

Instruments. Archets. Pratique de représentation. L'orchestre à l'époque de Beethoven

Exposition temporaire à la Maison Beethoven Bonn

Du 3 septembre au 13 décembre 2009

Pièce 7 (1er étage) :

La première partie de cette exposition temporaire traite de l'orchestre à l'époque de Beethoven. Lorsque Beethoven est né, la musique instrumentale venait de se développer comme étant le domaine le plus innovateur de la nouvelle langue musicale classique. À côté du piano et du quatuor pour instruments à cordes, c'étaient surtout les sons de l'orchestre qui touchaient un public nombreux. Après que le jeune Beethoven ait grandi avec les symphonies de Mozart et de l'école de Mannheim, il devint, en 1792, l'élève de Joseph Haydn, à Vienne, au temps où celui-ci composa ses plus grands chefs-d'œuvre pour orchestre. Beethoven entraîna cette tradition, plus tard, vers une telle individualité, que des générations suivantes de compositeurs comme Schumann ou Brahms, n'osèrent pas écrire de symphonies propres. Avec le grand intérêt public que connaissait la musique, à la fin du 18^{ème} et au début du 19^{ème} siècle, les instruments orchestraux se développerent aussi rapidement, en effet leurs sons devaient, maintenant, remplir les grandes salles de concert dans lesquelles se rassemblait un public de plus en plus nombreux.

Vitrine 1 : Le fait que le jeune Beethoven gagna sa vie en tant qu'altiste dans l'orchestre de la cour de Bonn est à peine connu. Lorsque le prince électeur de Bonn, Maximilian Franz, ouvrit, en 1789, un opéra de la cour, il mit aussi à disposition les instruments de l'orchestre. De cette manière, Beethoven, qui était également employé en tant qu'organiste, pouvait apprendre à connaître, par l'orchestre, les opéras de Vienne les plus récents parmi lesquels trois œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart (*L'enlèvement au Sérail, Le Mariage de Figaro, Don Giovanni*). Comme tous les musiciens d'orchestre de son temps, Beethoven utilisa les archets traditionnels qui n'étaient pas encore dotés de système à vis. La tension nécessaire de l'archet livrait la soi-disant hausse coincée qui était fixée entre les crins et le manche. Même les archets représentés dans le manuel de violon de Léopold Mozart étaient des archets à hausses coincées. On peut remarquer que les illustrations de Mozart furent, certes, adaptées dans des éditions ultérieures, à la mode vestimentaire actuelle, les modèles d'archets montrés restèrent pourtant inchangés. Le système de crémaillère offrait une autre solution avec laquelle la tension de l'archet

pouvait être régulée, la hausse y était fixée par une boucle en fer métallique à des positions différentes.

Vitrine 2 : Tout instrument à cordes n'était pas aussi bien adapté pour la musique orchestrale. On attendait d'un violon orchestral qu'il sonne plus fort et de manière plus pénétrante qu'un violon étant utilisé dans la musique de chambre solo. Les instruments de musique de chambre comme le violon exposé, venant de la possession de Beethoven, se distinguaient par un son fin et riche en modulations qui était garanti par une voûte prononcée et des épaisseurs de bois minces de la caisse de résonance. Les violons orchestraux, par contre, étaient reconnaissables à leur voûte plate et à une forte épaisseur de bois. L'effet sonore souhaité était amplifié par la mise en corde qui se composait de quatre cordes en boyau dont seule la plus basse était enroulée de fil métallique. On choisissait, pour les violons orchestraux, des cordes en boyau nettement plus fortes que pour les instruments de musique de chambre. L'idéal sonore des violons se modifia, à l'époque de Beethoven. Les violons avec des voûtes prononcées, hautement appréciés à l'époque, d'après le modèle de Jakob Stainer connurent la concurrence des instruments robustes et plats d'après le modèle d'Antonio Stradivari. Des quatre instruments du quatuor à cordes qui sont exposés depuis plus de cent ans à la Maison Beethoven (voir la vitrine dans la pièce 8 au 2^{ème} étage), l'alto et le violoncelle présentent une voûte prononcée alors que le violon attribué à Guarneri a plutôt une voûte plate. Le violon italien d'Amati représente une solution intermédiaire entre la voûte haute et plate.

Vitrine 3 : Les quatre instruments du quatuor à cordes furent modernisés dans la deuxième partie du 19^{ème} siècle, ce qui signifie qu'ils furent adaptés aux besoins d'un volume plus élevé et d'une technique de jeu modifiée. De plus, ils furent ouverts et obtinrent à l'intérieur des plus grandes barres d'harmonie et des âmes plus fortes – des éléments de construction qui servaient à la diversion des ondes sonores à travers la caisse de résonance. De plus, on coupa, en général, le vieux manche qui fut remplacé par un manche replié plus long et plus fort. Dans le cadre de ces changements radicaux, on adapta également la cheville, le chevalet et le cordier au style de cette époque bien que ceux-ci avaient une influence moins importante sur le son et sur la capacité de jouer que les changements statiques, comme le montre, par exemple, l'alto viennois de Matthias Thir aux environs de 1770. Malheureusement, on ne conserva que dans les cas les plus rares les vestiges de telles modernisations et ils furent très peu documentés car ils portent souvent des traces d'usure. On peut les classer grâce à leurs formes et leurs éléments de décoration, pourtant, de manière claire, au style du temps approprié. Étant donné que des instruments de valeur connurent souvent plusieurs de ces

phases de modernisation, il est difficile de reconstruire leur état pendant la période de Beethoven. Dans le cas des instruments du quatuor à cordes, on peut prouver qu'ils sont restés dans l'état dans lequel ils étaient au 18^{ème} siècle lorsque Beethoven mourut. Toutefois on effectua, déjà, à l'époque où il vivait, des changements minimes, comme par exemple, en enlevant un manche de violon existant et en le recollant à un nouvel angle comme on le voit à l'exemple des violons de l'orchestre de Vienne dans la *vitrine 2*. (Tous les instruments n'ayant pas appartenus à Beethoven ainsi que tous les accessoires sont des prêts de la collection Köpp).

Le fait que Beethoven possédait, en plus des quatre instruments de quatuor à cordes exposés, encore un autre violon et un deuxième violoncelle n'est connu que depuis peu de temps. Ce deuxième violoncelle de Beethoven qui est exposé, ici, pour la première fois au public (un prêt d'une possession privée, voir vitrine) a connu de nombreuses phases de modernisation. Dans la phase la plus ancienne, on rétrécit cet instrument, ainsi, les violoncelles de l'époque, d'un grand format, furent réduits à la dimension standard des Stradivari en coupant les bords. On n'était pas d'accord, à l'époque, sur le procédé adapté et sur les dimensions idéales. Les violoncelles à petite caisse de résonance furent aussi soumis, à l'époque, à des mesures de transformation. L'échange, par exemple, des manches, décrit en haut, en fait parti, ce que l'on reconnaît grâce aux restes d'un violoncelle de Thomas Kennedy (Londres, aux environs de 1820). Pour le violoncelle, exposé de l'autre côté, venant de la possession de Beethoven, on préserva pourtant le manche de l'époque parce qu'il fut, tôt déjà, aménagé par un mécanisme particulier grâce auquel l'angle de ce manche pouvait être réglé. Ce mécanisme fut inventé, en 1823, par le luthier viennois, Johann Georg Staufer.

Vitrine droite: À l'époque de Beethoven, les plus grands changements dans le domaine des instruments d'orchestre se passèrent dans le domaine des instruments à vent. Les instruments à vent en bois du 18^{ème} siècle étaient composés en grande partie de bois locaux comme le buis ou l'érable et contenaient des trous comme une flûte à bec et seulement peu de clés. Afin de garantir une intonation différenciée, les instruments à vent en bois obtinrent plus de clés avec lesquelles des trous très éloignés pouvaient être refermés. Des changements radicaux identiques eurent également lieu pour les trompettes et les cors qui ne pouvaient traditionnellement que jouer des séries de sons naturels et ceux-ci uniquement dans un ton. Afin qu'ils puissent être employés pour plusieurs tons, ces instruments durent être dotés de nouveaux éléments pour chaque ton et n'étaient, ainsi, que peu utilisables en tant qu'instruments mélodieux. On essaya de corriger ce défaut à l'aide de clés, comme pour les instruments à vent en bois, jusqu'à ce qu'on

invente différents pistons avec lesquels des éléments d'agrandissement du tube pouvaient être connectés ou arrêtés. Lorsqu'on arriva enfin à ce que, pour les instruments à vent en cuivre, l'échelle chromatique soit aussi disponible et qu'elle soit complètement disponible pour des exercices solo, Beethoven était déjà décédé.

Vitrine 4 : Pour ce qui est des instruments à cordes, des développements innovants eurent lieu, à l'époque de Beethoven, surtout dans le domaine des modèles d'archets. Après qu'il fut possible de créer de manière industrielle des vis d'archets, les archets à hausse coincée traditionnels commencèrent, aux environs de 1800, lentement à devenir obsolètes et les musiciens d'orchestre purent s'offrir des archets avec des systèmes à vis. Les manches n'étaient plus cambrés vers l'extérieur mais vers l'intérieur (vers la mèche de crins). Les archets allemands étaient constitués d'une pointe relevée de deux côtés. Aux environs de 1790, François Tourte, développa, à Paris, l'archet moderne avec sa pointe amincie caractéristique qu'il perfectionna, jusqu'à environ 1815, en plaçant des plaquettes de métal. Son modèle d'archet fut, très tôt déjà, repris par des archetiers de Londres, comme nous le montre l'exemple de l'atelier de John Dodd, vers 1810. Pourtant ce modèle fut refusé, à Vienne, à l'époque où Beethoven vivait. Jusqu'à maintenant, on ne sait pas quel modèle était utilisé à la place, à Vienne. Étant donné que, jusqu'à la mort de Beethoven, il s'agissait surtout d'une question d'argent de savoir si l'on utilisait un archet avec des plaquettes de métal, on jouait dans l'orchestre, la plupart du temps, à l'aide d'archets sans métal. De plus, les archets pour orchestre étaient plus lourds que les archets utilisés par les solistes et avec lesquels il était possible d'exécuter des styles de jeu virtuoses.

Vitrine 5 : Grâce au développement de la construction d'instruments, il fut possible, non seulement pour les instruments à vent, d'être utilisés, en plus de leur fonction traditionnelle, en tant qu'instruments solo, d'autres instruments obtinrent également plus d'autonomie. Ainsi, Beethoven sépara de manière conséquente les voix des violones et utilisa les contrebasses, individuellement des violoncelles, en tant que timbre et forme d'expression. Ceci était possible depuis que, dans les orchestres de Vienne, on utilisait, en plus des contrebasses traditionnelles à cinq cordes, des contrebasses à quatre cordes accordées de manière plus basse. D'autres instruments de contrebasse furent accueillis, en plus, dans l'orchestre, comme le contrebas et d'autres prédécesseurs du tuba. Le trombone, normalement utilisé uniquement pour la musique d'église obtint, alors, une place définitive dans l'orchestre et cette instrumentation fut enrichie par le piccolo, pour les sons hauts. Beethoven utilisa ces instruments, en même temps, lors du mouvement final de sa 5^{ème} symphonie. On peut nommer, également, l'utilisation des timbales en tant qu'instrument solo, comme étant une spécialité particulière de Beethoven.

Il les utilisa, de manière particulièrement marquante, dans sa cadence solo de la version pour piano de son concert pour violon opus 61, dont on découvre le manuscrit original. Les timbales viennoises (prêt de la collection Buchta) datent d'environ de 1830.

Vitrine 6 : Dans la mise en place d'un orchestre à l'époque de Beethoven, on découvre des différences claires par rapport à la pratique actuelle. Le principe du 18^{ème} siècle, de séparer par groupes les joueurs d'instruments à cordes des joueurs d'instruments à vent, était, à l'époque de Beethoven aussi répandu que la tradition de ne pas asseoir les joueurs d'instruments à cordes les uns derrière les autres mais de les placer, debout, les uns à côté des autres. Ceci venait aussi de la construction des pupitres pour orchestre qui étaient construits à l'aide de grandes planches de manière à ce qu'on puisse mettre trois à quatre exemplaires de voix les uns à côtés des autres. On tenait à ce principe, même pour de très grandes distributions orchestrales, comme le montre les plans d'orchestres des « Dilettanten-Musikvereine » de Vienne, même si, ici, pour des raisons de place, plusieurs rangées de pupitres pour orchestre (pour 5 à 6 joueurs d'instruments à cordes les uns à côté des autres) durent être placées les unes derrière les autres. Il est, de plus, frappant que la chorale de chant était toujours placée devant l'orchestre. Au théâtre, où jouaient de petits orchestres composés de musiciens professionnels, on garda également cette séparation des groupes et la disposition des joueurs d'instruments à cordes. Étant donné que les musiciens des théâtres de Vienne étaient visibles, ils ne devaient pas non plus être assis lors de la représentation (à l'exception des violoncellistes), comme on peut le voir aux lutrins du « Kärntner-Theater », dans une lithographie datant de 1821. Le chef d'orchestre se tenait au milieu, le regard vers la scène, il avait ainsi l'orchestre dans le dos.

Vitrine 7 : À l'époque de Beethoven, il était caractéristique pour un musicien professionnel de pouvoir improviser. Même pour ce qui était de l'apprentissage d'un instrument, on apprenait plus couramment grâce à l'improvisation avec des modèles de doigté qu'avec des études. Il était normal pour les musiciens de l'époque de manier la partition de manière libre. Pourtant, dans un orchestre où plusieurs musiciens jouaient la même voix, il était nécessaire de limiter énormément cette liberté. Ainsi, le fait de jouer dans un orchestre était considéré comme une pratique particulière, comme on peut en déduire de la méthode de violon de 1833 de Louis Spohr, virtuose du violon et chef d'orchestre. Pourtant, on improvisait aussi assidûment dans l'orchestre à l'époque de Beethoven, et ce toujours lorsqu'un musicien devait jouer un solo. Alors que cela était pour les joueurs d'instruments à cordes réservé au chef de pupitre, les solistes d'instruments à vent étaient relativement libres, bien que le compositeur puisse intervenir de manière à régler. De telles improvisations ne sont, bien sûr, pas fixées

dans les notes et ne peuvent être déduites qu'à l'aide de récits sur des exagérations. Lorsque le compositeur n'était pas présent lui-même, le chef d'orchestre assumait la surveillance générale. Ceci était, à Vienne, suivant la pratique traditionnelle, le premier violon qui dirigeait l'orchestre en jouant de cet instrument, en dirigeant l'archet et en tapant en même temps du pied. Un chef d'orchestre, dans le sens actuel, ne produisant lui-même aucun son et balançant une baguette de direction, resta dans la musique instrumentale encore longtemps inhabituel, bien que ce développement moderne commençait à s'annoncer, à l'époque de Beethoven, à l'extérieur de Vienne. Les consignes de chef d'orchestre de Beethoven dans la partition de « Meeres Stille und Glückliche Fahrt » opus 112 étaient très innovantes : elles exigent que l'ambitus du mouvement soit en harmonie avec la puissance du son et que le chef d'orchestre procède sans faire de bruit. La direction de l'orchestre, jusque là habituelle, dépendait de la responsabilité du premier violon, aujourd'hui le chef d'orchestre. Sa fonction est décrite dans un article de l'un des journaux leader allemands de littérature. Même si un compositeur comme Haydn ou Beethoven était présent lors de la représentation, il n'intervenait pas de manière active dans le déroulement musical mais « présidait » seulement à l'instrument à clavier et il recevait, à la fin, les applaudissements.

La deuxième partie de cette exposition s'occupe du développement de la facture de pianos et de la manière de jouer du piano, à l'époque de Beethoven. Le piano, n'était, à l'époque, pas uniquement un instrument solo et un instrument de musique de chambre, mais était employé aussi à chaque fois dans l'orchestre, lors de la représentation d'œuvres pour chœurs.

La période du jeune Beethoven ne connaissait pas encore de séparation stricte entre les formes, à l'époque très variées d'instruments à clavier. On utilisait encore les « anciens » instruments comme le clavecin et le clavicorde pour lesquels les cordes étaient pincées ou frappées avec un sautereau ou une tangente. Ils furent remplacés au fur et à mesure par le piano-forte inventé déjà environ en 1700, dans lequel les cordes étaient frappées par de petits marteaux. Ce type d'instrument qui rendit possible n'importe quel changement de volume uniquement grâce à la force de la frappe des touches, fut développé rapidement entre 1770 et 1827. D'un instrument facilement construit avec un son en comparaison plutôt faible et un volume de 5 octaves, on obtint un instrument construit de manière massive et d'une émission sonore puissante avec jusqu'à 6 octaves et demi qui était aussi capable de remplir par son volume les grandes salles utilisées, dans le cadre de l'apparition d'une vie musicale bourgeoise. Beethoven eut, en tant que compositeur d'œuvres pour piano et que pianiste excellent, une grand part personnelle à ce développement. En effet, les

facteurs de pianos étaient en contact direct motivant avec les pianistes leader et essayaient de réaliser leurs souhaits.

Vitrine 8 : Des rapports de l'époque autour de la 12^{ème} et de la 20^{ème} année de Beethoven prouvent ses talents extraordinaires au piano. Sa façon très individuelle de manier le piano laissa se former des sons insoupçonnables. Il était considéré, en tant qu'improvisateur, comme étant hors pair. Un an et demi avant sa mort, un inconnu inscrivit sur un cahier de conversation du maître sourd que son plus grand souhait sur cette terre serait « de vous entendre bientôt, vous mon dieu sur terre, une fois improviser ». Le jeune compositeur et musicien de la cour plein d'avenir pouvait, déjà, à Bonn, recourir aux pianos-forte les meilleurs et les plus modernes. Un fabricant d'instruments venant de l'Allemagne du sud construisit aussi des instruments de combinaison, un piano même, avec lequel ce qui était joué était directement consigné sur du papier à musique. Le manuel de piano de Daniel Gottlob Türk fait d'abord, dans le chapitre d'introduction, une liste de nombreuses formes particulières, inventées par une époque expérimentatrice en rapport avec les pianos-forte.

Le Maison Beethoven abrite, même, plusieurs pianos-forte de valeur. Dans la *pièce 8 au 2^{ème} étage* sont placés deux instruments, côte à côte, comme dans le dernier appartement de Beethoven : sur la droite le piano-forte que Beethoven emprunta 15 mois avant sa mort à Conrad Graf. Graf avait construit, en plus, à cet instrument, pour le compositeur sourd, au dessus du clavier et de la mécanique comme une planche de résonance légèrement recourbée en bois mince et tendre, une manière de « capturer le son » ressemblant à un trou du souffleur. Ainsi les ondes sonores devaient être conduites aux oreilles de Beethoven de manière concentrée. Sur la gauche, on découvre un piano-forte anglais de Thomas Broadwood, construit de manière complètement identique à l'instrument que le propriétaire de l'usine de pianos la plus productive avait offert au compositeur, en 1817. Il est encore en grande partie dans son état d'origine.

Pièce 12 au rez-de-chaussée à la fin de la visite :

Vitrine 1 : La musique au piano et la technique de jeu se sont aussi développées parallèlement à la facture de pianos. Les méthodes de piano connaissaient un boom. Elles étaient la plupart du temps conçues pour l'enseignement autonome. Les manuels d'enseignement conventionnels ne traitaient presque de rien d'autre que de la technique de jeu pure et de l'apprentissage de la basse continue, les plus modernes traitaient surtout de l'expression. Le « Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen » du deuxième fils de Jean-Sébastien Bach, Carl Philipp Emanuel, représentait le plus important traité de piano de la deuxième moitié du 18^{ème} siècle et Beethoven en était naturellement en possession. Beethoven offrit,

en 1826, le traité de piano de son collègue compositeur et de son éditeur pour un temps, Muzio Clementi, à son ami âgé de 13 ans, Gerhard von Breuning (voir son portrait lorsqu'il était âgé au mur), comme le prouve une lettre archivée. Le recueil de Clementi est un manuel pratique. Il se base sur de nombreux exemples pratiques et renonce presque complètement à la théorie. C'est le cas aussi du manuel de piano-forte viennois de Friedrich Starke dans lequel 5 bagatelles de Beethoven furent publiées pour la première fois.

Au mur de l'autre côté, on découvre un piano-cabinet du facteur de pianos de Londres, Thomas Broadwood, datant d'environ de 1820. L'ami proche de Beethoven, Franz Gerhard Wegeler, possédait un tel instrument prédestiné au soin des concerts en famille.

Vitrine 2 : Johann Andreas Streicher, était, à l'époque, l'un des meilleurs professeurs de piano de Vienne, celui-ci était le mari de Nannette Streicher qui était factrice de pianos. Beethoven était lié d'amitié avec eux deux et il obtenait souvent des instruments prêtés de leur atelier. Dans deux lettres à Streicher, datant de l'année 1796, Beethoven signalait – ce qui est pour nous surprenant à l'heure actuelle – qu'il considérait le piano comme étant le plus inculte de tous les instruments. Les pianistes devaient reconnaître que « man auf dem Klavier auch singen könne, sobald man nur fühlen kann » (que l'on laisse chanter aussi le piano dès qu'on peut ressentir quelque chose). Cet instrument prêté était « wahrlich vortrefflich geraten [...] jeder andre würde es suchen an sich zu behalten, und 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. » (Vraiment excellent [...] tout autre essaierait de le garder pour soi, et moi [...] je mentirais, si je ne disais pas qu'il est trop bien pour moi et pourquoi ? – parce qu'il me prend la liberté de créer moi-même mon son). Beethoven choisissait sans cesse les pianos de ses connaissances. Sa signature manuscrite sur la feuille, ci-joint, devait être coupée et placée à un endroit éminent du piano. Johann Andreas Streicher rédigea une brochure spécialement pour les instruments créés dans son propre atelier. Il s'agit, dans cette brochure, moins de la manière d'accorder ou d'entretenir ces instruments que des aspects sonores de la génération la plus récente de pianos-forte et de leurs exigences de technique de jeu. Ses « Kurze Bemerkungen » appartiennent au genre des manuels de piano théoriques. Aussi bien Nannette que Johann Andreas Streicher étaient compositeurs. On ne pouvait en dire autant que de très peu des plus de 100 facteurs de piano viennois. Leur fils Johann Baptist qui, en 1821, lors d'un long voyage professionnel et culturel, se rendit également à Bonn, réussit encore à développer l'atelier (voir lithographie au mur).

Vitrine 3 : Joseph Wölfl (voir son portrait au mur), un élève de Haydn et Mozart, comptait parmi les meilleurs pianistes de l'époque. Il se mesura aussi, une fois, dans un pari, à Beethoven. Sa sonate, ici présente, est parue comme carnet 12 de la « Suite du Répertoire des Clavecinistes » qui fut publiée par Naegeli, l'éditeur de Zurich. Beethoven était, dans cette suite, représenté de manière imminente avec les impressions originales de sa sonate pour piano opus 31.

L'éditeur de Vienne, Steiner, publia une série équivalente avec de la musique pour piano de haut niveau sous le titre « Museum für Klaviermusik ». Elle fut ouverte par la sonate en la majeur opus 101, la première sonate pour piano dans laquelle le style tardif de Beethoven est complètement formé. Il dédia cette œuvre à la meilleure interprète de ses œuvres pour piano : Dorothea von Ertmann. Comme le montre le manuscrit original et la lettre ci-joint, le compositeur voulait voir marqué les nouveaux sons bas qui étaient uniquement disponibles sur les instruments les plus modernes, avec des notations musicales afin d'en faciliter la lecture. Il se souciait, dans l'autre lettre, de l'appellation allemande correcte du piano-forte. Il se décida finalement pour « Hammerklavier ».

Dans la salle de conférences suivante, on trouve, l'une à côté de l'autre, les deux formes de construction de pianos-forte à l'époque les plus courantes : un piano carré à double échappement de Johann Andreas Mahr jun., facteur de pianos et d'orgues de Wiesbaden, datant de l'année 1802 et un piano à queue à mécanisme de répétition de Conrad Graf datant de l'année 1824.

Kai Köpp/M.L.

Maison Beethoven Bonn
Bonngasse 20
D-53111 Bonn
www.beethoven-haus-bonn.de



Sceau aux initiales « LvB » sur la violoncelle de Beethoven, peut-être Milan 1735