は、この音楽が放つ親密で物柔らかい雰囲気の中に完全に“溶けて”しまいます！〈アンダンテ〉は長調で書かれてはいますが、そこで私たちが耳にするのは、作曲者の最も内奥の、最も孤独な声です。そしてベートーヴェンが彼自身の心の深奥に達するとき、その音楽は悲痛に響きます！

AG：ベートーヴェンの音楽は、いわばその“垂直的”な書法によって概括されてしまいがちであると常日頃から感じています。しかし私は、ピアノ三重奏曲を弾き進めていくにつれて、この“垂直性”が重要性をもつのは、それが他の全ての要素の土台として役立っている場合に限られるのだと気づきました。この“垂直性”をもとに、色彩や雰囲気を現出させ、特定の旋律を強調することが重要なのです……。ベートーヴェンのピアノ三重奏曲の緩徐楽章において、とりわけ幾つかのパッセージは夢想的です。彼の音楽がもつこの側面を——それがしばしば見過ごされている側面ではあっても——、思い切って“擁護”しなければなりません！

ベートーヴェンと一枚岩的な音楽構造とを結びつける見解は、音楽教育の場で彼に与えられてきたイメージとも関係しているのでしょうか？

DG : ベートーヴェンを“機械のような作曲家”あるいは“リズム作家”とみなすイデオロギーのようなものが存在します。彼の音楽の“垂直性”や構築性を強調するこの種の美学は、弦楽四重奏団によって——とりわけウォルター・レヴィン(ラサール弦楽四重奏団の創設メンバーであり第1ヴァイオリン奏者)によって——大々的に広められました。レヴィンは室内楽演奏の指導者として重鎮であり、現代のほぼ全ての弦楽四重奏団の育成に関わっています。そしてレヴィンが擁護していたのが、作曲家ベートーヴェンをメトロノームの発明と関連づける強力なイデオロギー、彼の音楽の機械的な側面を重視する考え方だったのです。このアプローチはのちに、古楽器やHIP(歴史的な情報にもとづく演奏)を信奉するひとびとに再び受け入れられ、拡張されました。彼らは、ベートーヴェンの交響曲を極めてリズムカルに——時にテクノ・ミュージックさながらに——演奏しはじめたのです。この傾向は今日もなお、私が共演する多くのオーケストラにみとめられます。機械的反応、力の行使……。毎回、私は彼らに“ベートーヴェンが登場したのはカラヤンの後ではなくハイドンの後だよ”と言わざるをえません。そこには、ベートーヴェンの音楽をめぐる一種のプロパガンダ——“超人”に対する幻想と結びついたプロパガンダ——の名残が見出されます。

つまり、より以前の時代の別のアプローチが軽視されているのです。アマデウス弦楽四重奏団やフルトヴェングラーの演奏様式に代表されるであろう、音楽のより自由な流れや、より“揺れ”のある音楽を目指すアプローチは、しばしばポスト・ワーグナー的なものとして誤って非難されてきました。ベートーヴェンの音楽の“垂直性”を重視するこのような態度は、二元的な世界の到来、音楽の産業化や解釈の画一化の時代と大いに関係しています。これによって、もはや“揺れ”を伴う演奏は論外に置かれることになりました。演奏者たちは機械的かつ完璧な演奏に、ただ満足しているのです。石のように冷ややかで、生真面目で、怒りを抱えたベートーヴェン……まさにクラシック音楽界全体が、この人物像をそのまま象徴しています。しかしながら、私たちがそのようなイメージを払いのけて小節線を取っ払い、フレーズや“揺れ”が生じはじめ、私たちが何かを感じようと意識した瞬間に、ユーモアや魅力や優しさが姿を現します！ベートーヴェンは人間でした。私たちが、彼を威圧的な胸像として見つめる代わりに、彼を自分たちの傍らに引き寄せた途端に、彼の音楽との交流は一変します。そうして得られる親近感が、私たちの心を完全に解放してくれます。まさにそれが、今回の録音プロジェクトで私たちが取ったアプローチでもあります。この点に関して、私たち3人の方向性はぴったりと一致していました。

長年にわたり共演を重ねていらっしゃると思いますが、貴方がたを“常設のトリオ”とみなしてよいのでしょうか？

DG : ソリストたちが組むトリオには無く私たちにあるものは“忠誠”、常設のトリオには無く私たちにあるものは“自由”だと思います。アンヌとフィリップと一緒に演奏しているとき、私は自分の音楽的個性を抑えているような印象は全く抱きません。むしろ3人が互いに補い合っているように感じられます。私たち3人は、おのおのかなり異なる活動をしていますし、各自が極めて強い個性をもっています。それでも3人でともに演奏するさいには、この相違を、共通の勢いに収斂させることができます。

PC : ここ2年のあいだ、私たちは高い理想を掲げ、ベートーヴェンのピアノ三重奏曲の演奏に並々ならぬ熱意を注いできました。この極めて建設的な体験が、私たち独自の——しかしルーティンワークとは無縁の——関係性を育みました。現在の私たちは、演奏中、より多くの自由を手にしながらも、よりいっそう互いの音を聞き合い、よりいっそうダイレクトに反応し合っているように感じます。一言でいえば3人は、より密に繋がっています。現在の私は、アンヌやダヴィドとは別のアプローチを耳にすると戸惑うことさえあります。3人の呼吸やテンポの捉え方も、時とともに徐々に揃ってきました。今や私たちは、ごく細かい点についてのみ話し合っています。

AG : 3人のあいだで、全てが以前よりも淀みなく滑らかに繋がっている気がします。私たちは今でも、意見を交わし、何かを提案し試したいという強い欲求に突き動かされていますが、それでも、よりいっそう多くの点——3人にとって至極当然に思える点——に関して、言葉を交わす必要が無くなりました。だからと言って、全てが予定調和に進む訳ではありません。3人にはチャレンジ精神がありますから……。いっぽうで私は、常に遠慮なく発言し合える3人の間柄をととても快く感じてもあります。相手がより良い考えをもっているのではないかと考えて、自分の思いを飲み込むことは一切ありません。

3人のあいだには、無駄なプライドも、見栄も、ナルシシズムも無いのです。おそらくこの関係性ゆえに、3人とも先入観に捉われることが無いのだと思います。とはいえ私たちは、各自の美学的信念や演奏に関して譲歩しているような印象は全く抱いていませんし、誰かが“我慢している”と感じることも一切ありません。

Fünfzehn Jahre nach dem Beginn ihrer Zusammenarbeit beschließen David Grimal, Anne Gastinel und Philippe Cassard, das erste Zeugnis ihrer Arbeit zwei Meisterwerken des Bonner Komponisten zu widmen. Mit dem „Geister-Trio“ und dem „Erzherzog-Trio“ steht die Platte unter dem Motto der Farbe und Großzügigkeit. Beethoven wird von seinem Podest geholt, erstaunlich menschlich, ja sogar schmunzelnd gezeigt. Wo so viele andere steif dahertönen und die Klänge ausreizen, erleuchten Philippe Cassard, Anne Gastinel und David Grimal diese metaphysischen Stücke mit Finesse, Frische und der Anmut eines Aquarellisten.

Warum haben Sie sich dazu entschieden, insbesondere diese beiden Werke einzuspielen, obwohl Ihr Repertoire alle Trios von Beethoven umfasst?

David Grimal: Die Auswahl der beiden Werke stand nicht sofort fest. Zunächst hatten wir vor, das letzte Trio, also op. 1 Nr. 1, und das „Erzherzog-Trio“ einzuspielen. Wir wollten unsere Platte um die Idee des Kontrastes herum konstruieren: die Unterschiede beider Stücke zum Vorschein bringen und gleichzeitig die Entwicklung der Beethoven'schen Sprache. Dann kam die Idee, das junge Trio op. 1 Nr. 1 durch das op. 70 Nr. 1 mit dem Beinamen „Geister-Trio“ zu ersetzen, um auf derselben Platte eine wahrhaftige Homogenität und Komplementarität zwischen den beiden Werken mit metaphysischem Aspekt zu erlangen. Schließlich sind es die beiden einzigen Trios des Komponisten, die mit einem Titel bedacht wurden! Zudem darf man nicht vergessen, dass wir in einer Welt leben, in der man sein Publikum ansprechen muss. So schien uns die Gegenüberstellung des „Geister-Trios“ und des „Erzherzog-Trios“ sinnvoll.

Zu guter Letzt sind es auch die beiden Trios, die wir am meisten zusammen gespielt haben.

Was denken Sie über das Gleichgewicht der Instrumente in diesen beiden Trios?

Anne Gastinel: Unter uns scherzen wir oft diesbezüglich. Tatsächlich sind die Partien bei Beethoven meist ganz und gar nicht ausgewogen. Die Klavierpartien sind oft wenig pianistisch – manchmal teuflisch! – während die Streicher vielmals den Eindruck haben, Beiwerk zu sein. Es ist widersinnig, denn hört man zu spielen auf, merkt man schnell, wie sehr die Geige und das Cello in Wahrheit unentbehrlich sind. David und ich fühlen uns dennoch manchmal...

David Grimal: ...untätig? Sagen wir es so: Bei Beethoven findet man nicht die Spielfülle wie in den Trios von Brahms oder gar Mendelssohn und Schumann. Letztere teilen die Rollen wesentlich ausgewogener auf! Beethovens Trios werden hingegen vom Klavier beherrscht: Das Finale des „Erzherzog-Trios“ ist zum Beispiel fast ein Klavierkonzert. Doch diese vermeintliche Schlichtheit für die Streicher ist nur Schein: Beethovens Genie liegt darin, ab und an eine Bananenschale zu platzieren, damit wir nicht träge werden!

Philippe Cassard: Ich möchte die Meinung meiner beiden Kollegen etwas abwiegeln, denn ich finde, wenn es unter allen Beethoven'schen Trios eins gibt, in dem jeder viel zu tun hat, dann das „Geister-Trio“. Die Streicher greifen ständig ein, die Schreibweise ist sehr verflochten, verschachtelt, polyphon, das Cello spielt nicht nur Bass, manchmal mischt sich das Klavier in den Dialog zwischen Geige und Cello... Hier sind die Streicher nicht nur Gehilfen oder Zeugen der beträchtlichen Klavierpartie. Sie spielen sogar zweimal das Thema des langsamen Satzes!

Würden Sie sagen, dass Beethoven in diesen Werken über die Möglichkeiten der Instrumente hinausgeht – ja, sogar darauf pfeift – wenn „der Geist zu ihm spricht“?

David Grimal: Beethovens Werk ist vor allem diskursiv: Vorrang wird immer dem Gedanken gegeben, und in wenigen Phrasen fühlt man sich mit seinem Instrument zu Hause. In diesen Trios stellt man fest, dass die meisten Streicher eher als Interpunktion einhaken. Es gibt nur wenig melodisches Material. Beethoven ist schließlich nicht als Melodiker bekannt... Lediglich das zweite Thema des Finales seines Violinkonzerts singt so richtig! Spürbar ist, dass kein Stück, selbst in seinem großen Streichquartettzyklus, „mit dem Instrument“ komponiert wurde. Diese Schreibweise ist nicht immer bequem zu spielen. Doch Bequemlichkeit war nicht Beethovens Absicht.

Philippe Cassard: An der Klavierpartie ist frappierend, dass Beethoven alle Möglichkeiten ausschöpfte, wie es kein Komponist vor ihm und wenige in den 40 darauffolgenden Jahren taten, und zugleich völlig ignorierte, was dies für die technische Umsetzung bedeutete. Er kannte kein Tabu, war stattdessen vollends hemmungslos: Alles, das seinem Gedanken diente, wurde in den Partien, vor allem in der Klavierpartie, umgesetzt.

Hat sich Ihre Wahrnehmung von Beethoven verändert, als Sie so tief in seine Welt eintauchten?

Philippe Cassard: Dank dem Projekt konnte ich mich mit gewissen Facetten der Musik Beethovens vertraut machen, die ich zuvor nicht erahnte. Natürlich ist es kein Zufall, dass so oft vom äußerst strukturierten Aufbau seiner Werke gesprochen wird: Das stimmt absolut, und ich möchte es ihm nicht absprechen, aber darüber hinaus gibt es noch viel mehr.

Als wir an den Trios arbeiteten, fiel uns vermehrt Beethovens Lyrik auf, insbesondere die reichliche Verwendung der Angaben *dolce* und *cantabile*. So sehr, dass es mir beim Spielen des langsamen Satzes *Andante* des „Erzherzog-Trios“ manchmal schwerfällt, etwas Distanz zu wahren. Diese ist absolut notwendig, denn ohne sie würde man angesichts der von dieser Musik ausgehenden Zärtlichkeit dahinschmelzen! Zwar ist der Satz in Dur, doch die innerste, einsamste Stimme des Komponisten ist darin zu hören. Und wenn Beethoven bis in sein Innerstes vordringt, ist es ergreifend und herzerreißend!

Anne Gastinel: Ich habe stets den Eindruck, dass man versucht, Beethoven auf die „Vertikalität“ seiner Schreibweise zu beschränken. Je weiter ich ins Repertoire vordringe, scheint mir allerdings, dass diese Vertikalität nur insofern wichtig ist, als sie das „Fundament“ des Rests bildet, und dass es gilt, damit Farben und Stimmungen herauszubilden und bestimmte Melodien zu untermalen... Einige Passagen in den langsamen tragen einen besonders fort. Man muss es wagen, diesen Aspekt der Musik Beethovens zu verteidigen, auch wenn er oft ausgeklammert wird!

Rührt die Idee eines starren Komponisten vom Ruf, den man ihm im Musikunterricht verpasst?

David Grimal: Um die „Beethoven-Maschine“ und Beethoven als „Rhythmiker“ gibt es eine ganze Ideologie. Die Ästhetik eines vertikalen und architekturellen Beethovens wurde vor allem von den Streichquartetten verbreitet, und besonders von Walter Levin, Gründer und erste Geige des LaSalle-Quartetts, der großer Kammermusiklehrer war und so ziemlich alle modernen Quartette ausgebildet hat. Walter Levin verteidigte eine sehr starke Ideologie, jene, die Beethoven mit der Erfindung des Metronoms verband – die Idee einer Motorik dieser Musik. Der Ansatz wurde dann von Liebhabern historischer Instrumente und der historischen Aufführungspraxis übernommen und verschärft: Sie begannen, Beethovens Sinfonien sehr rhythmisch, manchmal fast wie Techno zu spielen. Diese Tendenz zeigt sich noch heute bei vielen Orchestern, mit denen ich zusammenarbeite, der motorische Reflex, der Einsatz von Kraft. Ich muss ihnen jedes Mal sagen: „Beethoven kam nach Haydn, nicht nach Karajan.“ Ich sehe darin die Überbleibsel einer Art Propaganda rund um seine Musik, die mit der Vorstellung des „Übermenschen“ einhergeht.

Darüber vergisst man eine andere Zeit und einen anderen Ansatz, vielleicht jenen des Amadeus-Quartetts und von Furtwängler, die man oft post-wagnerisch schimpfte: jenen eines weitaus befreiteren Diskurses und einer Musik mit einer *Geste*. Das Problem der Vertikalität, das mit dem Aufkommen der Binärwelt, der Industrialisierung der Musik und der Standardisierung des Bestrebens einhergeht, ist, dass man sich nicht mehr die Frage der *Geste* stellt. Man geht von getaner Arbeit aus, wenn alles perfekt platziert ist. Nimmt man jedoch die Taktstriche fort, beginnt, die Strukturen und die Handgriffe zu sehen, lässt sich vom Gefühl leiten und ignoriert die steinerne, ernste und wütende Figur, die zum Symbol der klassischen Musik wurde, erscheinen plötzlich Humor, Charme und Sanftheit! Beethoven war ein Mensch. Betrachtet man ihn auf Augenhöhe statt wie eine erdrückende Büste, wandelt sich der klangliche Austausch vollends, und man knüpft wieder mit einem befreienden Gefühl der Innigkeit an. So haben wir zu arbeiten versucht, und darin stimmen Anne, Philippe und ich überein.

Sie spielen seit vielen Jahren zusammen... Kann man von einem „festen Trio“ sprechen?

David Grimal: Ich würde sagen, von einem Solisten-Trio unterscheidet uns die Treue, von einem festen Trio die Freiheit. Ich habe ganz und gar nicht das Gefühl, irgendetwas von meiner musikalischen Persönlichkeit einzubüßen, wenn ich mit Anne und Philippe spiele. Ich sehe darin eher eine Form der Ergänzung: Wir sind alle sehr unterschiedlich, und jeder hat eine sehr starke Persönlichkeit, aber zusammen gelingt es uns, die gleiche Richtung anzusteuern.

Philippe Cassard: Die unermüdliche und anspruchsvolle Arbeit, die wir zwei Jahre lang in diese Trios von Beethoven gesteckt haben, war eine äußerst strukturierende Erfahrung, die zu etwas recht Idiomatischem, doch niemals Routiniertem führte. Nun fühlen wir uns freier und zugleich bereiter, einander zuzuhören, während des Konzerts live zu reagieren – kurzum: „verbundener“. Es gibt Dinge, die ich fortan ungern anders als von Anne oder David gespielt höre. Das Atmen und das Umsetzen der Tempi haben sich nach und nach unter uns angeglichen. Wir besprechen nur noch winzige Details.

Anne Gastinel: Ich spüre, dass sich alles leichter und flüssiger aneinanderfügt. Obwohl der Drang, sich auszutauschen, vorzuschlagen, zu probieren noch immer gleich stark ist, gibt es mehr und mehr Punkte, die wir nicht besprechen müssen, so natürlich erscheinen sie uns. Wir fangen an, uns wirklich gut zu kennen. Dennoch ist nicht alles vorhersehbar: Die Lust, es zu versuchen, vereint uns. Extrem angenehm finde ich, dass wir immer frei heraus miteinander reden können. Wir haben nie Angst, vom Gegenüber gefressen zu werden, weil der andere eine stärkere Meinung hat.

Zwischen uns gibt es keinen Stolz, keine Zurückhaltung, keine Selbstgefälligkeit. Vielleicht haben wir deshalb nicht den Eindruck, Abstriche hinsichtlich unserer persönlichen Ästhetik und unseres Spiels machen zu müssen. Weder der eine, noch der andere meint, „Opfer“ zu bringen.



Philippe Cassard

Philippe Cassard a été formé par Dominique Merlet et Geneviève Joy-Dutilleux au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il y a obtenu en 1982 les Premiers Prix de Piano et de Musique de Chambre. Il approfondit ses connaissances pendant deux ans à la Hochschule für Musik de Vienne et reçoit ensuite les conseils du légendaire Nikita Magaloff. Finaliste du Concours Clara Haskil en 1985, il remporte en 1988 le Premier Prix du Concours International de Piano de Dublin.

Invité dès lors par les principaux orchestres européens (London Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Capitole de Toulouse, Philharmonie de Budapest, Orchestre de la Radio Danoise...), il joue sous la direction de Sir Neville Marriner, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Charles Dutoit, Yan-Pascal Tortelier, Armin Jordan, Vladimir Fedosseïev...

Son goût pour la musique de chambre et pour le chant lui permettent de jouer avec des artistes tels Christa Ludwig, Karine Deshayes, Angelika Kirchschrager, Wolfgang Holzmair, Michel Portal, David Grimal, Anne Gastinel, Cédric Pescia, les quatuors Ébène, Modigliani, Voce, Hermès... Il forme un duo avec la soprano Natalie Dessay qui a donné près de quatre-vingts concerts depuis 2012 sur les scènes les plus prestigieuses.

Philippe Cassard est une des voix les plus populaires de France Musique, avec plus de 600 émissions présentées depuis 2005. Il a publié deux essais sur Schubert et Debussy (Actes Sud).

Philippe Cassard

Philippe Cassard trained with Dominique Merlet and Geneviève Joy-Dutilleux at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. In 1982 he was awarded Premiers Prix in piano and chamber music. He rounded out his experience for two years at the Hochschule für Musik in Vienna and then received guidance from the legendary Nikita Magaloff. A finalist at the Clara Haskil Competition in 1985, he won First Prize at the Dublin International Piano Competition in 1988.

Since then he has been invited to appear with the leading European orchestras (London Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Budapest Philharmonic, Danish Radio Orchestra, among others), playing under the direction of such conductors as Sir Neville Marriner, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Charles Dutoit, Yan-Pascal Tortelier, Armin Jordan and Vladimir Fedoseyev.

His taste for chamber music and the voice has led him to collaborate with eminent artists like Christa Ludwig, Karine Deshayes, Angelika Kirchschlager, Wolfgang Holzmair, Michel Portal, David Grimal, Anne Gastinel, Cédric Pescia, and the Ébène, Modigliani, Voce and Hermès quartets. He forms a duo with the soprano Natalie Dessay, with whom he has given nearly eighty concerts in the most prestigious venues since 2012.

Philippe Cassard is one of the most popular voices on France Musique, on which he has presented more than 600 programmes since 2005. He has published two essays on Schubert and Debussy (Actes Sud).

フィリップ・カサール

パリ国立高等音楽院でドミニク・メルレとジュヌヴィエーヴ・ジョワ(デュティユー夫人)に師事。1982年、ピアノ科と室内楽科で1等賞を得て同院を卒業した。ウィーン国立音楽大学でも2年間研鑽を積み、のちに高名なピアニスト、ニキータ・マガロフからも薫陶を受けている。1985年、クララ・ハスキル国際ピアノコンクールに入賞。1988年、ダブリン国際ピアノコンクールで第1位に輝いた。

以来、ロンドン・フィルハーモニー管弦楽団、バーミンガム市交響楽団、BBCフィルハーモニック、フランス国立管弦楽団、フランス放送フィルハーモニー管弦楽団、トゥールーズ・キャピトル国立管弦楽団、ブダペスト・フィルハーモニー管弦楽団、デンマーク放送交響楽団など、ヨーロッパの主要オーケストラからソリストとして招かれ、サー・ネヴィル・マリナー、マレク・ヤノフスキ、サー・ロジャー・ノリントン、シャルル・デュトワ、ヤン・パスカル・ルトゥリエ、アルミン・ジョルダン、ウラディーミル・フェドセエフらの指揮で演奏している。

室内楽と声楽をこよなく愛するカサールは、これまでクリスタ・ルーツヴィヒ、カリーヌ・デエ、アンゲリカ・キルヒシュラーガー、ウォルフガング・ホルツマイアー、ミシェル・ポルタル、ダヴィド・グリマル、アンヌ・ガスティネル、セドリック・ペシャ、エベヌ四重奏団、モディリアーニ四重奏団、ヴォーチェ四重奏団、エルメス四重奏団らと共演。ソプラノ歌手ナタリー・デセイと結成したデュオでは、2012年以来、各地の一流ホールで約80公演を行っている。

演奏活動のかたわら、2005年からはクラシック・ラジオ局フランス・ミュージック(ラジオ・フランス)のプレゼンターとしても好評を博しており、番組出演は約600回にのぼる。代表的な著書として、シューベルトとドビュッシーに関する2冊の随筆(Actes Sud社)が挙げられる。

Philippe Cassard

Philippe Cassard wurde von Dominique Merlet und Geneviève Joy-Dutilleux am Conservatoire national supérieur de musique de Paris ausgebildet und erhielt dort 1982 die ersten Preise für Klavier und Kammermusik. Er vertiefte seine Kenntnisse zwei Jahre lang an der Wiener Hochschule für Musik und erhielt dann die Ratschläge des legendären Nikita Magaloff. Der Finalist des Concours Clara Haskil 1985 wurde 1988 mit dem ersten Preis der Dublin International Piano Competition ausgezeichnet.

Gemeinsam mit den größten Orchestern Europas (London Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Capitole de Toulouse, Philharmonie Budapest, Dänisches Radiosinfonieorchester usw.) spielte er unter der Leitung von Sir Neville Marriner, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Charles Dutoit, Yan-Pascal Tortelier, Armin Jordan, Wladimir Fedossejew und vielen mehr.

Dank seiner Vorliebe für Kammermusik und seiner Leidenschaft für Gesang spielte er mit Künstlern wie Christa Ludwig, Karine Deshayes, Angelika Kirchschrager, Wolfgang Holzmair, Michel Portal, David Grimal, Anne Gastinel, Cédric Pescia sowie den Quartetten Ébène, Modigliani, Voce und Hermès. Seit 2012 ist Philippe Cassard im Duo mit Natalie Dessay knapp 80 Mal in den renommiertesten Konzerthäusern aufgetreten.

Philippe Cassard ist eine der beliebtesten Stimmen des Radiosenders France Musique, wo er seit 2005 über 600 Folgen moderiert hat. Er veröffentlichte zwei Abhandlungen über Schubert und Debussy (Actes Sud).



Anne Gastinel

Anne Gastinel remporte, au Conservatoire de Lyon, le Premier Prix de violoncelle en 1986 et est admise la même année en troisième cycle au Conservatoire de Paris. Yo-Yo Ma, János Starker et Paul Tortelier, auprès desquels elle se perfectionne et qui marqueront profondément son évolution personnelle et musicale, reconnaissent déjà en elle la maturité d'une artiste à part. Elle remporte de nombreux prix dans les grands concours internationaux (Scheveningen, Prague, Rostropovitch) et commence dès lors à se produire dans toute l'Europe, définitivement révélée au grand public lors du Concours Eurovision 1990.

Reconnue par les plus grands comme l'ambassadrice du violoncelle, elle est choisie en 1997 par Marta Casals Istomin pour jouer pendant un an le mythique Matteo Goffriller de Pablo Casals.

Elle reçoit en 2006 la Victoire de la Musique dans la catégorie « Soliste de l'année » (après avoir obtenu les trophées « Jeunes Talents » et « Meilleur Enregistrement »).

Elle parcourt désormais le monde dans les plus belles salles aux côtés d'orchestres, de musiciens et de compositeurs avec lesquels elle aime échanger.

En musique de chambre, elle partage la scène avec Claire Désert, le Quatuor Hermès, Nicholas Angelich et Andreas Ottensamer, David Grimal et Philippe Cassard, Xavier Phillips ou encore Les Violoncelles Français.

Professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon depuis 2003, Anne Gastinel joue un violoncelle Testore de 1690.

Anne Gastinel

Anne Gastinel won the first prize in cello at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon (CNSM) in 1986 and was admitted to the CNSM de Paris in the same year. Yo-Yo Ma, János Starker and Paul Tortelier, with whom she did postgraduate studies and who were deeply to influence her personal and musical development, already recognised in her the maturity of a unique artist. She won numerous prizes at major international competitions (Scheveningen, Prague, Rostropovich) and began to perform throughout Europe, before reaching a wide public at the 1990 Eurovision Competition.

Acknowledged by its finest exponents as the ambassador of the cello, she was chosen in 1997 by Marta Casals Istomin to play for one year the mythical Matteo Goffriller that belonged to Pablo Casals.

In 2006 she received the Victoire de la Musique in the category 'Soloist of the Year' (after previously winning the 'Young Talents' and 'Best Recording' trophies).

She now travels the world's finest concert halls alongside orchestras, musicians and composers, with whom she enjoys exchanging ideas.

In the chamber repertory, she shares concert platforms with Claire Désert, the Quatuor Hermès, Nicholas Angelich and Andreas Ottensamer, David Grimal and Philippe Cassard, Xavier Phillips and Les Violoncelles Français.

A Professor at the Lyon Conservatoire National Supérieur Musique et Danse since 2003, Anne Gastinel plays a Testore cello of 1690.

アンヌ・ガスティネル

リヨン国立高等音楽院で学び、1986年、第1等賞を授与され同院を卒業。同年、パリ国立高等音楽院の第3課程(博士)に進学した。これまで指導を受けたヨーヨー・マ、ヤーノシュ・シュタルケル、ポール・トルトゥリエからは、早くから類まれな成熟ぶりを称えられ、彼らから人間的にも音楽的にも深く感化された。スヘフェニンゲン、プラハ、ロストロポーヴィチ等の著名な国際チェロ・コンクールで数々の賞に輝いた後、ヨーロッパ各地での活動を開始。とりわけ1990年のユーロヴィジョン・コンクールでの活躍をきっかけに、多くの聴衆にその存在を知られることになった。

巨匠たちから、優れた女流チェリストとして期待を寄せられてきたガスティネルは、1997年にはマルタ・カザルス・イストミンから、パブロ・カザルスの名器マッテオ・ゴフリヤーを一年間貸与された。

2006年、フランス版グラミー賞の異名をとるヴィクトワール・ド・ラ・ミュージックにて“年間最優秀ソリスト”に選出された(以前には、同“新人賞”および“最優秀録音賞”も贈られている)。

以来、世界屈指のコンサート・ホールの舞台に立ち、オーケストラ、演奏家、作曲家たちとのコラボレーションにいそしんでいる。

室内楽では、クレール・デゼール、エルメス四重奏団、ニコラ・アンゲリッシュ、アンドレアス・オッテンザマー、ダヴィド・グリマル、フィリップ・カサール、グザヴィエ・フィリップ、レ・ヴィオロンセル・フランセらと共演。

2003年、リヨン国立高等音楽院の教授に就任。現在の使用楽器は、1690年製のテストレー。

Anne Gastinel

Anne Gastinel gewann am Lyoner Konservatorium 1986 den ersten Preis für Cello und wurde im selben Jahr für das Postgraduiertenstudium im Pariser Konservatorium zugelassen. Yo-Yo Ma, János Starker und Paul Tortelier, bei denen sie sich perfektionierte und die ihre persönliche und musikalische Entwicklung tief prägten, erkannten in ihr bereits die Reife einer ganz eigenen Künstlerin. Sie gewann zahlreiche Preise bei großen internationalen Wettbewerben (Scheveningen, Prag, Rostropowitsch) und begann infolgedessen in ganz Europa aufzutreten, wobei sie beim Eurovision Musikwettbewerb 1990 endgültig öffentlich bekannt wurde.

Sie wird von den größten Musikern als Botschafterin des Violoncellos anerkannt und wurde 1997 von Marta Casals Istomin ausgewählt, um ein Jahr lang auf dem legendären Matteo Goffriller von Pablo Casals zu spielen.

Sie wurde bei den Victoires de la Musique 2006 in der Kategorie „Solistin des Jahres“ ausgezeichnet (nachdem sie die Auszeichnungen „Newcomer“ und „Beste Platte“ erhalten hatte).

Nun reist sie durch die schönsten Konzertsäle der Welt und wird dabei von Orchestern, Musikern und Komponisten begleitet, mit denen sie sich gern austauscht.

In der Kammermusik tritt sie mit Claire Désert, le Quatuor Hermès, Nicholas Angelich und Andreas Ottensamer, David Grimal und Philippe Cassard, Xavier Phillips oder auch Les Violoncelles Français auf.

Seit 2003 unterrichtet Anne Gastinel am Lyoner Konservatorium und musiziert auf einem Testore-Cello von 1690.



David Grimal

« On comprend, en écoutant David Grimal, qu'une large part de la beauté de son geste musical vient d'une capacité unique à interroger son art. » ARTE

David Grimal est un musicien internationalement reconnu pour l'originalité de sa carrière musicale. Inlassable chercheur et penseur de son art dans la société, il croise les regards pour faire de la musique autrement en réinventant le sens du collectif.

Il est invité à se produire sous la direction des plus grands chefs d'orchestre et des phalanges les plus prestigieuses dans les plus grandes salles du monde.

David Grimal est le créateur de l'orchestre « Les Dissonances » : seul orchestre symphonique au monde qui joue régulièrement le grand répertoire sans chef d'orchestre.

En Direction Artistique, il développe le concept « Let's play together ! » basé sur son expérience avec Les Dissonances. David Grimal travaille tout le programme du concert avec les musiciens afin de les préparer à jouer sans chef d'orchestre au concert. Il partage la scène avec eux en jouant un concerto.

Professeur recherché, il enseigne à la Hochschule für Musik de Saarbrücken où il développe également avec l'orchestre des étudiants des projets sans chef.

Invité régulièrement au jury de concours internationaux, il donne des master-classes dans le monde entier.

David Grimal

'One realises, listening to David Grimal, that a large part of the beauty of his musical gesture comes from a unique ability to question his art.' ARTE

David Grimal is a musician who enjoys an international reputation for the originality of his musical career. In his tireless quest to reflect on the role of his art in society, he juxtaposes perspectives in order to make music differently by reinventing the sense of the collective.

He is invited to perform with the leading conductors and the most prestigious orchestras in the world's foremost venues.

David Grimal is the creator of 'Les Dissonances', the only symphony orchestra in the world that regularly plays the standard repertoire without a conductor.

As an artistic director, he has developed the concept 'Let's play together!' based on his experience with Les Dissonances. David Grimal rehearses the entire concert programme with the musicians in order to prepare them to play without a conductor at the concert. He then shares the platform with them by performing a concerto.

He is a sought-after pedagogue, and currently teaches at the Hochschule für Musik in Saarbrücken, where he also develops conductorless projects with the student orchestra.

David Grimal is regularly invited to sit on the juries of international competitions and gives masterclasses all over the world.

ダヴィド・グリマル

「ダヴィド・グリマルの演奏を聴いていると、彼の音楽的な身振りの大半が、みずからの芸術に切り込んでいく稀有な能力に由来していることに気づかされる」(ARTE)

ダヴィド・グリマルは、その独創的な演奏活動によって国際的な定評を得ている。社会における自身の芸術の在り方を絶えず追求・考察してきた彼は、他に類をみない方法で音楽作りを進めるべく、さまざまな視点を取り入れながら合奏の意味を刷新している。

グリマルは、世界屈指のコンサート・ホールで、一流の指揮者たちのタクトのもと、各地の名門オーケストラと共演を重ねている。

彼が創設した“レ・ディソナンス”は、世界で唯一、指揮者なしで定期的に交響楽の主要レパートリーを奏でているオーケストラである。

レ・ディソナンスの芸術監督を務めるグリマルは、同団との豊富な演奏経験にもとづく活動理念“Let’s play together ! (共に奏でよう !)”を掲げ、これを発展させてきた。じっさいグリマルは、本番でメンバーたちが指揮者なしで演奏することができるよう、彼らとともに全ての演奏曲目の入念な準備に励んでいる。またグリマルは、協奏曲の独奏パートを受けもちながら、レ・ディソナンスのメンバーたちと舞台をとにもすることもある。

引く手あまたの指導者でもあり、ザールブリュッケン音楽大学で後進の指導に励んでいるグリマルは、同校の学生オーケストラとともに、指揮者なしの演奏プロジェクトにも取り組んでいる。

国際コンクールでは定期的に審査員を任され、世界中でマスタークラスを行っている。

David Grimal

„Hört man David Grimal zu, versteht man, dass ein großer Teil der Schönheit seines Spiels von einer einzigartigen Fähigkeit rührt, seine Kunst zu hinterfragen.“ ARTE

David Grimal ist ein Musiker, der international für die Originalität seiner musikalischen Karriere anerkannt ist. Als unermüdlicher Forscher und Denker seiner Kunst in der Gesellschaft zeigt er neue Perspektiven für andersartige Musik auf, indem er den Sinn für Gemeinschaft neu erfindet.

Er wird von den größten Dirigenten und renommiertesten Sinfonieorchestern in die angesehensten Konzerthäuser der Welt eingeladen.

David Grimal ist Gründer des Orchesters „Les Dissonances“, das einzige Sinfonieorchester weltweit, das das große Repertoire regelmäßig ohne Dirigenten spielt.

Als artistischer Leiter entwickelte er das Konzept „Let's play together!“ auf Grundlage seiner Erfahrung mit Les Dissonances. Dabei arbeitet David Grimal mit Musikern an einem Konzertprogramm, um sie auf das Spiel ohne Dirigenten vorzubereiten. Bei der Aufführung des Konzerts teilt er dann die Bühne mit ihnen.

David Grimal lehrt an der Hochschule für Musik in Saarbrücken, wo er mit dem Studentenorchester ebenfalls Projekte ohne Dirigenten entwickelt.

Er wird regelmäßig als Juror zu internationalen Wettbewerben geladen und gibt Masterclasses auf der ganzen Welt.



Maison de toutes les musiques et de la danse à Metz, la **Cité musicale-Metz** est le fruit de l'histoire de la ville de Metz et de la région Grand Est traditionnellement acquises à la musique. Projet précurseur en France sur ce modèle, la Cité musicale-Metz rassemble les trois salles de spectacle de Metz (Arsenal, BAM et Trinitaires) et l'Orchestre national de Metz dans un projet ambitieux au service de la création et de l'innovation artistique, à la croisée de toutes les esthétiques musicales et les disciplines, en faveur du public et des amoureux de la musique.

La Cité musicale-Metz est un centre névralgique pour les artistes, et en premier lieu pour l'Orchestre national de Metz et les musiciens qui le composent. Avec ses salles exceptionnelles tant par leurs qualités acoustiques que par leur histoire, elle a la possibilité d'accueillir et de faire découvrir les plus grands interprètes, les compositeurs et auteurs de notre temps pour cultiver la curiosité et la ferveur du public.

La Cité musicale-Metz est un enjeu artistique et économique, un projet de ville qui offre la possibilité de faire rayonner des projets musicaux sur toute la région Grand Est, dans la Grande Région, en France, partout en Europe et bien au-delà. C'est aussi un projet de société qui porte l'ambition d'ouvrir au plus grand nombre un service public de la culture empreint d'excellence et basé sur la diversité musicale.

La Cité musicale-Metz développe un projet social et éducatif qui permet aux jeunes, aux familles, à toutes les générations, aux plus éloignés des salles de spectacle de découvrir les plaisirs de la musique à travers des actions d'éducation artistique, de médiations ou encore des rencontres conviviales et familiales.

Enfin, la Cité musicale-Metz, c'est une équipe de musiciens et de professionnels du spectacle à votre service qui œuvrent sans relâche et dans un profond respect de la création artistique, à créer, avec vous, du lien social, de la découverte et vous faire partager leur passion et le meilleur de la musique et de la danse.

www.citemusicale-metz.fr

The house of all musics and dance in Metz, the **Cité Musicale-Metz** is the fruit of the history of the City of Metz and of the Région Grand Est, traditionally a stronghold of music. A pioneering venture in France on this model, the Cité Musicale-Metz brings together the three performing arts venues in Metz (the Arsenal, BAM and Les Trinitaires) and the Orchestre national de Metz in an ambitious project at the service of artistic creation and innovation, at the intersection of all musical aesthetics and disciplines, in favour of the public and music lovers.

The Cité Musicale-Metz is a nerve centre for artists, and first of all for the Orchestre National de Metz and the musicians who go to make it up. With halls that are outstanding for both their acoustic properties and their history, it has the potential for welcoming and presenting the leading performers, composers and authors of our time in order to cultivate the curiosity and fervour of the public.

The Cité Musicale-Metz is an artistic and economic force, a city project that offers the possibility of diffusing musical events throughout the Région Grand Est, the Greater Region, in France, everywhere in Europe and beyond. It is also a social project with the ambition of making available to the greatest number a public service of culture characterised by excellence and based on musical diversity.

The Cité Musicale-Metz develops a social and educational project that allows young people, families, all generations and those furthest removed from performing arts venues to discover the pleasures of music through outreach activities, mediations and convivial family encounters.

Finally, the Cité Musicale-Metz is a team of musicians and performing arts professionals at your service who ceaselessly strive, with the deepest respect for artistic creation, to create social links and discoveries with you, to share with you their passion and the best of music and dance.

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)は、あらゆるジャンルの音楽や舞踊の発信拠点であり、音楽文化の振興に力を注いできたメス市とグラン・テスト地域圏の長年にわたる取り組みの成果として生まれた。舞台芸術の発信地としてフランスでも先駆的な存在感を放つメス音楽都市では、この地が誇る3つのホール(アルスナル・ホール、バム、トリニテール)とロレーヌ国立管弦楽団が、観客たち・音楽愛好家たちのために企画される意欲的なプロジェクトのもとに結びつけられている。そこでは、多種多様な音楽的価値観や分野が交わることで、創造と芸術的革新が促されている。

メス音楽都市は、アーティストたち、とりわけロレーヌ国立管弦楽団とそのメンバーたちの活動拠点である。優れた音響と歴史を誇る3つのホールは、卓越した演奏者たち、そして今日の作曲家・創作者たちを迎え入れ、彼らの活動を紹介することで、聴衆の好奇心と熱意を育んでいく。

メス音楽都市は、芸術的・経済的な側面をあわせもち、グラン・テスト地域圏、さらにはフランスやヨーロッパ内外に、広く音楽プロジェクトを届ける活動を後押しする。そこには、多種多様な音楽に開かれた良質な文化的公共サービスをできるだけ多くのひとびとに行き渡らせようとする、社会的なねらいもある。

メス音楽都市が展開する社会的・教育的な事業は、芸術教育や、和やかで親しみやすい出会いの場を通じて、若者、家族、あらゆる世代のひとびと、ホールからもっとも遠く離れた場所にいるひとびとに、音楽の喜びに触れる機会を提供している。そしてメス音楽都市を支えているのは、音楽家たちと舞台芸術関係者たちのチームワークである。芸術創造に深い敬意を払いながら、たゆみなく仕事に向き合う彼らは、社会的きずなや新たな発見をもたらそうと尽力し、観客たちとともに情熱や極上の音楽・舞踊を分かち合おうと努めている。

Der Geschichte der Stadt Metz und der Region Grand Est, traditionell der Musik ergeben, entspringt die **Cité musicale-Metz**, die alle Musikrichtungen und Tanz vereint. Das in Frankreich einzigartige Modell verbindet drei Veranstaltungsorte (Arsenal, BAM und Trinitaires) und das Orchestre national de Metz in einem ambitionierten Projekt im Dienste der künstlerischen Schöpfung und Innovation, wo sich zur Freude des Publikums und der Musikliebhaber alle musikalischen Strömungen und Disziplinen kreuzen.

Die Cité musicale-Metz bildet einen Mittelpunkt für Künstler, vor allem für das Orchestre national de Metz und dessen Musiker. In den herrlichen Sälen mit ausgezeichnete Akustik und reichhaltiger Geschichte sorgen die größten Interpreten, Komponisten und Autoren unserer Zeit für Neugier und Begeisterung beim Publikum.

Die Cité musicale-Metz ist ein künstlerisches und wirtschaftliches Projekt der Stadt, das auf die gesamte Region Grand Est, die Großregion, Frankreich, ganz Europa und weit darüber hinaus abstrahlt. Obendrein ist es ein Gesellschaftsprojekt, das einem möglichst großen Publikum Kultur als öffentliche Dienstleistung zugänglich machen, Exzellenz und musikalische Vielfalt verbreiten soll.

Die Cité musicale-Metz verfolgt auch ein soziales Bildungsprojekt, das jungen Leuten, Familien, allen Generationen und den von Konzerthäusern am weitesten Entfernten das Vergnügen der Musik anhand von pädagogischen Kunstveranstaltungen, Musikvermittlung oder geselligen und familiären Treffen näherbringt.

Schließlich steht die Cité musicale-Metz für ein Team aus Musikern, Theater- und Tanzschaffenden, die unablässig und mit tiefem Respekt für das künstlerische Schaffen für Sie und gemeinsam mit Ihnen soziale Bande knüpfen, auf Entdeckungsreise gehen sowie ihre Leidenschaft und das Beste aus Musik und Tanz teilen.





© La Prima Volta 2019 & © La Dolce Volta 2020

Enregistrement réalisé du 4 au 6 novembre 2019
Arsenal-Metz en Scènes (Salle de L'Esplanade)

Prise de son et montage : Frédéric Briand
Direction artistique : Dominique Daigremont

Piano Steinway D-274 préparé par Daniel Muthig (Ades Prestel)

Texte : Julien Hanck
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB), Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krüger (D)

Photos © William Beaucardet

Direction de la production : La Dolce Volta

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV76

