

BEETHOVEN
DIABELLI VARIATIONS

ANDREAS STAIER
fortepiano after Conrad Graf

including variations by
CZERNY · HUMMEL · KALKBRENNER
KERZKOWSKY · KREUTZER · MOSCHELES
LISZT · PIXIS · F.X.W. MOZART · SCHUBERT

DIABELLI VARIATIONS

Aus 50 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli
(Wien, 1824)

1	ANTON DIABELLI (1781-1858). Thema	0'54
2	CARL CZERNY (1791-1857). Var. IV	1'06
3	JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778-1837). Var. XVI	1'11
4	FRIEDRICH [WILHELM MICHAEL] KALKBRENNER (1785-1849). Var. XVIII	1'05
5	JOSEPH KERZKOWSKY (1791-?). Var. XX	1'07
6	CONRADIN KREUTZER (1780-1849). Var. XXI	1'03
7	FRANZ LISZT (1811-1886). Var. XXIV	0'59
8	IGNAZ MOSCHELES (1794-1870). Var. XXVI	0'59
9	JOHANN PETER PIXIS (1788-1874). Var. XXXI	1'30
10	FRANZ XAVER WOLFGANG MOZART (1791-1844). Var. XXVIII	1'17
11	FRANZ SCHUBERT (1797-1828). Var. XXXVIII	1'36
12	Andreas Staier. "Introduction"	3'20

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Diabelli Variations op.120

"33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli" (Wien, 1823)

13	Thema. <i>Vivace</i>	0'50
14	Var. I. <i>Alla Marcia maestoso</i>	1'49
15	Var. II. <i>Poco allegro</i>	0'49
16	Var. III. <i>L'istesso tempo</i>	1'14
17	Var. IV. <i>Un poco più vivace</i>	1'03
18	Var. V. <i>Allegro vivace</i>	0'58
19	Var. VI. <i>Allegro ma non troppo e serioso</i>	1'35
20	Var. VII. <i>Un poco più allegro</i>	1'10

21	Var. VIII. <i>Poco vivace</i>	1'38
22	Var. IX. <i>Allegro pesante e risoluto</i>	1'46
23	Var. X. <i>Presto</i>	0'36
24	Var. XI. <i>Allegretto</i>	0'58
25	Var. XII. <i>Un poco più moto</i>	0'44
26	Var. XIII. <i>Vivace</i>	1'07
27	Var. XIV. <i>Grave e maestoso</i>	3'31
28	Var. XV. <i>Presto scherzando</i>	0'33
29	Var. XVI. <i>Allegro</i>	0'57
30	Var. XVII.	0'59
31	Var. XVIII. <i>Poco moderato</i>	1'07
32	Var. XIX. <i>Presto</i>	0'56
33	Var. XX. <i>Andante</i>	2'33
34	Var. XXI. <i>Allegro con brio - Meno allegro</i>	1'06
35	Var. XXII. <i>Allegro molto</i>	0'48
36	Var. XXIII. <i>Allegro assai</i>	0'56
37	Var. XXIV. <i>Fughetta. Andante</i>	2'50
38	Var. XXV. <i>Allegro</i>	0'53
39	Var. XXVI.	1'03
40	Var. XXVII. <i>Vivace</i>	0'56
41	Var. XXVIII. <i>Allegro</i>	1'04
42	Var. XXIX. <i>Adagio ma non troppo</i>	1'14
43	Var. XXX. <i>Andante, sempre cantabile</i>	2'14
44	Var. XXXI. <i>Largo molto, espressivo</i>	3'56
45	Var. XXXII. <i>Fuga. Allegro - Poco adagio</i>	3'06
46	Var. XXXIII. <i>Tempo di Menuetto moderato</i>	4'03

ANDREAS STAIER, *fortepiano after Conrad Graf*

LES 33 VARIATIONS sur une valse d'Anton Diabelli op.120 constituent à la fois la dernière grande œuvre pour piano de Beethoven et son plus grand cycle de variations. Mais elles sont aussi – peut-être plus que n'importe laquelle de ses autres compositions – le reflet de sa personnalité complexe, une carte de visite musicale de premier ordre. Les détails de la “commande” qui lui avait été faite permettent de mieux le comprendre.

La valse donnée comme thème est l'œuvre de l'éditeur et compositeur Anton Diabelli. En 1819, il avait invité pas moins de cinquante auteurs autrichiens, majoritairement viennois, à contribuer à un recueil collectif en composant chacun une seule variation sur ce thème (afin de disposer d'un échantillon représentatif, il s'était adressé aussi bien à des compositeurs qu'à des virtuoses ou des amateurs éclairés appartenant à l'aristocratie). Il envoya dans ce but à chacun une feuille comprenant le thème, qui occupait les quatre cinquièmes du recto. La variation devait être notée sur le reste de la feuille et lui être retournée. De cette manière, il comptait obtenir des variations de longueur à peu près identique. Au nombre des personnes ainsi contactées, on comptait Carl et Joseph Czerny (que Beethoven avait tous deux choisis un temps comme professeurs de piano de son neveu), Franz Schubert, Franz Liszt, qui n'était alors encore qu'un enfant, ou encore Johann Nepomuk Hummel et l'archiduc Rodolphe, élève et mécène de Beethoven. Les variations retenues par Andreas Staier parmi la cinquantaine existante pour le présent enregistrement donnent un aperçu représentatif, tenant compte aussi bien de ceux qui souhaitaient mettre en avant leur propre brio pianistique (Kreutzer, Liszt, Mozart fils) que de ceux qui “collaient” plus ou moins au thème (Moscheles, Pixis) ou s'en détachaient totalement (Kerzkowsky), sans oublier la géniale simplicité de Schubert. Beethoven, en tous cas, fut à tel point électrisé par le thème comme par cette situation de concurrence qu'il se mit immédiatement au travail, l'interrompant cependant un temps au profit de la *Missa solemnis* et des trois dernières sonates pour piano avant de reprendre et d'achever le cycle au début de l'année 1823. Deux ans plus tard, dans une lettre extrêmement sarcastique adressée à Diabelli lui-même, Beethoven qualifiait ce thème d'invention “faite de bric et de broc”, faisant sans doute allusion aux diverses séquences qui la composent. Même aujourd'hui, on prend souvent ce jugement pour plus dépréciatif qu'il ne l'était réellement, car on isole ces paroles de leur contexte. (En réalité, Beethoven avait depuis des années promis à Diabelli une sonate pour piano à quatre mains et dans une sorte de mouvement préventif, il lui conseillait, non sans quelque ironie, de convoquer à nouveau les cinquante auteurs du “consortium” pour que chacun y contribue à hauteur d'une mesure.)

Le thème de Diabelli n'est pas une mélodie à une seule voix, mais une période parfaitement développée et dotée d'indications dynamiques très minutieuses. La simplicité de sa structure offrait néanmoins une grande marge de manœuvre, autorisant ainsi des variations en tous genre, toutes ses composantes, de même que l'appogiature initiale, semblaient avoir été écrites pour donner lieu à des adaptations. N'oublions pas que, conformément à la volonté de celui qui l'avait

initié et qui allait l'éditer, ce volume devait apparaître comme un kaléidoscope des talents des pianistes et/ou compositeurs ainsi que de la multiplicité des styles personnels réunis autour de Vienne. Ce n'est qu'un an après que Beethoven eut fait paraître son propre recueil de 33 variations que Diabelli publia durant l'été 1824 un volume rassemblant les 50 variations des autres compositeurs (il faudrait d'ailleurs étudier avec précision si l'un ou l'autre des compositeurs impliqués ne se serait pas appuyé en dernière minute sur le travail de Beethoven) ; mettant habilement à profit l'atmosphère patriotique résultant des longues années de menace napoléonienne, il l'intitula “Vaterländischer Künstlerverein” (littéralement : Association patriotique d'artistes). Conformément à l'opinion qu'il avait de lui-même, Beethoven comptait bien être le premier, pas seulement d'un point de vue chronologique. *Some are more equal than others* : certains sont plus égaux que d'autres. Beethoven n'entendait pas s'insérer dans un ensemble, il voulait s'affirmer. Et pour ce faire, ce n'est pas d'une, mais de 84 pages dont il eut besoin. Il est significatif que le compositeur sourd, qui ne vivait plus guère que des honoraires uniques que lui versaient ses éditeurs à chaque œuvre et était atteint de surcroît d'une grave affection menaçant sa vue, se soit mis à composer, après la *Missa solemnis*, une œuvre considérablement en avance sur son temps, mais qui n'avait fait l'objet d'aucune commande, du moins pas sous cette forme, et qui pour ses éditeurs comme pour lui-même, ne présentait en elle-même aucune garantie financière. On ne sait d'ailleurs pas précisément quand l'œuvre fut créée. On est presque sûr, cependant, que ce fut à titre posthume. Hans von Bülow fut probablement le premier à la jouer en public, une génération plus tard. Même un pianiste virtuose et fervent admirateur de Beethoven comme l'était Franz Liszt ne l'avait pas inscrite à son répertoire.

On peut considérer encore aujourd'hui les *Variations Diabelli* comme le dernier chef-d'œuvre de Beethoven qui reste encore très largement à découvrir. C'est notamment grâce à l'intervention d'Andreas Staier que le fascinant manuscrit original de l'œuvre, jusqu'alors inaccessible, a pu intégrer la collection de la maison de Beethoven et être ainsi rendu accessible au public de musiciens et mélomanes.¹ Grâce à ce manuscrit et à sa graphie particulièrement intéressante, on peut étudier très précisément la manière de travailler de l'artiste et celle dont, sans relâche, il a remanié l'œuvre jusqu'à l'obtention d'une version de dernière main qui résiste à sa sévère autocritique. Par ailleurs, l'écriture en elle-même, sa conduite et sa dynamique fournissent de précieux renseignements sur les grands mouvements, sur les tensions de l'œuvre, sur la finesse des nuances et bien d'autres choses encore. Tout cela montre que les *Variations Diabelli* sont bel et bien une construction musicale incroyablement riche et diversifiée. De même, le plan du cycle, qui fut conçu en deux phases, témoigne de la profonde réflexion à l'œuvre dans sa conception : aux 23 variations réalisées dès 1819, le compositeur

1 Il peut également être consulté par tous sous la forme d'un fac-similé disponible dans les archives numérisées de la Maison de Beethoven (www.beethoven-haus-bonn.de).

ajoute fin 1822 / début 1823 dix variations supplémentaires dans lesquelles rien n'est laissé au hasard, les contrastes saisissants voisinant désormais avec des regroupements de variations liées par une plus grande proximité. Il en résulte un kaléidoscope qui n'exploite pas seulement tout le potentiel du thème, mais en fait littéralement exploser les limites. Beethoven a recours à toutes les manières possibles et imaginables pour appréhender le sujet – depuis la sublimation du banal dans la première variation, ou la mise en avant de l'extrême virtuosité (dans les variations 10, 16, 23, 27), jusqu'à la variation n°24 qui apparaît comme l'incarnation de la clarté et de la pureté, sans oublier le mystère qui caractérise la variation n°20. Pour ce faire, il mobilise dans une forme parfois extrêmement concentrée toutes les ressources compositionnelles dont il peut disposer et qu'il avait (jusqu'alors) plutôt coutume, dans le genre de la sonate et notamment lorsqu'il s'agit de trilogies (op.2, 31, 78/79/81a et 109-111), de répartir sur leurs différentes composantes. Il est significatif que contre toute attente, le cycle ne s'achève pas sur une fugue monumentale, mais sur un menuet. Beethoven renvoie ainsi à l'incroyable amplitude qui caractérise sa propre évolution en tant que compositeur. Le menuet que le jeune musicien de la cour de Bonn avait joué 40 ans auparavant avec grande application se trouve ainsi transformé – la danse de cour s'est métamorphosée en une pièce qui, par le pont jeté vers le royaume de l'Arietta de la Sonate pour piano en ut mineur op.111, ouvre des dimensions qui n'étaient accessibles qu'au Beethoven (et au Schubert) de la maturité.

Les *Variations Diabelli* sont un chef-d'œuvre encore largement inconnu et dont on se fait souvent une idée fausse, bien qu'on les doive à la plume d'un compositeur célèbre. La raison en est l'avis encore trop largement partagé selon lequel il s'agirait d'une œuvre un peu encombrante et incompréhensible, que seul un compositeur devenu sourd, retiré du monde, marqué par le destin, frustré et d'un individualisme forcené a pu inventer, sans nul doute dans le but de décourager l'auditoire. Un tel jugement révèle en réalité une sorte de refus : les variations de Beethoven ne se laissent pas enfermer dans des limites, elles ne tolèrent pas qu'on en minimise la portée. Aujourd'hui encore, elles constituent un défi inouï, pour l'interprète comme pour l'auditeur. Beethoven avait été extrêmement exigeant envers lui-même, comme en témoigne le manuscrit original ; il en demande tout autant à ceux qui l'écoutent. Mais pour peu qu'elles soient correctement lues et comprises, les *Variations Diabelli* gagnent incontestablement à être interprétées sur un "Hammerflügel", un pianoforte. Jusqu'à présent, dans cette œuvre considérée avant tout (et à tort) comme un morceau de bravoure, les questions de timbre n'avaient encore pratiquement fait l'objet d'aucune analyse. De ce point de vue, l'interprétation d'Andreas Staier représente un incroyable voyage de découverte qui met au jour des aspects radicalement nouveaux. En ce qui concerne le timbre, cela ne vaut pas seulement pour l'utilisation des pédales "moderator", de basson ou de janissaire, "à la turque", des variations 20, 22 et 23 ou pour l'"introduction" (pl. 12), inouïe elle aussi mais dans un tout autre sens, dans laquelle Andreas Staier nous propose une reprise et un approfondissement très personnel des idées que le compositeur n'a pas menées à leur terme – un cas très rare d'interprétation "historiquement informée".

MICHAEL LADENBURGER
Traduction Elisabeth Rothmund

QUESTIONS À ANDREAS STAIER

Les 33 Variations sur une valse d'Anton Diabelli en Ut majeur op.120 forment un univers à part entière. Eu égard à la grande diversité des pièces : sont-elles réunies un peu au hasard ? Beethoven parade-t-il avec ses compétences ou bien pouvez-vous déceler une idée fondamentale qui régit l'agencement et la réalisation du cycle ?

Ce cycle dévoile la fierté de Beethoven. En revanche, je n'y vois rien d'arbitraire ou de hasardeux, bien au contraire. Le nombre de 33 variations n'est pas innocent. Beethoven, qui connaissait la symbolique des chiffres, dépasse ainsi les 30 *Variations Goldberg* de Bach et ses propres 32 Variations en do mineur WoO 80. On a peine à imaginer que, dans le Largo molto de la 31^e variation, il ne se soit pas frotté à la 25^e variation Goldberg. Évidemment, il a apporté sa propre solution. L'architecture du cycle a été minutieusement réfléchi. À sa seconde tentative, en 1823, Beethoven a placé deux variations avant la 3^e, initialement prévue pour ouvrir le cycle. Tandis que les cycles de variations plus traditionnels proposent d'abord des variations qui restent assez près du thème, Beethoven introduit tout de suite ici une distance ironique avec la valse. Le tempo, la mesure et l'habitus se sont émancipés du thème. De ce point de vue, cette première variation est une clé pour l'ensemble de l'œuvre. De même, l'agencement des variations suivantes a été mûrement réfléchi, lui aussi. L'ordre de Bach, avec ses regroupements symétriques, a disparu. Il a été remplacé par des vagues dynamiques. Prises isolément, on ne peut ni jouer ni comprendre les *Variations Diabelli*.

Comment se fait-il que l'œuvre soit aussi peu connue ? Est-ce une œuvre ingrate ?

De toute évidence, le Beethoven tardif, ironique, n'est pas aussi immédiatement accessible que peut l'être le Beethoven héroïque de la 5^e Symphonie ou de la Sonate "Appassionata". Les *Variations Diabelli* poussent à l'extrême cette composante ironique ou sarcastique du compositeur. C'est une musique qui s'adresse plus aux connaisseurs qu'aux amateurs, au fond, c'est une musique pour musiciens. Il faut accepter cette dimension qui n'a absolument rien de "Biedermeier" ou de convenu, accepter son jeu avec l'interprète et l'auditeur, accepter l'ironie comme le sérieux. Là où Haydn faisait preuve d'une fraîcheur bienvenue, Beethoven ne propose qu'un sarcasme extrêmement dérangeant.

L'œuvre n'est que très rarement interprétée. Les spécialistes du pianoforte semblent l'éviter. Il n'existe qu'un seul enregistrement réalisé sur un "Hammerflügel". Vous êtes considéré comme un pianiste doté d'un sens du timbre très particulier. Comment avez-vous découvert et comment vous êtes-vous approprié l'œuvre de ce point de vue ? Beethoven lui-même ne donne que très peu d'indications dans ce domaine.

Le cycle de variations, dans lequel transparaissent toutes les facettes des facultés compositionnelles de Beethoven, tire profit des possibilités qu'offre le pianoforte en matière de différenciation des timbres. Les pédales "exotiques", surtout la pédale de janissaire et celle de basson, étaient à l'époque très prisées des amateurs. Les

facteurs d'instruments et les compositeurs, en revanche, les considéraient avec suspicion. Mais ces pédales présentaient également un potentiel intéressant pour une utilisation parfaitement sérieuse. Ainsi, le moment de la 3^e variation où la musique s'arrête pour laisser place à une tache aveugle, peut être souligné de façon convaincante par l'usage de la pédale dite "moderator", et la même chose vaut plus loin pour une partie de la coda. La variation n°20, très mystique, gagne beaucoup à être jouée dans une nuance piano un peu lointaine, que l'on peut obtenir en combinant la pédale "una corda" et le "moderator". La pédale de basson permet d'accentuer encore davantage le côté "persiflage" de la variation "Don Giovanni", de même que la variation n°23 qui lui fait suite, une caricature des études de Czerny, se trouve renforcée dans son caractère par l'utilisation de la pédale de janissaire. Celle-ci a en elle-même une fonction de signal ou d'appel. Si je l'utilise ici, c'est bien plus qu'un simple amusement.

Que vous a apporté l'étude du manuscrit autographe, resté si longtemps inaccessible ?

Ce manuscrit absolument fascinant permet de reconnaître ce que Beethoven pouvait avoir d' impatient et de colérique, mais pas son côté ironique. Les annotations laissent transparaître les soucis qui furent les siens et les difficultés qu'il rencontra durant un processus de composition assez fastidieux. Ce qui commence comme une copie au propre se transforme assez rapidement en un manuscrit "d'atelier". À travers les mouvements de l'écriture, les nombreuses corrections et modifications apportées, celui-ci nous fournit de nombreux indices quant aux intentions du compositeur. Pour l'interprète, c'est une véritable mine.

Votre idée d'achever l'"Introduction" que le compositeur a laissée (page ci-contre) inaboutie est une démarche hors du commun. Quelle était votre intention ?

Avec l'introduction, je souhaite créer un espace sonore qui sépare nettement les 12 "Préludes" de Czerny à Schubert du grand cycle de Beethoven. C'est une sorte de respiration dans une musique dont l'écriture est extrêmement rigoureuse. Il me semble que la dimension de l'improvisation a parfaitement sa place ici. Elle permet en outre, à la seconde écoute, de redonner toute sa fraîcheur à la valse de Diabelli. Je m'en tiens à l'essence que l'on peut reconnaître dans l'esquisse tracée par Beethoven en 1819 et je reste très proche du thème. Ainsi le motif en trois tons, très singulier, qui comprend un intervalle combinant un demi-ton et une tierce ascendante, incite à un rapprochement avec le final de la Sonate pour piano en Ré majeur op.10 n°3. En revanche, je n'ai pas développé l'intervalle de quarte descendante de l'esquisse, dans la mesure où Beethoven en fait dès la première variation une présentation extrêmement explicite.

Traduction Elisabeth Rothmund

THE 33 VARIATIONS on a Waltz by Anton Diabelli op.120 are not only Beethoven's last great piano work and at the same time his most substantial set of variations. They are also – perhaps more than any other work of his – a reflection of his complex personality. They constitute a musical visiting card of the first rank, which is best understood against the background of its 'commission'.

The waltz prescribed as the theme comes from the pen of the publisher and composer Anton Diabelli. In 1819 he had invited fifty Austrian composers, predominantly Viennese, to contribute a single variation each to a collective work (in order to have a representative sample of musicians, he approached composers, virtuoso performers, and noble dilettantes). To this end he sent each of them a sheet of paper with the theme, which occupied four-fifths of the recto. The variation was to be written on the rest of the sheet, and the whole then returned to him. Thus all the variations he received would have been roughly the same length. Among those he approached were Carl and Joseph Czerny (who had both been chosen by Beethoven as piano teachers for his nephew at one time or another), Franz Schubert, the boy Franz Liszt, Johann Nepomuk Hummel, and Beethoven's pupil and patron the Archduke Rudolph. The selection from the fifty variations made by Andreas Staier for this recording offers a representative cross-section between those works that show off their composer's pianistic brilliance (Kreutzer, Liszt, 'Mozart fils'), those that more or less stick to the theme (Moscheles, Pixis) and those that entirely part company with it (Kerzkowsky), and one composer who tackles it with the simplicity of genius (Schubert). Beethoven, however, was so electrified by the theme and the 'competitive situation' that he set to work immediately, but then interrupted it to accommodate the *Missa solemnis* and the last three piano sonatas, and completed the cycle only at the start of 1823. The fact that, two years later, Beethoven described the theme – in an apparently disparaging reference to its many sequences – as 'Schusterfleck',² is even today mistakenly understood as a crushing verdict. But this is to divorce the remark from its context. For, significantly, he was writing to Diabelli himself, in a thoroughly sarcastic letter. In fact Beethoven had owed Diabelli a sonata for piano four hands for years, and he was mockingly advising the publisher here, as a preventive measure in case of non-delivery, to reconvene the consortium of fifty and have each of them contribute a bar to it. Diabelli's theme is not a mere monophonic melody, but a fully worked-out musical period with carefully indicated dynamics. Nevertheless, its simplicity of structure offered considerable scope for variations of all sorts; components such as the opening appoggiatura seemed virtually to cry out for manipulation. After all, the collection was intended by its instigator and publisher to provide a kaleidoscope

of the compositional and pianistic talents and the multiplicity of personal styles then to be found in Vienna and the Austrian Monarchy. In the summer of 1824, just a year after Beethoven's Thirty-three Variations had been published as an independent work, Diabelli issued a volume assembling the fifty variations of the other composers, which – deftly exploiting the patriotic mood after the long years of the Napoleonic menace – he entitled *Vaterländischer Künstlerverein*, 'Patriotic Association of Artists'. (Whether any of the other composers involved 'borrowed' anything from Beethoven at the last minute is a subject requiring further investigation.) In accordance with his own view of himself, Beethoven wanted to come first in this context, and not just chronologically. 'Some are more equal than others': he did not want to fall into line, he wanted to prove himself. To do so he required not one, but no fewer than eighty-four pages of manuscript. It is significant that the deaf composer, living largely on the one-off fees paid by his publishers, and moreover temporarily afflicted by an alarming eye complaint, once again, after the *Missa solemnis*, composed a work that was far ahead of its time, that had not been commissioned in this form, and that offered no commercial guarantee either for the publisher or for himself. In fact, we do not even know for certain when the work was first performed. At any rate, we are fairly sure that it was not in Beethoven's lifetime. Hans von Bülow was to be the first pianist who publicly dedicated himself to the Diabelli Variations – a generation later. Even such a virtuoso and devotee of Beethoven as Franz Liszt did not have it in his repertoire. The Diabelli Variations may safely be described even today as Beethoven's last masterpiece that still awaits proper discovery. Not least thanks to the contribution of Andreas Staier, the fascinating and hitherto inaccessible original manuscript of the work was secured for the collection of the Beethoven-Haus in 2009 and thus became available to the musical public. It may now be consulted by anyone in a facsimile edition or through the Digital Archive of the Beethoven-Haus (www.beethoven-haus-bonn.de). Thanks to this document, which is also attractive from a graphic point of view, one can make a close study of the composer's working method and his tireless polishing of it until he achieved a final version capable of withstanding his harsh self-criticism. Moreover, the ductus and dynamic of the handwriting give subtle indications of arcs of tension, fine dynamic shadings, and many other things. All this shows the Diabelli Variations to be a supremely sophisticated musical entity. In similar fashion, the way in which the cycle was written in two phases testifies to a high degree of reflection: to the twenty-three variations completed in 1819, the composer added ten more in late 1822/early 1823, in which nothing is left to chance, with the starkest contrasts and the linking of several variations sitting side by side. The final result was a kaleidoscope which not only exhausted, but actually exceeded the potential of the theme. Beethoven takes every conceivable approach to the subject – from the transcending of banality in Variation 1, through emphasis on the utmost virtuosity (Variations 10, 16, 23, 27)

² Literally, a 'cobbler's patch'. The term is used in German as the equivalent of the Italian 'rosalia', meaning the literal repetition of a figure a step higher, as occurs three times in Diabelli's waltz. (Translator's note)

and the mystery of Variation 20, up to the twenty-fourth, an incarnation of clarity and purity. To this end he mobilised, sometimes in extremely condensed form, all the compositional possibilities at his disposal, which in the piano sonata genre he had previously tended to divide up among the individual works of triptychs (opp. 2 and 31 as well as the separately published 78/79/81a and 109-111). Revealingly, the cycle ends not – as one might expect – with the monumental fugue, but with a minuet. Beethoven thereby points to the enormous span of his own compositional development. The minuet, which the young Bonn court musician had assiduously played forty years earlier, is now transformed – from a courtly dance there has emerged a piece which, with its excursion into the realm of the Arietta from the Piano Sonata in C minor op. 111, reveals dimensions available only to the mature Beethoven (and Schubert).

The Diabelli Variations are still a largely unknown and misunderstood masterpiece, even though written by a famous composer. The reason for this is the persistent dictum which holds that the cycle is an unwieldy, incomprehensible work that could only have been invented by a deaf composer, remote from the world, marked by fate, a

frustrated maverick, with a view to deterring interest in it. But behind this evaluation lurks an attitude of denial: Beethoven's Variations cannot be 'circumscribed', rendered harmless. Even today they still constitute an unprecedented challenge for performer and listener alike. Beethoven made extreme demands, on himself in the first instance (as the original manuscript demonstrates), and subsequently on his players and audiences. But, if correctly read and understood, the Diabelli Variations benefit greatly from performance on the fortepiano. The element of timbre has hitherto scarcely been properly investigated in this work so often misinterpreted as a bravura piece. And it is precisely in this respect that Andreas Staier's recording is an unprecedented voyage of discovery, which reveals entirely new aspects. From the timbral point of view, this does not apply only to the use of the moderator, bassoon and janissary pedals in Variations 20, 22 and 23, or to the Introduction (track 12), unprecedented in quite another way, in which Andreas Staier takes up and realises single-handedly a number of ideas the composer did not carry through to their conclusion – a rare special case of historically informed interpretation.

MICHAEL LADENBURGER

Translation: Charles Johnston

QUESTIONS TO ANDREAS STAIER

The Thirty-three Variations on a Waltz of Anton Diabelli in C major op.120 form a whole universe in themselves. But, given their rich diversity, does a certain arbitrariness prevail here? Is Beethoven just flaunting his prowess, or do you detect a specific fundamental idea behind the structure and organisation of the cycle?

The cycle displays Beethoven's pride in his abilities. I can't see anything arbitrary or random there; quite the reverse in fact. The total of thirty-three variations is not a coincidence. Beethoven, who was no stranger to number symbolism, surpasses the thirty Goldberg Variations of Bach and his own 32 Variations in C minor WoO 80. It's scarcely conceivable, in the Largo molto (Variation 31), that he hadn't looked long and hard at the twenty-fifth Goldberg Variation. Of course, he found his own solution. The architecture of the cycle is very meticulously thought out. In his second approach to the work, in 1823, Beethoven places two variations before what was originally the first and is now the third. Whereas conventional sets of variations usually start with several variations that stay close to the theme, here Beethoven sets up an ironic distance from the waltz. Tempo, metre, and habitus have broken free from the theme. In that sense, the first variation is a key to the entire work. The sequence of the rest of the variations is equally carefully considered. Bach's ordering, with its symmetrical groupings, has disappeared. It is replaced by a succession of dynamic waves. The individual Diabelli variations cannot be played or understood in isolation.

Why does this work lead something of a shadowy existence? Is it an ungrateful piece?

Obviously, the late, ironic Beethoven is not as directly accessible as the heroic figure of the Fifth Symphony or the 'Appassionata' Sonata. The Diabelli Variations push the ironic, even sarcastic side of the composer to extremes. It's music for connoisseurs [Kenner] rather than amateurs [Liebhaber]; it's really music for musicians. One must accept this wholly un-Biedermeier aspect of the work, the way it plays with the performer and the listener, with irony and seriousness. Where Haydn was refreshingly surprising, Beethoven is unsettlingly sarcastic.

The work is seldom heard. Fortepianists seem to avoid it. There is just one recording played on a fortepiano. You are regarded as a pianist with a special feeling for timbre. How did you open up that side of the work? Beethoven gives very few indications in this respect.

This set of variations, in which every facet of Beethoven's compositional skills makes an appearance, benefits from the possibilities of differentiation of timbre

that a fortepiano has to offer. In Beethoven's time the 'exotic' pedals, especially the janissary and bassoon stops, were the main attraction for amateurs. They were regarded as rather suspect by piano makers and composers. But they also have considerable potential for serious use. For example, the moment in the third variation where the music stops in its tracks and a blind spot appears can be very obviously underlined with the moderator, as is the case later with a section of the final coda. The mystical Variation 20 gains from a rapt *piano*, which can be achieved with the combined use of the *Verschiebung* [shift] pedal and the moderator. The pastiche of the *Don Giovanni* variation can be heightened by the bassoon stop, as can the ensuing Variation 23, a caricature of a Czerny étude, by using the janissary stop. The latter stop features a signal effect and a distance effect. If I use it here, it's not just as a joke.

What insights did you gain from studying the autograph, which was inaccessible for so long?

This fascinating manuscript allows us to infer Beethoven's choleric and impatient sides, but not the ironic side to his character. The annotations show his worries and difficulties during a pretty laborious process of composition. What began as a fair copy increasingly turns into a working manuscript. With the dynamics of the handwriting and the many corrections and erasures, it provides a whole range of pointers to the composer's intentions. It's a treasure trove for the interpreter.

Your idea of carrying out the project of the 'Introduction' that the composer envisaged (p.11) is something quite out of the ordinary. What were you aiming to do here?

My intention with the Introduction was to create a sound-space that separates the twelve 'preludes', from Czerny to Schubert, from Beethoven's great cycle. It's a pause for breath in what is otherwise rigorously composed music. So I think the improvisatory element is perfectly appropriate here. And that way one can ensure that Diabelli's waltz has the necessary freshness the second time it's played. I keep to the essence of what can be made out from Beethoven's sketch of 1819, and stay close to the theme. The striking three-note motif with the combination of the intervals of a semitone and a rising third suggests an echo of the finale from the Piano Sonata in D major op.10 no.3. But I didn't develop the interval of the descending fourth in the sketch because it's so clearly presented by Beethoven himself in the very first variation.

Translation: Charles Johnston

DIE 33 VERÄNDERUNGEN über einen Walzer von Anton Diabelli op.120 sind nicht nur Beethovens letztes großes Klavierwerk und gleichzeitig sein umfangreichster Variationenzyklus. Sie sind auch – vielleicht mehr als jedes andere seiner Werke – ein Spiegelbild seiner komplexen Persönlichkeit. Sie sind eine musikalische Visitenkarte ersten Ranges, zu verstehen vor dem Hintergrund seiner „Beauftragung“.

Der als Thema vorgegebene Walzer stammt vom Verleger und Komponisten Anton Diabelli. Er hatte 1819 gleich 50 österreichische, vorwiegend Wiener Autoren (um eine repräsentative Auswahl zu haben, sprach er Komponisten, Virtuosen und adelige Dilettanten an) eingeladen, sich mit einer einzigen Variation an einem Sammelwerk zu beteiligen. Dafür sandte er jedem ein Blatt mit dem Thema, das vier Fünftel der Vorderseite einnahm. Auf dem Rest des Blattes sollte die Variation notiert und das Ganze dann an ihn zurückgegeben werden. So hätte er annähernd gleich lange Variationen erhalten. Zu den Angesprochenen zählten Carl und Joseph Czerny (beide zeitweise von Beethoven als Klavierlehrer seines Neffen ausgewählt), Franz Schubert, der Knabe Franz Liszt, Johann Nepomuk Hummel und Beethovens Schüler und Gönner Erzherzog Rudolph. Die von Andreas Staier für diese Einspielung aus den 50 ausgewählten Variationen bieten einen repräsentativen Querschnitt etwa zwischen der Vorführung eigener pianistischer Brillanz (Kreutzer, Liszt, Mozart Sohn), mehr oder minder ausgeprägtem „Kleben“ am Thema (Moscheles, Pixis) und gänzlicher Gelöstheit (Kerzkowsky) in Kombination mit genialer Einfachheit (Schubert). Beethoven war von dem Thema und der „Konkurrenzsituation“ jedenfalls so elektrisiert, dass er umgehend mit der Arbeit begann, sie dann aber zugunsten der *Missa solemnis* und den letzten drei Klaviersonaten unterbrach und den Zyklus erst Anfang 1823 vollendete. Dass Beethoven das Thema noch einmal zwei Jahre später – bezeichnenderweise gegenüber Diabelli selbst in einem durch und durch in sarkastischem Ton gehaltenen Brief – auf die vielen Sequenzen anspielend scheinbar abfällig als „Schusterfleck“ bezeichnete, wird bis heute – da aus dem Zusammenhang gerissen – zu Unrecht als vernichtendes Urteil verstanden. Vielmehr war es so, dass Beethoven Diabelli seit Jahren eine vierhändige Klaviersonate schuldig geblieben war und dem Verleger nun in Vorwärtsverteidigung spöttisch empfahl, das 50er Konsortium neuerlich einzuberufen und jeden einen Takt beitragen zu lassen.

Diabellis Thema ist keine einstimmige Melodie, sondern ein vollständig ausgearbeiteter und dynamisch sorgfältig ausgezeichneter musikalischer Satz. Die Einfachheit seiner Struktur bot jedoch einen großen Spielraum für Variationen aller Art, etliche Bausteine wie der einleitende Vorschlag boten sich für eine Verarbeitung geradezu an. Schließlich sollte ja die Sammlung nach dem Willen ihres Initiators und Verlegers ein Kaleidoskop der in Wien bzw. in der Monarchie versammelten kompositorischen bzw. pianistischen Kompetenz und Vielfalt der Personalstile ergeben. Erst ein Jahr nachdem Beethovens 33 Variationen als selbständiges

Werk erschienen waren, brachte Diabelli im Sommer 1824 einen Sammeldruck mit den 50 Variationen der anderen Komponisten heraus, die er – die patriotische Gesinnung nach den langen Jahren napoleonischen Bedrohung geschickt nutzend – als „Vaterländischen Künstlerverein“ titulierte. (Ob sich der ein oder andere Komponist in letzter Minute noch etwas an Beethoven „angelehnt“ hat, wäre noch zu untersuchen.) Beethoven wollte seinem Selbstverständnis gemäß in diesem Zusammenhang der Erste sein, bei weitem nicht nur chronologisch. *Some are more equal than others*. Beethoven wollte sich nicht einordnen, er wollte sich beweisen. Dafür benötigte er nicht eine, sondern 84 Manuskriptseiten. Es ist bezeichnend, dass der taube, weitgehend von den Einmalhonoraren seiner Verleger lebende, vorübergehend auch noch von einem bedrohlichen Augenleiden heimgesuchte Komponist nach der *Missa solemnis* neuerlich ein Werk komponierte, das seiner Zeit weit voraus war, das so nicht bestellt sowie für den Verleger und in der Folge für ihn per se merkantil keine sichere Bank war. Tatsächlich weiß man ja nicht einmal sicher, wann das Werk uraufgeführt wurde. Dies geschah mit ziemlicher Sicherheit jedenfalls nicht zu Beethovens Lebzeiten. Hans von Bülow dürfte der erste gewesen sein, der sich dem Werk – eine Generation später – öffentlich widmete. Selbst ein Virtuose und Beethoven-Verehrer wie Franz Liszt hatte es nicht in seinem Repertoire.

Die Diabelli-Variationen darf man auch heute noch getrost als letztes, erst noch richtig zu entdeckendes Meisterwerk Beethovens bezeichnen. Nicht zuletzt dank der Beteiligung von Andreas Staier ist es 2009 gelungen, die bisher unzugängliche faszinierende Originalhandschrift des Werkes für die Sammlung des Beethoven-Hauses und damit für die musikalische Öffentlichkeit zu sichern. In der Zwischenzeit ist sie über eine Faksimileausgabe bzw. über das Digitale Archiv des Beethoven-Hauses (www.beethoven-haus-bonn.de) jedermann zugänglich. Anhand der auch graphisch attraktiven Handschrift kann man anschaulich die Arbeitsweise des Komponisten und sein unermüdliches Feilen an einer Fassung letzter Hand, die seiner strengen Selbstkritik standhielt, studieren. Zudem geben Schriftduktus und Schriftdynamik subtile Hinweise auf Spannungsbögen, feine dynamische Schattierungen u.a.m. All dies zeigt, dass es sich bei den Diabelli-Variationen um ein höchst differenziertes musikalisches Gebilde handelt. Auch der Bauplan des in zwei Phasen entstandenen Zyklus' zeugt von hoher Reflexion: den 23 im Jahre 1819 entworfenen Variationen verleiht der Komponist Ende 1822/Anfang 1823 zehn weitere ein, wobei nichts dem Zufall überlassen bleibt, härtester Kontrast und das Zusammenbinden mehrerer Variationen nebeneinander bestehen. Ergebnis war schließlich ein Kaleidoskop, welches das Potential des Themas nicht nur ausschöpfte, sondern sprengte. Beethoven nutzt alle nur denkbaren Zugangsweisen zum Thema – vom das Banale Übersteigernde (Variation 1), höchste Virtuosität in den Vordergrund rückende (Variation 10, 16, 23, 27), über das Mysterium der 20. Variation bis hin zur 24. Variation als Inkarnation von Klarheit und Reinheit. Dafür mobilisierte er in teils extrem verdichteter Form alle ihm zu Gebote stehenden

kompositorischen Möglichkeiten, die er in der Gattung der Klaviersonate bei den als Trias komponierten Werken (opp. 2, 31, auch 78/79/81a und 109-111) eher auf die Einzelwerke aufzuteilen pflegte. Bezeichnenderweise endet der Zyklus nicht – wie eigentlich zu erwarten – mit der monumentalen Fuge, sondern mit einem Menuett. Beethoven verweist damit auf die enorme Spannweite seiner eigenen kompositorischen Entwicklung. Das Menuett, das der junge Bonner Hofmusiker 40 Jahre zuvor dienstbeflissen spielte, ist nun transformiert – aus einem höfischen Tanz ist ein Stück geworden, das mit seinem Ausflug in das Reich der Arietta aus der Klaviersonate c-Moll op. 111 Dimensionen aufzeigt, die nur dem reifen Beethoven (und Schubert) zu Gebote standen.

Noch sind die Diabelli-Variationen ein weithin unbekanntes und falsch eingeschätztes Meisterwerk, auch wenn sie von einem berühmten Komponisten stammen. Grund ist das nach wie vor bestehende Diktum, es handle sich um ein sperriges, unverständliches Werk, das nur von einem tauben, weltabgewandten, vom Schicksal gezeichneten frustrierten Eigenbrötler so (abschreckend) erfunden werden konnte. Hinter dieser Einschätzung verbirgt

sich aber eine Verweigerungshaltung: Beethovens Variationen lassen sich nicht „eingrenzen“, verharmlosen. Sie sind auch heute noch eine unerhörte Herausforderung – für den Interpreten wie für den Zuhörer. Beethoven forderte das Äußerste, zunächst – wie die Originalhandschrift belegt – von sich selbst, sodann vom Rezipienten. Gerade die richtig gelesenen und verstandenen Diabelli-Variationen profitieren in besonderem Maße von der Interpretation auf dem Hammerflügel. Die klangliche Komponente ist bei diesem oftmals als Bravour-Stück missverstandenen Werk bisher kaum ausgelotet worden. Gerade in dieser Hinsicht ist Andreas Staiers Einspielung eine unerhörte Entdeckungsreise, die ganz neue Aspekte zum Vorschein bringt. Das gilt klanglich bei weitem nicht nur etwa für die Verwendung des Moderator-, Fagott- bzw. Janitscharen-Pedals in der 20., 22. bzw. 23. Variation oder die auf ganz andere Weise bisher unerhörte Introduction, mit der Andreas Staier nicht weiter verfolgte Überlegungen des Komponisten aufgreift und selbständig zu Ende führt – ein rarer Sonderfall historisch informierten Interpretierens.

MICHAEL LADENBURGER

FRAGEN AN ANDREAS STAIER

Die 33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli C-Dur op. 120 bilden einen Kosmos für sich. Bei all der Vielfalt: Herrscht eine gewisse Beliebigkeit vor? Trotz Beethovens mit seinen Fähigkeiten oder erkennen Sie eine spezifische Grundidee hinter dem Bauplan und der Ausgestaltung des Zyklus?

Der Zyklus zeigt Beethovens Stolz. Beliebigkeit kann ich nicht erkennen, im Gegenteil. Die Zahl von 33 Variationen ist kein Zufall. Beethoven, dem Zahlensymbolik nicht fremd war, übertrifft die 30 Goldberg-Variationen Bachs und seine eigenen 32 Variationen c-Moll WoO 80. Es ist kaum vorstellbar, dass sich Beethoven mit dem Largo molto (31. Variation) nicht an der 25. Goldberg-Variation abgearbeitet hat. Er fand natürlich seine eigene Lösung. Der Bauplan des Zyklus ist sehr sorgfältig bedacht. Im zweiten Angang setzt Beethoven 1823 zwei Variationen vor die ursprünglich am Beginn stehende 3. Variation. Während konventionelle Variationenzyklen erst einmal etliche Variationen nahe am Thema bleiben, schafft Beethoven hier sofort ironische Distanz zum Walzer. Tempo, Metrum und Habitus haben sich vom Thema emanzipiert. Insofern ist gleich die 1. Variation ein Schlüssel zum gesamten Werk. Die Reihenfolge der weiteren Variationen ist gleichfalls gut überlegt. Die Bachsche Ordnung mit symmetrischen Gruppierungen gibt es nicht mehr. Dynamische Wellen treten an ihre Stelle. Die einzelnen Diabelli-Variationen sind isoliert nicht spiel- und verstehbar.

Woran liegt es, dass das Werk eher ein Schattendasein führt? Ist es undankbar?

Offenbar ist der späte, ironische Beethoven nicht so unmittelbar zugänglich wie der heroische etwa der 5. Sinfonie oder der "Appassionata"-Sonate. Die Diabelli-Variationen treiben die ironische, ja sarkastische Seite des Komponisten auf die Spitze. Es ist eher Musik für Kenner als für Liebhaber, eigentlich Musik für Musiker. Man muss sich auf dieses ganz und gar nicht biedermeierliche Moment, auf sein Spiel mit dem Interpreten und dem Hörer, auf Ironie und Ernst einlassen. Wo Haydn erfrischend überraschend war, ist Beethoven verstörend sarkastisch.

Das Werk ist selten zu hören. Fortepianisten scheinen es zu meiden. Es gibt erst eine Aufnahme, die auf einem Hammerflügel eingespielt ist. Sie gelten als Pianist mit besonderem Klangsinn. Wie haben Sie sich das Werk klanglich erschlossen? Beethoven schreibt diesbezüglich ja wenig vor.

Der Variationenzyklus, in dem alle Facetten von Beethovens kompositorischem Vermögen aufscheinen, profitiert von den Möglichkeiten der klanglichen Differenzierung, die ein Hammerflügel bietet. Die "exotischen" Pedale, vor allem der Janitscharen- und Fagottzug, standen ja damals im Fokus der Liebhaber. Sie waren den Klavierbauern und Komponisten eher suspekt. Sie haben aber durchaus auch Potential für eine ernsthafte Nutzung. So wird der Moment, wo in der 3.

Variation die Musik stehen bleibt, wo ein blinder Fleck entsteht, mit dem Moderator ebenso sinnfällig betont wie später ein Teil der Schlußcoda. Die mystische 20. Variation gewinnt durch ein entrücktes Piano, das durch die kombinierte Verwendung der Verschiebung und des Moderators erzielt werden kann. Die Don Giovanni-Variation lässt sich mit dem Fagott-Pedal weiter persifizierend zuspitzen, ebenso wie die nachfolgende 23. Variation, eine Czerny-Etüden-Karikatur durch das Janitscharen-Pedal. Letzteres hat ja per se eine Signal- und Fernwirkung. Dass ich hier dieses Pedal gebrauche, geht über einen Jux hinaus.

Welche Erkenntnisse hat Ihnen das Studium des Autographs gebracht, das so lange unzugänglich war?

Aus der faszinierenden Handschrift lässt sich Beethovens cholerische und ungeduldige, nicht aber seine ironische Seite ablesen. Die Notierungen zeigen seine Sorgen und Nöte während des durchaus mühsamen Entstehungsprozesses. Was als Reinschrift begann, wird immer mehr zum Werkstatt-Manuskript. Die Handschrift bietet angesichts seiner Schriftdynamik, seinen zahlreichen Überarbeitungen vielfältige Hinweise auf die Intentionen des Komponisten. Sie ist für den Interpreten eine Fundgrube.

Ihre Idee, die vom Komponisten angedachte „Introduction“ zu Ende zu denken (S.11), ist außergewöhnlich. Was bezwecken Sie damit?

Mit der Introduction beabsichtige ich, einen klingenden Raum zu schaffen, der die 12 "Präludien" von Czerny bis Schubert von Beethovens großem Zyklus absetzt. Es ist ein Atemholen zwischen ansonsten streng komponierter Musik. Da erscheint mir das improvisatorische Element durchaus angebracht. Auf diese Weise sichert man dem Walzer Diabellis beim zweiten Mal die nötige Frische. Ich halte mich an die Essenz, die aus Beethovens Skizze aus dem Jahre 1819 erkennbar wird, und bleibe eng am Thema. Das prägende Drei-Ton-Motiv mit der Intervall-Kombination Halbton + Terz aufsteigend etwa legt den Anklang an das Finale der Klaviersonate D-Dur op. 10 Nr. 3 nahe. Den Quartfall der Skizze habe ich demgegenüber nicht weiter ausgearbeitet, weil er von Beethoven gleich in der 1. Variation so überdeutlich präsentiert wird.

THE 50 COMPOSERS OF DIABELLI'S PROJECT

50 VERÄNDERUNGEN

über einen Walzer

für das

Piano-Forte

componirt von

Aßmayer, Bocklet, Czapek, Czerny, Dietrichstein, Graf, Drechsler, Förster, Freystädler, Günsbacher, Gelinek, Halm, Hoffmann, Horzalka, Huglmann, Hummel, Hüttenbrenner, Kalkbrenner, Kanne, Kerzkowsky, Kreutzer, Liszt, Mayseder, Moscheles, Moser, Mozart, Panny, Payer, Plachy, Rieger, Riotte, Roser, Schenk, Schöberlechner, Schubert, Sechter, Stadler, Weiss, Wittassek, Worzischek, Weber, Dion, Weber, Fr., Winkler, A. de.

Eigentümer-Verleger

Wien, bey A. Diabelli et Comp: Graben. N^o 133.

Leipzig, bey H.A. Probst.

Pr. 3/1 C.M.

- | | |
|--------------|--|
| Var. I | Ignaz Aßmayer (1790-1862) |
| Var. II | Carl Maria von Bocklet (1801-1881) |
| Var. III | Leopold Eustache Czapek (c.1800-?) |
| Var. IV | Carl Czerny (1791-1857) |
| Var. V | Joseph Czerny (1785-1831) |
| Var. VI | Moritz Graf von Dietrichstein (1775-1864) |
| Var. VII | Joseph Drechsler (1782-1852) |
| Var. VIII | Emmanuel Aloys Förster (1748-1823) |
| Var. IX | Franz Jakob Freystädler (1761-1841) |
| Var. X | Johann Baptist Gänsbacher (1778-1844) |
| Var. XI | Josef Gelinek (1758-1825) |
| Var. XII | Anton Halm (1789-1872) |
| Var. XIII | Joachim Hoffmann (1781-c.1856) |
| Var. XIV | Johann Horzalka (1798-1860) |
| Var. XV | Joseph Huglmann (1768-1839) |
| Var. XVI | Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) |
| Var. XVII | Anselm Hüttenbrenner (1794-1868) |
| Var. XVIII | Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) |
| Var. XIX | Friedrich August Kanne (1778-1833) |
| Var. XX | Joseph Kerzkowsky (1791-?) |
| Var. XXI | Conradin Kreutzer (1780-1849) |
| Var. XXII | Heinrich Eduard Josef Baron von Lannoy (1787-1853) |
| Var. XXIII | Maximilian Joseph Leidesdorf (1787-1840) |
| Var. XXIV | Franz Liszt (1811-1886) |
| Var. XXV | Joseph Mayseder (1789-1863) |
| Var. XXVI | Ignaz Moscheles (1794-1870) |
| Var. XXVII | Ignaz Franz Edler von Mosel (1772-1844) |
| Var. XXVIII | Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791-1844) |
| Var. XXIX | Joseph Panny (1794-1838) |
| Var. XXX | Hieronymus Payer (1787-1845) |
| Var. XXXI | Johann Peter Pixis (1788-1874) |
| Var. XXXII | Wenzel Plachy (1785-1858) |
| Var. XXXIII | Gottfried Rieger (1764-1855) |
| Var. XXXIV | Philipp Jacob Riotte (1776-1856) |
| Var. XXXV | Franz de Paula Roser (1779-1830) |
| Var. XXXVI | Johann Baptist Schenk (1753-1836) |
| Var. XXXVII | Franz Schöberlechner (1797-1843) |
| Var. XXXVIII | Franz Schubert (1797-1828) |
| Var. XXXIX | Simon Sechter (1788-1867) |
| Var. XL | S.R.D. (Serenissimus Rudolphus Dux / 1788-1831) |
| Var. XLI | Abbé Maximilian Stadler (1748-1833) |
| Var. XLII | Joseph de Szalay (1800-1860) |
| Var. XLIII | Wenzel Johann Tomaschek (1774-1850) |
| Var. XLIV | Michael Umlauf (1781-1842) |
| Var. XLV | Friedrich Dionysius Weber (1766-1842) |
| Var. XLVI | Franz Weber (1805-1876) |
| Var. XLVII | Charles Angelus de Winkler (1785-1845) |
| Var. XLVIII | Franz Weiss (1778-1830) |
| Var. XLIX | Johann Nepomuk August Wittassek (1770-1839) |
| Var. L | Jan Hugo Worzischek (Voříšek / 1791-1825) |

N^o 1381.



Andreas Staier est né en 1955 à Göttingen. Il a étudié le piano et le clavecin à Hanovre et à Amsterdam. Claveciniste de l'Ensemble Musica Antiqua Köln pendant trois ans, il entame à partir de 1986 une carrière de soliste et se forge une solide réputation au clavecin et au piano-forte. Parmi ses partenaires privilégiés de musique de chambre, il faut citer des interprètes prestigieux comme Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexei Lubimov et Christine Schornsheim. En tant que soliste, il joue régulièrement avec Concerto Köln, le Freiburger Barockorchester, l'Akademie für Alte Musik Berlin, l'Orchestre des Champs-Élysées. Il est l'invité de grands festivals internationaux, comme La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, la Schubertiade de Schwarzenberg, le Festival du Schleswig-Holstein, le Festival Bach de Leipzig, les Bachtage de Berlin, la Bachwoche de Ansbach, le Kissinger Sommer. Il se produit également sur les grandes scènes internationales, de Berlin à Tokyo.

La plupart de ses nombreux enregistrements ont obtenu des prix et distinctions internationales. En 2002, l'exceptionnelle carrière d'Andreas Staier a été particulièrement mise en lumière par le Prix d'honneur de la Critique Discographique allemande (Preis der Deutschen Schallplattenkritik). Le magazine *Diapason* l'a élu Artiste de l'année en 2006. En 2007, son enregistrement Mozart „am Stein Vis-à-vis” obtenait un Diapason d'or de l'année. En 2011, sa version des concertos de Carl Philipp Emanuel Bach était distinguée par un prix de la Critique Allemande.

Andreas Staier was born in Göttingen in 1955, and studied the piano and the harpsichord in Hanover and Amsterdam, then became harpsichordist of the ensemble Musica Antiqua Köln. Since 1986 he has pursued a career as a freelance soloist and has earned an outstanding reputation as both harpsichordist and fortepianist. In the field of chamber music he has had long and fruitful partnerships with such internationally renowned artists as Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexei Lubimov and Christine Schornsheim. Andreas Staier regularly appears as a soloist in the concerto repertoire with ensembles including Concerto Köln, the Freiburger Barockorchester, the Akademie für Alte Musik Berlin, and the Orchestre des Champs-Élysées. He is a frequent guest at many of the world's major concert halls and international music festivals, among them the festivals of La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, Schwarzenberg, the Schleswig-Holstein Musik-Festival, the Bach-Fest Leipzig, the Bachtage Berlin, and the Bachwoche Ansbach. He has also performed in all the major venues in Europe, America and Japan.

Many of Andreas Staier's CD recordings have been distinguished by international awards. In 2002 he was awarded the 'Ehrenurkunde' (certificate of honour) of the Preis der Deutschen Schallplattenkritik, and the French magazine *Diapason* named him 'artist of the year' in 2006. In 2007 his Mozart recording 'am Stein Vis-à-vis' was awarded a Diapason d'Or of the year. In 2011 his recording of concertos by Carl Philipp Emanuel Bach was awarded a Preis der Deutschen Schallplattenkritik.

Andreas Staier wurde 1955 in Göttingen geboren. Er studierte Klavier und Cembalo in Hannover und Amsterdam, und wurde Cembalist des Ensembles Musica Antiqua Köln. Seit 1986 hat sich Andreas Staier der freien Solisten-Laufbahn zugewendet und sich als Cembalo- und Hammerklavier-Solist einen herausragenden Ruf erworben. Im kammermusikalischen Bereich gibt es lange und fruchtbare Partnerschaften mit international bekannten Interpreten wie Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexei Lubimov und Christine Schornsheim. Als Solist gibt Andreas Staier regelmäßig Konzerte mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées. Er tritt regelmäßig bei den internationalen Musikfestivals und auf vielen großen Konzertbühnen in aller Welt auf (Festival de La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, Schwarzenberg, Schleswig-Holstein Musik-Festival, Bach-Fest Leipzig, Bachtage Berlin, Bachwoche Ansbach usw.). Er spielte ebenfalls auf den international renommierten Konzertpodien von Berlin bis Tokyo.

Andreas Staier hat zahlreiche CD-Aufnahmen eingespielt, worunter viele mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden. Seine bisherige außergewöhnliche künstlerische Laufbahn wurde 2002 mit der Ehrenurkunde des Preises der Deutschen Schallplattenkritik gewürdigt. Die Zeitschrift *Diapason* kühlte ihn 2006 zum „Künstler des Jahres”. In 2007 bekam seine Mozart-Aufnahme „am Stein Vis-à-vis” ein 'Diapason d'or des Jahres'. 2011 wurde seine Interpretation der Konzerte von Carl Philipp Emanuel Bach mit einem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Enregistrement septembre 2010, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Andreas Staier : Josep Molina (Cologne, novembre 2011, atelier de Burkhard Zander)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902091