

3

● harmonia  
mundi

VARIATION[S]

Beethoven

Ligeti | Kurtág

Cédric Tiberghien

# LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

## Complete Variations for Piano, Vol. 3

Cédric Tiberghien *Steinway piano*

GYÖRGY LIGETI (1923-2006)					
<b>Musica ricercata</b>					
1	I. Sostenuto - Misurato - Prestissimo - Sostenuto	2'32	36	Variation VI	0'45
2	II. Mesto, rigido e cerimoniale	3'19	37	Variation VII	0'36
3	III. Allegro con spirito	1'09	38	Variation VIII	1'00
4	IV. Tempo di Valse. Poco vivace ("À l'orgue de Barbarie")	2'04	39	Variation IX	0'38
5	V. Rubato. Lamentoso	3'06	40	Variation X	0'38
6	VI. Allegro molto capriccioso	0'43	41	Variation XI	1'07
7	VII. Con moto, giusto / Cantabile, molto legato	4'01	42	Variation XII. Allegro	3'02
8	VIII. Vivace. Energico	1'01	GYÖRGY KURTÁG		
9	IX. (Béla Bartók in memoriam) Adagio. Mesto - Allegro maestoso	2'17	43	<b>Flours nous sommes... (4a)</b> ( <i>Játékok</i> , Book I, No.61)	0'33
10	X. Vivace. Capriccioso	1'35	44	<b>... et encore une fois : Flours nous sommes...</b> ( <i>Játékok</i> , Book I, No.75)	0'40
11	XI. (Omaggio a Girolamo Frescobaldi) Andante misurato e tranquillo	4'15	LUDWIG VAN BEETHOVEN		
LUDWIG VAN BEETHOVEN			<b>10 Variations on 'La stessa, la stessissima' WoO 73</b>		
<b>6 Variations on a Swiss Song</b> WoO 64			(from the opera <i>Falstaff</i> , ossia <i>Le tre burle</i> by Antonio Salieri)		
(after the anonymous song <i>Es hätt e Bur es Töchterli</i> )			B-flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur		
F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur			45	Theme. Andante con moto	0'46
12	Theme. Andante con moto	0'20	46	Variation I	0'42
13	Variation I	0'16	47	Variation II	0'45
14	Variation II	0'19	48	Variation III	0'41
15	Variation III	0'23	49	Variation IV	0'40
16	Variation IV	0'16	50	Variation V	1'02
17	Variation V	0'22	51	Variation VI	0'40
18	Variation VI	0'27	52	Variation VII	0'38
GYÖRGY KURTÁG (b. 1926)			53	Variation VIII	1'10
19	<b>Flours nous sommes... (1b)</b> ( <i>Játékok</i> , Book I, No.6)	0'17	54	Variation IX	0'49
LUDWIG VAN BEETHOVEN			55	Variation X. Allegretto, alla Austriaca	3'59
<b>8 Variations on 'Une fièvre brûlante' WoO 72</b>			GYÖRGY KURTÁG		
(from the opera <i>Richard Cœur de Lion</i> by André Grétry)			56	<b>Flours nous sommes... (in memoriam Árpád Illés) (13a)</b> ( <i>Játékok</i> , Book V, No.9)	1'20
C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur			57	<b>Flours nous sommes... (from the Sayings of Péter Bornemisza, III.3)</b>	1'01
20	Theme. Allegretto	0'32	<i>(Játékok</i> , Book V, No.18)		
21	Variation I	0'29	LUDWIG VAN BEETHOVEN		
22	Variation II	0'29	<b>13 Variations on 'Es war einmal ein alter Mann' WoO 66</b>		
23	Variation III	0'39	(from the opera <i>Das rote Käppchen</i> by Carl Ditters von Dittersdorf)		
24	Variation IV	0'58	A major / <i>La majeur</i> / A-Dur		
25	Variation V	0'40	58	Theme. Allegretto	0'50
26	Variation VI	0'39	59	Variation I	0'49
27	Variation VII	0'40	60	Variation II	0'45
28	Variation VIII. Allegro	1'34	61	Variation III. Comodetto	0'51
GYÖRGY KURTÁG			62	Variation IV	0'44
29	<b>Flours nous sommes... (2)</b> ( <i>Játékok</i> , Book I, No. 34)	0'31	63	Variation V. Risoluto	0'50
LUDWIG VAN BEETHOVEN			64	Variation VI. Espressivo	1'14
<b>12 Variations on a Russian Dance</b> WoO 71			65	Variation VII. Allegro non molto	0'59
(from the ballet <i>Das Waldmädchen</i> by Paul Wranitzky)			66	Variation VIII. Tempo primo	0'57
A major / <i>La majeur</i> / A-Dur			67	Variation IX. Con spirito	0'45
30	Theme. Allegretto	0'42	68	Variation X	0'53
31	Variation I	0'47	69	Variation XI. Allegro	0'50
32	Variation II	0'38	70	Variation XII. Allegro non tanto, con grazia	1'44
33	Variation III	0'53	71	Variation XIII. Marcia vivace	1'16
34	Variation IV	0'45	GYÖRGY KURTÁG		
35	Variation V	0'57	72	<b>A Flower for Márta</b> ( <i>Játékok</i> , Book VII, No.14)	1'22

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**33 Variations on a Waltz by Anton Diabelli** Op.120

*C major / Do majeur / C-Dur*

1	Theme. Vivace	0'53
2	Variation I. Alla Marcia maestoso	1'39
3	Variation II. Poco allegro	0'59
4	Variation III. L'istesso tempo	1'32
5	Variation IV. Un poco più vivace	1'05
6	Variation V. Allegro vivace	0'59
7	Variation VI. Allegro ma non troppo e serio	1'51
8	Variation VII. Un poco più allegro	1'14
9	Variation VIII. Poco vivace	1'57
10	Variation IX. Allegro pesante e risoluto	2'00
11	Variation X. Presto	0'37
12	Variation XI. Allegretto	1'05
13	Variation XII. Un poco più moto	1'04
14	Variation XIII. Vivace	1'11
15	Variation XIV. Grave e maestoso	4'20

16	Variation XV. Presto scherzando	0'40
17	Variation XVI. Allegro	1'01
18	Variation XVII	1'01
19	Variation XVIII. Poco moderato	1'48
20	Variation XIX. Presto	0'55
21	Variation XX. Andante	1'57
22	Variation XXI. Allegro con brio - Meno allegro	1'18
23	Variation XXII. Allegro molto, alla 'Notte e giorno faticar' di Mozart	0'51
24	Variation XXIII. Allegro assai	0'55
25	Variation XXIV. Fughetta. Andante	3'13
26	Variation XXV. Allegro	0'52
27	Variation XXVI	1'30
28	Variation XXVII. Vivace	1'11
29	Variation XXVIII. Allegro	1'04
30	Variation XXIX. Adagio ma non troppo	1'27
31	Variation XXX. Andante, sempre cantabile	1'54
32	Variation XXXI. Largo molto - Espressivo	5'29
33	Variation XXXII. Fuga. Allegro	3'25
34	Variation XXXIII. Tempo di Minuetto moderato	4'47

Cédric Tiberghien, *Steinway piano*

**Pour** ce troisième volume, j'ai souhaité pousser plus loin la réflexion sur la notion de variation, si chère à Beethoven. Si *Musica ricercata* peut s'apparenter à un cycle de variations au sein duquel Ligeti augmente progressivement le nombre de notes utilisées dans chaque pièce, la collection *Játékok* de Kurtág contient quant à elle de nombreuses pages partageant le titre "Fleurs nous sommes...", comme une série de variations sur une même idée.

Beethoven, enfin, met avec les *Variations sur une valse de Diabelli* un point final à son corpus pianistique. Synthétisant la réflexion d'une vie sur ce procédé de composition d'une richesse inépuisable, il livre ici un autoportrait aussi intime que bouleversant !

CÉDRIC TIBERGHEN

**La variation** est un procédé d'écriture aussi vieux que la musique elle-même. Toutefois, avec l'émergence grandissante de l'édition musicale puis de l'opéra et de la pratique instrumentale dilettante dans les milieux aristocratiques et bourgeois – en somme avec l'accroissement du commerce de la musique au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles – la variation devint progressivement un genre musical à part entière. De fait, tout interprète-improvisateur virtuose aimait à s'emparer d'un air à la mode pour le livrer à son auditoire sous de multiples facettes afin de susciter chez celui-ci le plaisir d'entendre et de reconnaître un thème connu sous des jours parfois fort éloignés de l'original. Si ces variations extemporanées avaient eu l'heur de plaire, leur auteur ne manquait pas alors d'en faire imprimer une version plus polie afin d'accroître ses revenus et sa notoriété, et de nourrir un marché à la demande de plus en plus forte.

Ce n'est peut-être pas un hasard si la carrière éditoriale de Beethoven débuta vers l'âge de douze ans, en 1782, avec la publication d'un cahier de neuf variations sur une marche d'Ernst Christoph Dressler (WoO 63), c'est-à-dire à l'époque même où l'adolescent commença à faire parler de lui grâce à ses dons de claviériste. Près de dix ans plus tard, vers 1790-1792, le jeune artiste récidiva avec un cahier de variations très conventionnelles sur une chanson suisse anonyme (WoO 64) publié tardivement vers 1798 sous le titre *Six variations faciles d'un air suisse*. Si le piano s'imposa naturellement comme véhicule de ses pensées musicales, son rapport avec l'instrument évolua avec le temps en raison de sa surdité croissante. Du premier concert qu'il donna à Cologne en 1778 jusqu'à vers 1803, Beethoven fut principalement loué pour ses talents de pianiste et d'improvisateur hors norme. Dès son arrivée à Vienne en 1792, il poursuivit ses efforts dans le domaine de la variation sur des thèmes puisés dans les *singspiels*, opéras comiques et ballets à succès afin de non seulement honorer des commandes privées comme celles des comtesses Anna Margarete von Browne (WoO 71) et Anna Luise Barbara von Keglevics (WoO 73), mais aussi de se faire une place dans une capitale qui pleurait toujours Mozart. Les variations sur l'air "Es war einmal ein alter Mann" WoO 66 (1792) tiré du *Das rote Käppchen* (*Le Petit Chaperon rouge*) de Carl von Dittersdorf, sur le duo "Une fièvre brûlante" WoO 72 (1796-1797) extrait du *Richard Cœur de Lion* d'André-Ernest-Modeste Grétry, celles sur une danse russe WoO 71 (1796-1797) puisée dans le ballet *Das Waldmädchen* (*La Fille de la forêt*) de Paul Wranitzky et sur le duo "La stessa, la stessissima" WoO 73 (1799) du *Falstaff* d'Antonio Salieri, témoignent d'une grande inventivité. Ces pages s'achèvent volontiers par une conclusion consistant à prendre un élément saillant du *tema* pour le développer librement. Beethoven prolonge ainsi la variation 8 du cycle WoO 72 et la variation 10 du cahier WoO 73 en s'égayant longuement avec les premières notes du thème. Ces conclusions deviendront rapidement un trait de style propre au compositeur, trait que l'on retrouvera quelques années plus tard dans le *Finale* de l'opus 35.

En remerciement de la dédicace des variations WoO 71 à la comtesse von Browne, le comte – général dans l'armée du tsar de Russie – eut la maladresse d'offrir un beau cheval à l'auteur. À croire Ferdinand Ries, si Beethoven monta quelquefois la bête, il eut tôt fait de l'oublier et de le nourrir. Son domestique sut alors profiter de l'animal à son propre avantage, mais n'omit pas le moment voulu de présenter la note du fourrage au compositeur. Ries ne précise pas ce qu'il advint ensuite du pauvre équilibré...

Au début de 1819, l'éditeur Anton Diabelli invita les plus célèbres compositeurs et virtuoses de l'empire autrichien – dont Franz Schubert ainsi que l'enfant prodige Franz Liszt – à écrire chacun une variation sur une valse de son cru. Beethoven accueillit la proposition avec un intérêt relatif et ne se mit à l'ouvrage que durant l'été 1822, après avoir achevé les sonates opus 109-111. La valse-prétexte ne pouvait que l'inspirer. Certains détails mélodiques font en effet écho aux *Première* et *Huitième Symphonies* et à l'*Arietta* de la récente *Sonate* opus 111. Par ailleurs, cette valse est si conventionnelle que Beethoven s'en débarrassa dès sa première variation, ouvrant son cycle par un *Alla Marcia maestoso*. Ce faisant, il évacua le balancement ternaire de la valse et sa donnée mélodique pour n'en conserver que l'assise harmonique, les *sforzandi* et l'anacrouse initiale qu'il semble avoir particulièrement affectionnée (peut-être en souvenir des variations 9 et 13 de son opus 35). Il ne lui restait plus ensuite qu'à laisser libre cours à son imagination débordante et humoristique, pastichant notamment Mozart (var. 22, 33), Bach (var. 29, 31) et Cramer (var. 23) ou élaborant de savantes polyphonies (double-fugue, var. 32). Quant à la variation 20, espèce de "choral angoissant" (R. Stricker) où le for intérieur de l'artiste est mis à nu, elle n'a plus aucune mesure avec le *tema*. Jamais Beethoven n'était allé aussi loin dans l'abstraction que dans ces 33 *Variations sur une valse de Diabelli* opus 120 (publiées à Leipzig par Cappi et Diabelli vers 1823-1824), rendant totalement méconnaissable cette "brave valse, bien rythmée" (R. Rolland *dixit*). Déjà en juin 1799, le journaliste de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* jugeait inacceptable que la mélodie du cahier WoO 73 soit aussi malmenée et entachée d'affreuses dissonances ; songeait-il aux appoggiatures moqueuses de la variation 9 et à l'embryon de *fugato* de la variation 6 ?

Avec le temps, cet attrait pour l'abstraction joua un rôle majeur dans l'évolution du langage musical. Rédigées entre 1951 et 1953, puis données en première audition publique le 18 novembre 1969, les onze pièces du cycle *Musica ricercata* de György Ligeti revisitent la notion de *ricercar*. À l'origine, le *ricercar* était une pièce polyphonique fondée sur le contrepoint imitatif, une écriture que Ligeti adopte pour la dernière pièce de son recueil afin de rendre hommage à Girolamo Frescobaldi, l'un des principaux représentants du *ricercar* baroque. Toutefois, le compositeur roumain conçoit plutôt le mot dans son sens premier, "rechercher". L'œuvre est construite à partir de l'idée nouvelle de "classe de hauteurs" (*pitch class*). Par exemple, la classe de hauteurs *la* regroupe tous les *la* possibles, quelle que soit son octave. La première pièce de *Musica ricercata* ne requiert que deux classes de hauteurs (*la* et *ré*), la deuxième trois (*mi* dièse, *fa* dièse et *sol*), la troisième quatre (*do*, *mi* bémol, *mi* et *sol*) et ainsi de suite de telle façon que l'ultime pièce du cycle fasse usage des douze sons de la gamme chromatique. Si Ligeti s'amuse avec chaque note en en variant son octave, il n'hésite pas non plus à emprunter aux *Variations Diabelli* l'idée de parodie : la première pièce peut être considérée comme un prélude baroque au cours duquel le violoniste accorde son instrument sur des rythmes variés et allant en s'accéléralant avant de se reposer sur la quinte *ré-la* finale ; le *Tempo di valse* (pièce 4) est un clin d'œil à Johann Strauss et Frédéric Chopin ; *Béla Bartók in Memoriam* (pièce 9) évoque par endroit l'atmosphère de *Musettes* et *Musiques nocturnes* – extraits de la suite *En plein air* (1926) – tout en laissant filtrer quelques sonorités ornithologiques évoquant Olivier Messiaen (que Ligeti, alors derrière le mur de fer, ne put connaître au mitan du siècle).

Alors que *Musica ricercata* est le fruit d'un auteur en quête d'un style personnel, la composition de *Játékok* (*Jeux*) a été suggérée, de l'aveu même de György Kurtág, "par des enfants jouant spontanément, des enfants pour qui le piano signifie encore un jouet". Les pièces de *Játékok* sont destinées "à l'expérimentation et non à l'apprentissage du 'piano'". Débutée en 1973, cette collection – présentée par l'auteur comme une sorte de "journal intime" et de "voyage autobiographique" revisitant ses débuts d'apprenti-pianiste – compte à ce jour neuf volumes. Dans son avant-propos, Kurtág laisse filtrer l'idée que chaque morceau est une espèce de variation de "certaines harmonies trouvées par hasard" par les enfants et répétées "sans cesse". Les diverses "Fleurs nous sommes..." constituent l'un des fils rouges de *Játékok* : un nombre variable d'événements sonores (notes, clusters) y sont plus ou moins modifiés d'une pièce à l'autre tout en ménageant une belle place à la résonance. À bien des égards, l'esprit des "Fleurs nous sommes..." renvoie à celui de la variation 20 de l'opus 120 : dans les deux cas, Beethoven et Kurtág visent principalement la couleur sonore *per se* et à exploiter les résonances du piano. Sur le plan poétique, l'ensemble des "Fleurs nous sommes..." pourrait s'envisager comme une allusion à la fragilité de l'existence : "Fleurs nous sommes... (in memoriam Árpád Illés)" rend ainsi hommage au peintre hongrois Árpád Illés (1908-1980), pour lequel la musique tint un rôle décisif dans sa production artistique.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

For this third volume I wanted to go more deeply into the whole idea of variation to which Beethoven was so attached. While Ligeti's *Musica ricercata* can be seen as a cycle of variations in which the number of notes progressively increases from piece to piece, several movements in Kurtág's collection *Játékok (Games)* share the title 'Fleurs nous sommes...' ('We are flowers...'), like variations on a single theme.

Beethoven's epic *Variations on a Waltz by Diabelli* is his last great work for piano. In this infinitely creative synthesis of a lifelong reflection on the variation process, he presents a self-portrait as intimate as it is astonishing.

CÉDRIC TIBERGHEN  
Translation: John Thornley

**Variation** is a compositional process as old as music itself. However, with the emergence and increase of musical commerce in the 17th and 18th centuries – the growth of music publishing, the rise of opera, and amateur instrumental music-making in aristocratic and middle-class circles – variation form gradually became an independent musical genre. Every virtuoso performer-improviser delighted in taking a fashionable tune and exploiting its many facets, to give his listeners the enjoyment of hearing and recognizing a well-known melody in quite different aspects from the original. Such extemporized variations were sure to please, and their musical inventor would ensure they were printed in a more polished version to increase his income and celebrity, while helping to feed the market's ever increasing demand.

Hardly surprising, then, that Beethoven's publishing career began with the issue of a set of Nine Variations on a March by Ernst Christoph Dressler (WoO 63) – in 1782, when the boy, not yet a teenager, was already famed for his keyboard skills. Nearly ten years later, around 1790-92, the young musician wrote a simpler set based on a Swiss folk song (WoO 64), eventually published in 1798 as *Six Easy Variations on a Swiss Air*. While the piano was always the natural vehicle of his musical thought, as time went on his rapport with the instrument deepened as his deafness increased. From his first concert in Cologne in 1778 until around the year 1803, Beethoven was mainly praised for his extraordinary skills as a pianist and improviser. In the years following his arrival in Vienna in 1792, he composed variations mainly on themes from popular *singspiels*, comic operas and ballets – not only in response to private commissions from the Countesses Anna Margarete von Browne (WoO 71) and Anna Luise Barbara von Keglevics (WoO 73), but also in order to make his name in the Imperial capital still mourning the loss of Mozart. The young Rhineland displayed his prodigious inventiveness in several sets of variations, on the song 'Es war einmal ein alter Mann' WoO 66 (1792) from Dittersdorf's opera *Das rote Käppchen (Little Red Riding Hood)*; on the duet 'Une fièvre brûlante' WoO 72 (1796-1797) from Grétry's *Richard Cœur de Lion (Richard Lionheart)*; and on a Russian dance from Paul Wranitzky's ballet *Das Waldmädchen* (WoO 71, 1796-1797), not forgetting his ingenious variations on the duet 'La stessa, la stessissima' WoO 73 (1799) from Antonio Salieri's opera *Falstaff*. Beethoven often ends a set by taking a prominent element of the theme and developing it with great freedom: such as in eighth variation of WoO 72 and the tenth of WoO 73, both of which he prolongs while playfully toying with the first few notes of their themes. Such endings soon became a thumbprint of the composer's style, recurring a few years later in the Finale of his Op. 35 Variations.

As thanks for the dedication of the *Variations on a Russian Dance* WoO 71 to Countess von Browne, her husband the Count – a general in the Tsar's army – misguidedly presented the composer with a fine horse. According to Ferdinand Ries, after riding it a few times Beethoven soon forgot all about the animal, and neglected to feed it. Meanwhile his servant had been secretly riding it himself, while presenting Beethoven with the bills for its fodder. (Ries does not tell us what eventually became of this poor animal...)

At the start of 1819, the publisher Anton Diabelli invited the most celebrated composers and virtuoso pianists of the Austrian Empire (including Franz Schubert and child prodigy Franz Liszt) to each write a variation on a waltz composed by himself. Beethoven received the proposal with little interest, and did not start to work on it until the summer of 1822, after completing the three Piano Sonatas Opus 109-111. Diabelli's waltz itself may have struck a chord, as some of its melodic phrases seem to echo portions of the *Symphonies No. 1 and 8*, as well as the *Arietta* from his recent Sonata Op. 111. Yet he got rid of the rather conventional waltz tune in the first variation, an *Alla Marcia maestoso*. Banishing the three-in-a-bar swing of the theme and its melodic motive, he preserved only its harmonic structure, plus the *sforzandi* and the initial upbeat, to which he seems very attached (perhaps recalling Variations 9 and 13 of his Op. 35 set). He gave full scope to his boundless imagination and sense of fun, with pastiches of Mozart (Var. 22, 23), Bach (Var. 29, 31) and J.B. Cramer (Var. 23), while also applying complex polyphonic techniques, such as the crowning double-fugue of the finale. As for the ghostly Variation 20 – French pianist Rémy Stricker called it an 'agonizing chorale' that seems to lay bare the composer's inner soul – it has no palpable link with the theme at all. Never had Beethoven gone further into the depths of abstraction than in the Diabelli Variations, rendering the theme that Romain Rolland called 'a spirited waltz with a snappy rhythm' completely unrecognizable. The 33 *Variations on a Waltz by Diabelli* Op. 120 were duly published in Leipzig by Cappi and Diabelli around 1823-24. Yet already a quarter of a century earlier, in June 1799, the reviewer of the *Allgemeine musikalische Zeitung* had found it unacceptable for Salieri's melody to be 'so mistreated and marred with such frightful dissonances' in Beethoven's WoO 73 Variations (the critic was possibly referring to the mocking acciacaturas of Variation 9 and the embryonic fugato of Variation 6).

As time went on, this tendency towards abstraction played a major role in the evolution of musical language. Written between 1951 and 1953 (but not publicly performed until 18 November 1969), the eleven pieces of the cycle *Musica ricercata* by Romanian-born György Ligeti revisit the form of the *ricercar*, originally a 16th-century polyphonic fantasy based on imitative counterpoint, a style Ligeti adopted in the last piece of the cycle to pay homage to Girolamo Frescobaldi, one of the leading Baroque composers of the *ricercar*. However, Ligeti was also thinking of the Italian word in its primary meaning of 'quest', 'inquiry', or 'research'. The work's structure was based on the (then quite novel) concept of the 'pitch class'. For example, the pitch class of the note A includes all possible notes of that pitch, at every octave. The first piece of *Musica ricercata* uses only two pitch classes (A and D), the second uses three (E sharp, F sharp and G), the third, four (C, E flat, E natural and G), and so on, the last piece of the cycle using all twelve notes of the chromatic scale. While Ligeti plays around with each chosen note by varying its octave, he also borrows the idea of parody from the *Diabelli Variations*. The first piece is like a baroque prelude in which the violinist tunes up the instrument to a number of varying rhythms, accelerating before coming to rest on a final D-A double-stopped fifth; the *Tempo di valse* (the fourth piece) is a nod in the direction of Johann Strauss and Chopin; *Béla Bartók in Memoriam* (No.9) recalls in places the atmosphere of *Musettes* and *Night Music* from the Suite *Out of Doors* (1926) – together with bird-calls that seem to evoke Olivier Messiaen (whose music Ligeti, living behind the Iron Curtain in the mid-20th century, cannot surely have known at the time).

While *Musica ricercata* is the fruit of a composer's search for a personal style, György Kurtág has said that his *Játékok* (*Games*) were inspired by seeing 'children spontaneously playing the piano, children for whom it is still a toy'. Nonetheless, the pieces of *Játékok* are intended 'for experimentation, not as piano tuition'. Begun in 1973, this collection – which the composer presents as a kind of 'personal journal' and 'autobiographical journey' recalling his own first steps in learning the piano – have reached nine volumes to date. In his prefatory note, Kurtág suggests that each piece is a sort of variation of 'certain harmonies found by chance' by children, and 'incessantly repeated'. The different pieces entitled 'Fleurs nous sommes...' are one of the threads running through *Játékok*: a variable number of sound events (notes and clusters), more or less altered from one piece to the next, allowing plenty of space for reverberation. In many ways the spirit of 'Fleurs nous sommes...' recalls No.20 of the *Diabelli Variations*: in both cases Beethoven and Kurtág are focusing on the sound colour for its own sake, and exploiting the piano's reverberative powers. On the poetic level, the 'Fleurs nous sommes...' movements can be seen as an allusion to the frailty of human existence. Kurtág's own title for one of them, 'Fleurs nous sommes...' (in memoriam Árpád Illés) pays homage to the Hungarian painter Árpád Illés (1908-1980), in whose work music played a crucial role.

JEAN-PAUL MONTAGNIER  
Translation: John Thornley

Mit diesem dritten Teil des Projekts wollte ich meine Erkundung des von Beethoven so geschätzten Genres der Variation ausweiten. Während Ligetis *Musica ricercata* einem Variationszyklus gleichkommt, in dem die Anzahl Noten mit jedem Stück ansteigt, enthält die Sammlung *Játékok* von Kurtág viele Nummern mit dem Titel „Wir sind Blumen ...“, was wie eine Reihe von Abwandlungen derselben Idee anmutet.

Beethoven schließlich setzte mit den *Variationen über einen Walzer von Diabelli* einen Schlusspunkt unter sein Klavierschaffen. Sie sind die Zusammenfassung einer lebenslangen Beschäftigung mit dieser unendlich reichen Kompositionsmethode und zugleich ein so persönliches wie ergreifendes Selbstporträt.

CÉDRIC TIBERGHEN  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Die Variation als Gestaltungsprinzip ist so alt wie die Musik selbst. Zu einer eigenständigen Gattung wurde sie durch die Oper und die wachsende Bedeutung der Edition von musikalischen Werken, aber auch durch die Hausmusik, welche interessierte Laien aus dem aristokratischen und bürgerlichen Milieu ausübten – letztlich also durch die zunehmende Kommerzialisierung der Musik im 17. und 18. Jahrhundert. Die virtuosen Interpreten/Improvisatoren bemächtigten sich nur allzu gern einer gerade beliebten Melodie, um sie dem Publikum auf unterschiedlichste Art zu präsentieren und ihm die Freude zu bereiten, ein Thema in einer Gestalt zu hören und wiederzuerkennen, die zuweilen vom Original recht weit entfernt war. Diese Stegreif-Variationen dienten dem reinen Vergnügen, doch ließ es sich ihr Schöpfer nicht nehmen, anschließend eine etwas „zivilisiertere“ Fassung davon drucken zu lassen, um sein Einkommen und seinen Bekanntheitsgrad zu steigern und außerdem einen Beitrag zu einem Markt zu leisten, in dem die Nachfrage immer größer wurde.

Daher ist es wohl kein Zufall, dass Beethovens Tätigkeit als Herausgeber mit der Veröffentlichung einer Sammlung von 9 *Variationen über einen Marsch* von Ernst Christoph Dressler (WoO 63) begann. Das war 1782, als der Komponist knapp zwölf Jahre alt war und wegen seines außergewöhnlichen Talents als Pianist allmählich von sich reden machte. Etwa ein Jahrzehnt später, von 1790 bis 1792, beschäftigte er sich erneut mit der Gattung, und es entstand ein Heft, das ziemlich konventionelle Variationen über ein anonymes Schweizer Lied enthält (WoO 64) und 1798 unter dem Titel *Sechs leichte Variationen eines Schweizer Lieds* erschien. Naturgemäß wurde das Klavier zum Ausdrucksmittel von Beethovens musikalischer Gedankenwelt, infolge seiner zunehmenden Taubheit wandelte sich jedoch mit der Zeit seine Beziehung zu dem Instrument. Ab seinem ersten Konzert in Köln im Jahr 1778 bis etwa 1803 wurde Beethoven vor allem als überragender Pianist und Improvisator gepriesen. Auch nach seiner Ankunft in Wien 1792 erarbeitete er Variationswerke, wobei er für seine Themen nun aus erfolgreichen Singspielen, komischen Opern und Balletten schöpfte. Damit erfüllte er private Aufträge wie die der Gräfinnen Anna Margarete von Browne (WoO 71) und Anna Luise Barbara von Keglevics (WoO 73) und konnte sich zudem in der Stadt, die noch immer um Mozart trauerte, einen Platz verschaffen. Die Variationen über die Arie „Es war einmal ein alter Mann“ (WoO 66, 1792) aus Carl von Dittersdorfs *Das rote Käppchen*, über das Duett „Une fièvre brûlante“ (WoO 72, 1796/97) aus André-Ernest-Modeste Grétrys *Richard Cœur de Lion*, über einen russischen Tanz (WoO 71, 1796/97) aus Paul Wranitzkys Ballett *Das Waldmädchen* und über das Duett „La stessa, la stessissima“ (WoO 73, 1799) aus Antonio Salieris *Falstaff* zeugen von großem Einfallsreichtum. Oft wird im Schlussteil dieser Stücke ein prägnantes Element des Themas frei weiterentwickelt. So erweiterte Beethoven die Variation 8 aus dem Zyklus WoO 72 und die Variation 10 aus der Sammlung WoO 73, indem er sich ausgiebig mit den ersten Noten des jeweiligen Themas vergnügte. Diese Art Abschlüsse sollten bald zu einem Stilmerkmal des Komponisten werden: Einige Jahre später findet es sich etwa im Finale seines Opus 35.

Zum Dank, dass Beethoven die Variationen WoO 71 der Gräfin von Browne gewidmet hatte, schenkte der Graf – ein General in der Armee des russischen Zaren – dem Komponisten ein schönes Pferd, was sich als etwas ungeschickt erweisen sollte. Laut Ferdinand Ries ritt Beethoven das Tier zwar gelegentlich, verlor es jedoch bald aus dem Sinn und fütterte es nicht mehr. In der Folge wusste sein Diener es für eigene Zwecke zu nutzen, wobei er nicht versäumte, dem Komponisten zu gegebener Zeit die Rechnung für das Futter vorzulegen. Ries teilt nicht mit, was danach mit dem armen Tier geschah ...

Anfang 1819 bat der Verleger Anton Diabelli die berühmtesten Komponisten und Virtuosen des Kaisertums Österreich – darunter Franz Schubert und das Wunderkind Franz Liszt –, eine Variation über ein Walzer-Thema aus seiner Feder zu schreiben. Beethoven nahm den Vorschlag mit verhaltenem Interesse auf und machte sich erst im Sommer 1822 an die Arbeit, nachdem er die Klaviersonaten opp. 109 bis 111 vollendet hatte. Das von Diabelli vorgegebene Thema vermochte Beethoven gleichwohl zu inspirieren. In der Tat gibt es bei gewissen melodischen Details Anklänge an seine erste und achte Sinfonie sowie an die *Arietta* aus dem erwähnten Opus 111. Doch ist der Walzer auch derart schlicht, dass Beethoven sich schon in seiner ersten Variation von ihm löst und seinen Zyklus mit einem *Alla Marcia maestoso* eröffnet. Dabei verzichtet er auf den Dreiertakt und auf das melodische Material des Walzers und übernimmt nur dessen harmonische Grundlage, die Sforzandi und den Auftakt am Anfang, den er offenbar besonders schätzte (vielleicht dachte er dabei an die Variationen 9 und 13 aus seinem Opus 35). Danach lässt er seiner überbordenden, humorvollen Fantasie freien Lauf. Er imitiert Mozart (Variationen 22 und 33), Bach (Variationen 29 und 31) und Cramer (Variation 23) oder gestaltet einen kunstvollen polyphonen Satz (Doppelfuge in der Variation 32). In der Variation 20, einer Art „beklemmender Choral“ (Reinhard Stricker), der die Innenwelt des Komponisten offenlegt, gibt es keinerlei Bezug mehr zum Thema. Nie zuvor ist Beethoven so weit in die Abstraktion vorgedrungen wie bei diesen 1823/24 bei Cappi und Diabelli in Leipzig erschienenen 33 *Variationen über einen Walzer von Diabelli* op. 120; und er machte dadurch diesen „munteren, klar rhythmisierten Walzer“ (Romain Rolland) völlig unkenntlich. Bereits im Juni 1799 fand es der Rezensent in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* inakzeptabel, dass Beethoven die Melodie in der Sammlung WoO 73 so grob behandelt und durch schreckliche Dissonanzen verunstaltet hatte. Dachte er dabei vielleicht an die spöttischen Appoggiaturen der Variation 9 und an das unterentwickelte Fugato der Variation 6?

Im Laufe der Zeit wuchs die Anziehungskraft der Abstraktion, was bei der Entwicklung der musikalischen Sprache eine wichtige Rolle spielte. Die elf Stücke des Zyklus *Musica ricercata* von György Ligeti entstanden zwischen 1951 und 1953 und wurden am 18. November 1969 erstmals öffentlich aufgeführt. Mit ihnen greift Ligeti das Konzept des Ricercar auf. Dieses war ursprünglich eine polyfone Komposition, die auf einem imitatorischen Kontrapunkt gründet. Ligeti verwendet diese Satztechnik in der letzten Nummer seiner Sammlung als Hommage an Girolamo Frescobaldi, einen der bedeutendsten Vertreter des barocken Ricercar; der in Rumänien geborene, ungarisch-österreichische Komponist fasste das Verb „ricercar“ in dessen ursprünglicher Bedeutung als „suchen“ auf. Der Aufbau des Werks ist von der neuen Idee der „Tonhöhenklasse“ („pitch class“) bestimmt. Die Tonhöhenklasse A beispielsweise umfasst alle möglichen Töne A, in welcher Lage auch immer. Das erste Stück der *Musica ricercata* kommt mit zwei Tonhöhenklassen aus (A und D), das zweite mit drei (Eis, Fis und G), das dritte mit vier (C, Es, E und G), und so geht es weiter bis zum letzten Satz des Zyklus, der demnach alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter nutzt. Ligeti spielt mit jedem Ton, indem er seine Oktave variiert, scheut sich aber auch nicht, aus den *Diabelli-Variationen* den Gedanken der Parodie zu übernehmen: Das erste Stück kann als barockes Präludium betrachtet werden, in dessen Verlauf der Violinist in zunehmendem Tempo vielfältige Rhythmen spielt, die auf der abschließenden Quinte D-A zum Stehen kommen; das 4. Stück, *Tempo di valse*, ist eine Anspielung auf Johann Strauss und Frédéric Chopin; *Béla Bartók in Memoriam* (9. Stück) erinnert stellenweise an die Atmosphäre der Musettes und Nachtmusiken in Ligetis Suite *En plein air* von 1926 – und mit seinen ornithologischen Klängen zugleich an Olivier Messiaen (den Ligeti, damals hinter dem Eisernen Vorhang, Mitte des Jahrhunderts freilich nicht gekannt haben konnte).

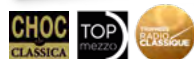
Während *Musica ricercata* das Werk eines Komponisten auf der Suche nach einem persönlichen Stil ist, wurde *Játékok* (*Spiele*) „durch spontan spielende Kinder angeregt, durch Kinder, für die das Klavier noch ein Spielzeug war“, wie György Kurtág selbst eingestand. Die Stücke von *Játékok* sind „zum Experimentieren“ bestimmt und „nicht zum Erlernen des Klavierspiels“. Die 1973 begonnene Sammlung – die der Komponist als eine Art Tagebuch, als eine autobiografische Reise in seine frühen Jahre als Klavierschüler auffasste – umfasst mittlerweile neun Bände. In seinem Vorwort deutet Kurtág die Idee an, wonach jedes Stück eine Art Variation von „gewissen Harmonien“ darstellt, welche die Kinder „zufällig entdeckten“ und die „unablässig“ wiederholt werden. Die Stücke mit dem Titel „Wir sind Blumen ...“ gehören zu den verbindenden Grundgedanken von *Játékok*: Eine variable Anzahl von Klangereignissen (Noten, Cluster) wird von Stück zu Stück mehr oder weniger verändert, wobei ausreichend Raum für Resonanz bleibt. In vielerlei Hinsicht widerspiegelt die Idee „Wir sind Blumen ...“ jene der Variation 20 von Beethovens Opus 120: In beiden Fällen richten die Komponisten ihr Interesse hauptsächlich auf die Klangfarbe an sich und auf die Nutzung der Resonanzen des Klaviers. Auf poetischer Ebene lässt sich die gesamte Reihe „Wir sind Blumen ...“ als Anspielung auf die Zerbrechlichkeit des Daseins verstehen: „Wir sind Blumen... (in memoriam Árpád Illés)“ ist so auch eine Hommage an den ungarischen Maler Árpád Illés (1908–1980), in dessen künstlerischem Schaffen die Musik eine entscheidende Rolle spielte.

JEAN-PAUL MONTAGNIER  
Übersetzung: Irène Weber-Frobose

Déjà paru / Already available  
**VARIATION[S] Vol.1**  
*Available in digital format (download and streaming)*

**VARIATION[S] Vol.1**

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
**'Eroica Variations'** Op.35  
 Variations Opp. 34, 76, WoO 69, 70, 75, 76  
 With  
 W. A. MOZART: Piano Sonata No.11 K. 331  
 R. SCHUMANN: Etudes in Variation Form on a Theme  
 by Beethoven WoO 31,  
 Geistervariationen WoO 24  
 A. WEBERN: Variations Op.27  
 2 CD HMM 902433.34



“Un double album qui force l’admiration.”  
 – **Pianiste**

“Une pertinente ode à la variation.”  
 – **Diapason**

‘...the kind of playing that holds up well on long-term listening.’ – **Gramophone**

„Tiberghien kann mit einem feinen, kontrollierten Spiel, das von der Tontechnik optimal eingefangen wurde, die Modernität des Werkes deutlich zu machen.“ – **Pizzicato**

**VARIATION[S] Vol.2**

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
**32 Variations in C minor** WoO 80  
 Variations WoO 63, 65, 68, 77, 78 & 79  
 With  
 J. P. SWEELINCK: 6 Variations on  
 ‘Mein junges Leben hat ein End’ SwWV 324  
 J. S. BACH: Aria variata alla maniera italiana BWV 989,  
 Chaconne from the Partita BWV 1004  
 J. CAGE: 7 Heiku, In a Landscape  
 M. FELDMAN: Last Pieces  
 G. CRUMB: Processional  
 2 CD HMM 902435.36



“Un double album à savourer tranquillement, où l’intelligence et le goût de l’interprète se mêlent à la sensibilité du virtuose.”  
 – **Diapason**

‘This is the rewarding second volume, weaving between Beethoven’s music and illuminating interjections by others. His playing is characterful and lively, relishing the inventive ways in which the composer could play with an idea.’  
 – **BBC Music Magazine**

‘As a whole, Tiberghien’s reframing of Beethoven is full of delights.’ – **Gramophone**

# Cedric Tiberghien - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Partitas nos. 2, 3 & 4**  
 CD HMA 1901869



JOHANNES BRAHMS  
**Sonatas Op.120**  
**Zwei Gesänge Op.91**  
**Wiegenlied**  
*Antoine Tamestit, viola*  
*With Matthias Goerne, baritone*  
 CD HMM 902652



**Piano Concerto No.1**  
**Haydn Variations**  
*BBC Symphony Orchestra,*  
*Jiří Bělohlávek*  
 CD HMG 501977



**Hungarian Dances**  
 CD HMA 1952015

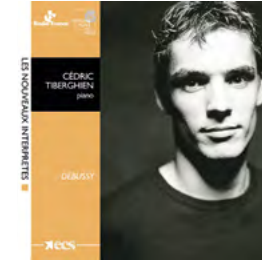
JOHANNES BRAHMS  
 FRÉDÉRIC CHOPIN  
**Ballades**  
 CD HMG 501943



FRÉDÉRIC CHOPIN  
**Mazurkas, Polonaise-Fantaisie**  
 CD HMC 902073



CLAUDE DEBUSSY  
**Estampes. Images I & II**  
 Masques. L'Isle joyeuse  
 CD HMN 911717

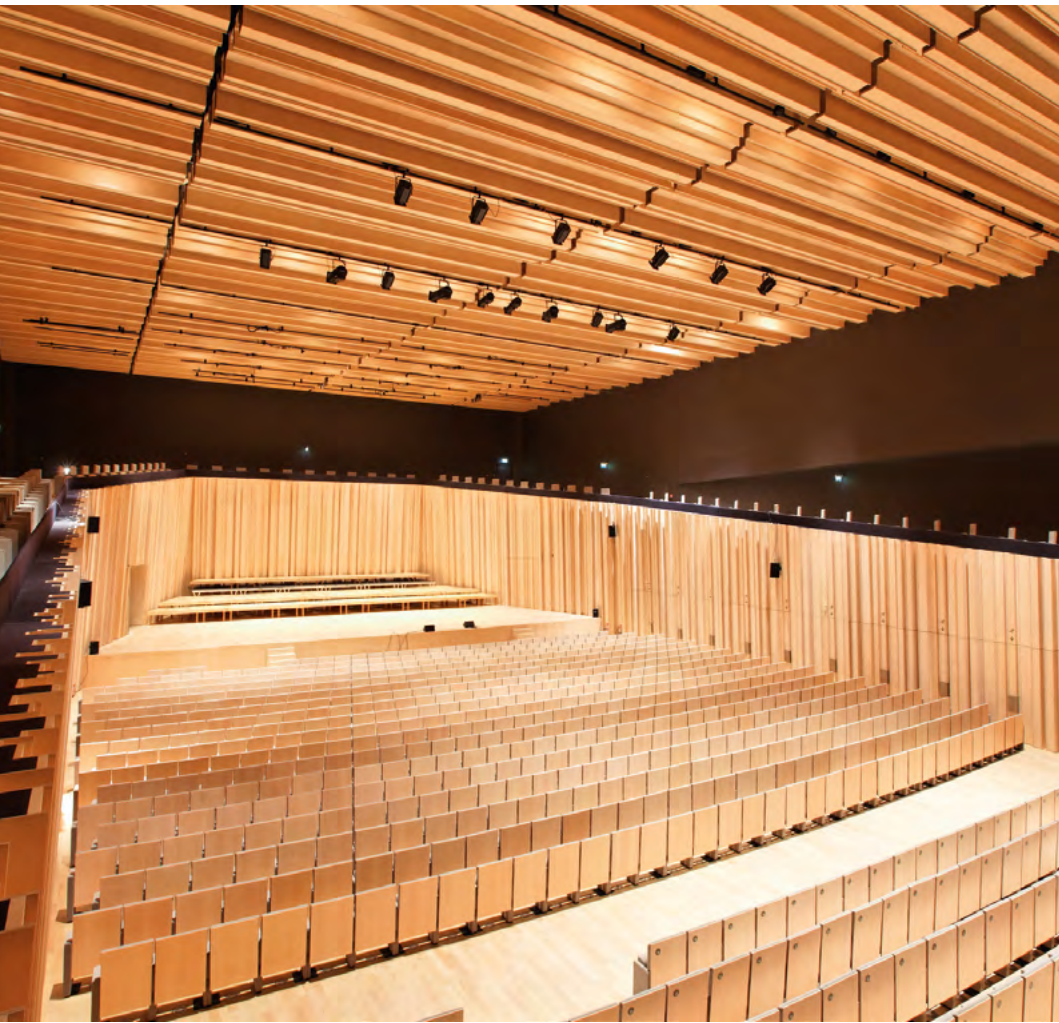


MAURICE RAVEL  
**Concertos pour piano**  
**Méodies**  
*With Stéphane Degout, baritone*  
*Les Siècles, François-Xavier Roth*  
 CD HMM 902612



BEL CANTO  
**The Voice of the Viola**  
*Antoine Tamestit, viola*  
 CD HMM 902277





## tap scène nationale

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP – Scène nationale de Grand Poitiers, dont l'architecture est signée João Luís Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1.020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre des Champs-Élysées, Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine et Ensemble Ars Nova), de prestigieux solistes et ensembles de musique de chambre, dont Vanessa Wagner, Anne Queffélec, Bertrand Chamayou, Jean Rondeau, Liya Petrova et Alexandre Kantorow, David Kadouch, le Trio Wanderer, le Quatuor Modigliani, le Quatuor Hanson et Adam Laloum, le Quatuor Voce et Jodie Devos, Sébastien Daucé et l'Ensemble Correspondances, Amandine Beyer et Gli Incogniti, Maude Gratton et Il Convito, Le Consort, Damien Guillon et Le Banquet Céleste, Hervé Niquet et Le Concert Spirituel...

*The TAP – Scène nationale of Grand Poitiers has been designed by João Luís Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1,020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.*

*The auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre des Champs-Élysées, Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine and Ensemble Ars Nova), as well as prestigious soloists and chamber music ensembles such as Vanessa Wagner, Anne Queffélec, Bertrand Chamayou, Jean Rondeau, Liya Petrova and Alexandre Kantorow, David Kadouch, Trio Wanderer, Quatuor Modigliani, Quatuor Hanson and Adam Laloum, Quatuor Voce and Jodie Devos, Sébastien Daucé and Ensemble Correspondances, Maude Gratton and Il Convito, Amandine Beyer and Gli Incogniti, Le Consort, Damien Guillon and Le Banquet Céleste, Hervé Niquet and Le Concert Spirituel...*

Avec le soutien du Centre national de la musique et du Théâtre Auditorium de Poitiers



**tap** scène  
nationale



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : février 2024, TAP – Scène nationale de Grand Poitiers (France)

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Aline Blondiau

Accord piano : Cyril Mordant – Régie Pianos

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

Photos : © Jean-Baptiste Millot

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**  
**cedrictiberghien.com**

HMM 902437.38