



harmonia
mundi

Beethoven

DIABELLI-VARIATIONEN

Paul Lewis

Ludwig Van Beethoven

33 Variations on a Waltz by Diabelli op.120

33 Variations sur un thème de valse de Diabelli

33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli

1		Thème. Vivace - Var. I. <i>Alla Marcia maestoso</i>	2'27	21		Var. XXI. <i>Allegro con brio - Meno allegro</i>	1'09
2		Var. II. <i>Poco allegro</i>	0'58	22		Var. XXII. <i>Allegro molto</i>	0'52
3		Var. III. <i>L'istesso tempo</i>	1'24	23		Var. XXIII. <i>Allegro assai</i>	0'47
4		Var. IV. <i>Un poco più vivace</i>	1'07	24		Var. XXIV - Fughetta. <i>Andante</i>	2'59
5		Var. V. <i>Allegro vivace</i>	0'56	25		Var. XXV. <i>Allegro</i>	0'44
6		Var. VI. <i>Allegro ma non troppo e serio</i>	1'44	26		Var. XXVI.	1'09
7		Var. VII. <i>Un poco più allegro</i>	1'18	27		Var. XXVII. <i>Vivace</i>	1'02
8		Var. VIII. <i>Poco vivace</i>	1'36	28		Var. XXVIII. <i>Allegro</i>	0'57
9		Var. IX. <i>Allegro pesante e risoluto</i>	1'35	29		Var. XXIX. <i>Adagio ma non troppo</i>	1'16
10		Var. X. <i>Presto</i>	0'39	30		Var. XXX. <i>Andante, sempre cantabile</i>	1'51
11		Var. XI. <i>Allegretto</i>	1'10	31		Var. XXXI. <i>Largo, molto espressivo</i>	4'34
12		Var. XII. <i>Un poco più moto</i>	0'51	32		Var. XXXII - Fuga. <i>Allegro - Poco adagio</i>	2'53
13		Var. XIII. <i>Vivace</i>	1'02	33		Var. XXXIII. <i>Tempo di Menuetto moderato</i>	4'08
14		Var. XIV. <i>Grave e maestoso</i>	3'54				
15		Var. XV. <i>Presto scherzando</i>	0'36				
16		Var. XVI. <i>Allegro</i>	0'58				
17		Var. XVII.	1'05				
18		Var. XVIII. <i>Poco moderato</i>	1'52				
19		Var. XIX. <i>Presto</i>	0'53				
20		Var. XX. <i>Andante</i>	2'06				

Paul Lewis *piano*

33 VERÄNDERUNGEN

über einen Walzer von A. Diabelli
für das Pianoforte
von

Beethovens Werke.

L. VAN BEETHOVEN.

Serie 17. N° 163.

Frau Antonia von Brentano gewidmet.

Op. 120.

TEMA. *Vivace.*

Au cours des premiers mois de 1819, l'éditeur Anton Diabelli invita les plus célèbres *Tonsetzer* et virtuoses de l'empire autrichien – dont Franz Schubert et le très jeune Franz Liszt (huit ans !) – à écrire une variation sur une *Valse* de son cru. Bien que très absorbé par la composition de la *Missa Solemnis*, Beethoven accueillit la proposition avec un relatif intérêt et jeta sur le papier quelques esquisses dès le printemps. Cet engouement fut cependant de courte durée. Dans une lettre du 10 février 1820 adressée à son éditeur et ami Peter Joseph Simrock, Beethoven fit encore allusion à de “Grandes Variations sur une valse allemande bien connue – que toutefois je ne puis encore vous promettre et pour lesquelles si vous le désirez, je vous communiquerai les honoraires”. Puis plus rien. Le compositeur abandonna le projet, préférant travailler sur les dernières sonates opus 109-111. Ce n'est qu'à l'été 1822 que le Maître de Bonn – ville où il avait griffonné son premier cycle de variations sur une marche de Dressler (1783) – se remit sérieusement à l'ouvrage, percevant cette fois pleinement tout le potentiel musical de cette “brave valse, bien rythmée, qui ne manquait point d'élan, et dont la montée finale n'était même point sans quelque accent beethovénien” (R. Rolland). S'il est en effet possible que Beethoven ait été séduit par certains détails évoquant ses I^e et VIII^e symphonies, ainsi que l'*Arietta* de sa Sonate opus 111 (1820-1822), il est aussi probable qu'il n'y ait vu qu'une pièce transparente, passe-partout, propice à stimuler son imagination plutôt qu'à l'enfermer dans un carcan sclérosant. Que retint-il en effet de la Valse ? Peu et beaucoup à la fois : un parcours et un rythme harmonique sinon banal, du moins conventionnel ; une organisation formelle classique et très stricte (deux parties avec reprises de 4 x 4 mesures chacune) ; une anacrouse pleine d'humour qu'il semble avoir particulièrement affectionnée, peut-être en souvenir des variations 9 et 13 de son opus 35 (1802) ; un *sforzando* perturbateur – geste très beethovénien s'il en est – venant briser la régularité ternaire de la danse ; quelques

notes répétées à la main droite et précédées d'une quarte descendante (mes. 1-4), pendant que la main gauche énonce un fragment mélodique déjà entendu dans le mouvement initial de la Huitième Symphonie (1812).

De fait, le *tema* de Diabelli ne l'intéressa pas *per se* : il fut prétexte à amusements, à un jeu récréatif dans lequel l'auteur envisagea chaque variation comme un *instantané* et leur ensemble comme “autant d'instants élaborés en eux-mêmes et pour eux-mêmes” (R. Stricker), à l'instar des bagatelles opus 119 et 126, chefs-d'œuvre de concision dramatique évoquant déjà Schumann et parfois considérées comme des reliquats de l'opus 120. En effet, depuis les cycles opus 34 (1802) et 35, le maître ne concevait plus le genre de la variation comme un exercice mondain que le virtuose devait exécuter de manière extemporanée, mais bel et bien comme un genre mûri et réfléchi, lui conférant de la sorte le statut d'œuvre d'art à part entière. Ainsi, au lieu de débiter par l'aimable variation 3 comme il était initialement prévu, l'opus 120 s'ouvre sur une variation “*Alla Marcia maestoso*”, qui fait table rase du balancement caractéristique de la Valse, n'en conservant que l'assise harmonique et évacuant totalement la donnée mélodique (si indigente d'ailleurs, que le compositeur ne s'y arrêtera guère). Le tour est joué. Beethoven peut dorénavant créer comme bon lui semble, alternant les variations légères (comme les n°7, 10 et 15), enjouées (n°16, 22, 26-27), tendres (n°11-12, 30), coquettes (n°2, 8 et 18), s'amusant des rythmes (n°13 et 15), de l'écriture en miroir (n°4-6 et 19), de l'anacrouse (n°9 et 21) et d'effets pianistiques brillants (n°10, 16 et 17). La variation 20, dont la cellule initiale s'apparente à l'*Arietta* de l'opus 111 (à laquelle Beethoven fera encore allusion dans l'ultime variation, un “*Tempo di minuetto*” aux allures d'Ancien Régime), marque une étape dans le recueil : ce “sphinx immobile” (R. Rolland), ce “choral angoissant” (R. Stricker) où le for intérieur de l'artiste est mis à nu, n'a plus aucune mesure avec la Valse. Maintenant, Beethoven va aller encore plus avant dans l'appropriation du

tema et, par son truchement, rendre hommage à Mozart (n°22 et 33), à Bach (la variation n°29 tend la main au prélude en mi bémol mineur BWV 853) et à Jean-Baptiste Cramer (la variation n°23 est un pastiche du premier exercice de sa *Méthode pour le piano* de 1804-1810). On a souvent fait observer que la variation 22 parodie l'air "*Notte e giorno faticar*" de Leporello, preuve tangible que le conventionnalisme de la *Valse* de Diabelli peut tout "supporter". Toutefois, plus que de Mozart, c'est de lui-même que Beethoven rit : ne passe-t-il pas ses jours et ses nuits à se battre contre le démon créateur, achevant l'*Agnus Dei* de sa *Missa* et composant d'une traite les premiers mouvements de la Neuvième Symphonie ? Or voilà une variation qui n'a pas dû lui coûter beaucoup, sauf un rire ravageur et communicatif ! La variation 25 est une sorte de danse allemande caricaturée, qui contraste fortement avec une savante fughetta (n°24) au style désuet. Beethoven se plagie encore dans la variation 31 ("Largo, molto espressivo"), qui renvoie au sublime mouvement lent de la sonate *Hammerklavier* (1817-1818) et à la tendre mélodie du violon solo qui innerve tout le *Benedictus* de l'opus 123. Le compositeur teste ainsi diverses combinaisons qu'il magnifiera dans les bagatelles opus 126 et surtout dans la IX^e symphonie. En effet, les préoccupations techniques auxquelles Beethoven se heurtera dans la mise en musique de l'ode de Schiller (un autre cycle de variations) affleurent déjà dans l'opus 120. La double-fugue de la variation 32 aux accents haendéliens (avec son sujet en notes répétées, tiré de la main droite du *thema*, et son contre-sujet en notes plus longues et martelées) préfigure la fugue chorale "*Allegro energico*" de la IX^e ; les multiples transformations – transfigurations même – de la *Valse* président encore à celles que subira l'*Hymne à la Joie* : la variation *alla* Mozart (n°22) n'est-elle pas aussi drôle que la turquerie du "*Froh, wie seine Sonnen fliegen*" ?

Publiées en juin 1823 et dédiées à Antonia Brentano, la destinataire probable de la fameuse *Lettre à l'Immortelle Bien-Aimée*, les 33 variations opus 120 furent qualifiées par Diabelli lui-même de "grand et important chef-d'œuvre, digne d'être rangé parmi les créations impérissables des vieux classiques et d'occuper une place à côté des célèbres chefs-d'œuvre analogues de Jean-Sébastien Bach". (La variation n°31 ne ressort-elle pas justement de la 25^e variation Goldberg ?) Avec son opus 120, Beethoven, à l'instar du Cantor, révolutionna l'art de la variation et découragea ses successeurs de vouloir aborder ce mode d'expression : seul Johannes Brahms saurait s'imposer par la suite comme un autre grand maître du genre "thème et variations".

JEAN-PAUL MONTAGNIER

In the early months of 1819, the publisher Anton Diabelli invited the most celebrated *Tonsetzer* and virtuosos of the Austrian Empire – including Franz Schubert and the eight-year-old Franz Liszt – to write a variation on a waltz of his own invention. Although very absorbed by the composition of the *Missa Solemnis*, Beethoven showed himself relatively interested in the proposition and scribbled out a few sketches in the spring. However, his enthusiasm was short-lived. In a letter of 10 February 1820 to his publisher and friend Peter Joseph Simrock, Beethoven again alluded to ‘Grand Variations on a well-known German waltz – which, however I cannot yet promise you, and for which, if you want to have it, I will let you know the fee’. After this, nothing more. The composer abandoned the project, preferring to work on the late sonatas, opp.109-111. It was only in the summer of 1822 that the Master from Bonn – the city where he had jotted down his first set of variations, on a march by Dressler (1783) – set to work seriously, this time perceiving the full musical potential of this ‘honest, highly rhythmic waltz, which did not lack momentum, and whose final rising phrase, indeed, was not without a certain Beethovenian accent’ (Romain Rolland). While it is possible that Beethoven was attracted by certain details reminiscent of his First and Eighth symphonies and the Arietta of the Sonata op.111 (1820-22), it is also probable that he saw in it no more than a transparent, all-purpose piece, conducive to stimulating his imagination rather than confining it to a straitjacket. For what did he actually retain of the waltz? At once a little and a great deal: a harmonic rhythm and progression which is, if not banal, at the very least conventional; a classical, very strict formal organisation (two repeated strains, each of four 4-bar periods); a witty anacrusis of which Beethoven seems to have been particularly fond, perhaps recalling Variations 9 and 13 of his own op.35 (1802); a disruptive *sforzando* – a very Beethovenian gesture in itself – that breaks up the triple-time regularity of the dance; a few repeated notes in the right hand, preceded by a

descending fourth (bars 1-4), while the left hand states a scrap of melody already heard in the opening movement of the Eighth Symphony, op.93 (1812).

In fact, Diabelli’s *tema* did not interest him *per se*: it was a pretext for his diversion, for a recreative game in which the composer saw each variation as a ‘snapshot’ and the variations as a whole as ‘so many instants elaborated in and for themselves’ (Rémy Stricker), like the Bagatelles opp.119 and 126, those masterpieces of dramatic concision which already evoke Schumann and are sometimes considered as leftovers from op.120. It is true that, ever since the op.34 (1802) and op.35 sets, Beethoven had no longer conceived the writing of variations as an urbane exercise for virtuosos to perform extempore, but as a mature, deeply pondered genre on which he conferred the status of a work of art in its own right. Hence, instead of starting with the amiable Variation 3 as was initially planned, op.120 opens with a variation ‘Alla Marcia maestoso’, which sweeps away the characteristic swaying motion of the waltz, conserving only its harmonic basis and totally evacuating the melodic component (which is in fact so meagre that the composer will scarcely waste time on it). And the stage is set. Beethoven may henceforth create as he sees fit, alternating variations of the most diverse natures: nimble (like nos.7, 10 and 15), cheerful (nos.16, 22, 26-27), tender (nos.11-12, 30), charming (nos.2, 8 and 18), playing with the rhythms (nos.13 and 15), with inversions (nos.4-6 and 19), with the anacrusis (nos.9 and 21), and with brilliant pianistic effects (nos.10, 16 and 17). Variation 20, the initial cell of which is related to the Arietta of op.111 (to which Beethoven will allude once more in the final variation, a Tempo di minuetto at the leisurely gait of the Ancien Régime), marks a key stage in the set: this ‘motionless sphinx’ (Rolland), this ‘agonising chorale’ (Stricker) in which the artist’s inner soul is laid bare, no longer has anything to do with the waltz. Now Beethoven goes still further in appropriating the *tema* and, through its intermediary, pays homage to Mozart (nos.22 and 33), Bach (Variation no.29

extends a hand in friendship to the Prelude in E flat minor BWV 853), and Johann Baptist Cramer (Variation no.23 is a pastiche of the first exercise of his piano method of 1804-10 *Studio per il pianoforte*). It has often been observed that Variation 22 parodies Leporello's aria 'Notte e giorno faticar', a tangible demonstration that the conventionalism of Diabelli's waltz can take absolutely any treatment. However, Beethoven is laughing less at Mozart than at himself: was he not at this time spending his days and his nights wrestling with the creative daemon, completing the Agnus Dei of his *Missa* and composing the first movements of his Ninth in a single burst? Here is a variation which cannot have cost him much, except for a sardonic and infectious laugh! Variation 25 is a sort of caricature of a German dance, which contrasts strongly with a learned fughetta (no.24) in antiquated style. Beethoven plagiarises himself once more in Variation 31 (Largo, molto espressivo), which refers back to the sublime slow movement of the 'Hammerklavier' Sonata (1817-18) and the tender solo violin melody which innerves the whole of the Benedictus of op.123. Thus the composer tests a variety of combinations which he will magnify in the Bagatelles op.126 and above all in the Ninth Symphony. For in truth the technical preoccupations Beethoven was to come up against in his musical setting of Schiller's ode (another set of variations) are already apparent in his op.120. The Handelian strains of the double fugue of Variation 32 (with its subject in repeated notes, taken from the right hand of the *tema*, and its countersubject in longer *martellato* notes) prefigure the Allegro energico choral fugue of the Ninth; the multiple transformations – transfigurations, even – of the waltz are governed by the same principles as those to which the 'Ode to Joy' will be submitted: is the variation *alla Mozart* (no.22) not just as droll as the *alla turca* of 'Froh, wie seine Sonnen fliegen'?

Published in June 1823 and dedicated to Antonie Brentano, the probable intended recipient of the famous letter to the 'Immortal Beloved', the Thirty-three Variations op.120 were described by Diabelli himself as 'a great and important masterpiece, worthy to be ranked with the imperishable creations of the old Classics [. . . and to occupy] a place beside Sebastian Bach's famous masterpieces of the same type'. (Is Variation no.31 not, precisely, an emanation of the twenty-fifth Goldberg variation?) With his op.120, Beethoven, like the Kantor, revolutionised the art of the variation and discouraged his successors from tackling this mode of expression: only Johannes Brahms was subsequently to succeed in establishing himself as a great master of the 'theme and variations' genre.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Translation: Charles Johnston

In den ersten Monaten des Jahres 1819 ersuchte der Verleger Anton Diabelli die berühmtesten *Tonsetzer* des österreichischen Kaiserreichs – unter ihnen auch Franz Schubert und der achtjährige Franz Liszt –, eine Variation über ein von ihm gegebenes Walzerthema zu schreiben. Beethoven war gerade sehr durch die Komposition der *Missa solemnis* in Anspruch genommen, dennoch nahm er den Vorschlag mit einigem Interesse auf und brachte schon im Frühjahr einige Skizzen zu Papier. Seine Begeisterung war aber nur von kurzer Dauer. In einem Brief vom 10. Februar 1820 an seinen Verleger und Freund Peter Joseph Simrock erwähnte Beethoven noch „*Große Veränderungen über einen bekannten „Deutschen“, welche ich Ihnen indessen nicht zusagen kann noch vor der Hand, und wovon ich Ihnen, wenn Sie solche wünschen, das Honorar alsdann anzeigen werde*“. Dann nichts mehr. Der Komponist gab das Vorhaben auf und begann stattdessen mit der Arbeit an den letzten Sonaten op.109-111. Erst im Sommer 1822 befasste sich der Meister aus Bonn – in dieser Stadt hatte er 1783 seine erste Variationenreihe über einen Marsch von Dressler hingekritzelt – ernsthaft mit der Sache und erkannte diesmal den ganzen Reichtum der musikalischen Möglichkeiten, die in diesem Thema steckten, diesem „*handfesten, gleichmäßig gegliederten Walzerthema, dem es durchaus nicht an Kraft und Frische fehlte und dessen Schlusssteigerung fast etwas Beethovenisches hatte*“ (R. Rolland).

Vielleicht fühlte sich Beethoven von Einzelheiten angesprochen, die an seine Sinfonien Nr.1 und Nr.8 sowie an die *Arietta* seiner Sonate op.111 (1820-22) erinnern, es könnte aber auch sein, dass er in dem thematischen Gebilde lediglich ein leicht zu handhabendes, vielseitig verwendbares Material sah, das seine Phantasie anregte und ihn nicht unter ein einengendes Joch zwang. Wieviel hat er aber von dem Walzerthema letztlich beibehalten? Wenig und doch auch wieder viel: einen zwar nicht einfallslosen, aber doch konventionellen musikalischen Verlauf und Rhythmus des Klangwechsels; einen klassischen und sehr straffen Formbau (zwei Teile mit Reprisen zu je 4x4 Takten); einen

humorvollen Auftakt, der es ihm anscheinend besonders angetan hatte, vielleicht weil er ihn an die Variationen 9 und 13 seines op.35 (1802) erinnerte; ein Unruhe stiftendes *sforzando* – eine Gebärde, wie sie beethovenischer nicht sein könnte –, das der Regelmäßigkeit des -Taktes zuwiderläuft; einige Tonrepetitionen der rechten Hand, denen ein Quartsprung abwärts vorausgeht (Takt 1-4), während die linke Hand ein Melodiefragment spielt, das schon im Kopfsatz der 8. Sinfonie (1812) zu hören war.

Das von Diabelli gegebene Thema interessierte den Komponisten nicht *per se*: es war ihm Vorwand zum Zeitvertreib, zum ergötzlichen Spiel, wobei er jede Variation als eine *Momentaufnahme* ansah, „*jede ein Augenblickseinfall, aus sich selbst heraus entstanden und um seiner selbst willen ausgeführt*“ (R. Stricker), ähnlich wie die Bagatellen op.119 und 126, Meisterwerke einer dramatischen Kurzform, die bereits auf Schumann vorausweisen und die von einigen als Ableger des op.120 angesehen werden. Seit den Variationenreihen op.34 (1802) und 35 betrachtete der Meister die Variation nicht mehr als eine vom Virtuosen aus dem Stegreif auszuführende Gesellschaftskunst, sondern tatsächlich als ein Genre lange gereifter und durchdachter Stücke, wodurch er sie in den Rang eines vollwertigen Kunstwerks erhob. So lässt er das op.120 nicht, wie ursprünglich geplant, mit der liebenswürdig verspielten Variation Nr.3 beginnen, vielmehr stellt er eine Variation „*Alla Marcia maestoso*“ an den Anfang, die den wiegenden Walzercharakter des Themas außer Kraft setzt, die lediglich das harmonische Gerüst übernimmt und die melodische Gestalt völlig ignoriert (sie ist im übrigen so kümmerlich, dass der Komponist auch in der Folge kaum Aufhebens von ihr macht). Die Weichen sind gestellt. Jetzt kann Beethoven nach Belieben gestalten, kann leichte (wie die Nr.7, 10 und 15), heitere (Nr.16, 22, 26-27), zarte (Nr.11-12, 30), schelmische Variationen (Nr.2, 8 und 18) aufeinander folgen lassen, solche, bei denen das Spiel mit den Rhythmen (Nr.13 und 15), mit der Schreibweise in Spiegelform (Nr.4-6 und 19), mit dem Auftakt (Nr.9 und 21) und mit brillanten pianistischen Effekten (Nr.10, 16 und 17) im Vordergrund

steht. Ein Ruhepunkt des Werkes ist die 20. Variation, deren Anfangsmotiv an die *Arietta* des op.111 anklängt (auch die letzte Variation, ein „Tempo di minuetto“, das in seinem Gestus wie eine Rückschau auf die alte Gesellschaftsordnung anmutet, erinnert daran): diese „reglose *Sphinx*“ (R. Rolland), dieser „beklemmende *Choral*“ (R. Stricker), in dem das Innerste des Künstlers bloßgelegt ist, hat rhythmisch rein gar nichts mehr mit dem Walzerthema zu tun. Danach geht Beethoven in der Aneignung des Themas noch weiter, er formt es um zu einer Huldigung an Mozart (Nr.22 und 33), an Bach (die Variation Nr.29 nähert sich an das Präludium in es-moll BWV 853 an) und an Johann Baptist Cramer (die Variation Nr.23 ist ein Pasticcio der ersten Etüde seiner *Großen Pianoforteschool* (1804-1810). Es ist häufig darauf hingewiesen worden, dass die 22. Variation die Arie des Leporello *Notte et giorno faticar* parodiert, ein handfester Beweis dafür, dass die konventionelle Machart des Diabellischen Walzerthemas alles „aushält“. Doch ist es nicht so sehr Mozart als vielmehr er selbst, über den sich Beethoven hier lustig macht: bringt er nicht seine Tage und Nächte damit zu, sich mit dem schöpferischen Dämon herumzuschlagen, während er das *Agnus Dei* seiner *Missa* vollendet und in einem Zug die ersten Sätze seines op.125 komponiert? Diese Variation dürfte ihn nicht viel gekostet haben, allenfalls ein schadenfrohes und ansteckendes Lachen! Die 25. Variation ist so etwas wie eine Karikatur des Deutschen Tanzes, und sie steht in schroffem Gegensatz zu der vorausgehenden Fughetta (Nr.24) im alten Stil. In der 31. Variation „Largo, molto espressivo“ schreibt Beethoven erneut von sich selbst ab: sie verweist auf den wundervollen langsamen Satz der *Hammerklavier-Sonate* (1817-18) und auf das beseelte Melos des Violinsolos, von dem das gesamte *Benedictus* des op.123 getragen ist. Der Komponist erprobt hier verschiedene Registerkombinationen, die er in den Bagatellen

op.126, vor allem aber in der 9. Sinfonie zu schönster Vollkommenheit führen sollte. Tatsächlich deutet sich die satztechnische Problematik, mit der Beethoven später bei der Vertonung der Schillerschen Ode (auch sie eine Variationenreihe) zu kämpfen hatte, schon im op.120 an. Die Doppelfuge der 32. Variation, die (mit den Tonrepetitionen ihres Subjekts, das von der rechten Hand des Walzerthemas abgeleitet ist, und mit ihrem Kontrasubjekt in langen, hämmernden Noten) an Händel erinnert, weist auf die Chorfuge „*Allegro energico*“ der Neunten voraus; die vielfältigen Umformungen – um nicht zu sagen, die künstlerische Veredelung – des Diabelli-Walters sind auch das Gestaltungsprinzip der musikalischen Behandlung der Hymne *An die Freude*: hat nicht die Variation *alla* Mozart (Nr.22) ebenso viel Witz wie die Janitscharenmusik des „Froh, wie seine Sonnen fliegen“?

Die im Juni 1823 erschienenen und Antonia Brentano, der mutmaßlichen Adressatin des berühmten *Briefes an die Unsterbliche Geliebte* gewidmeten 33 Variationen op.120 bezeichnete Diabelli selbst als „(...) ein großes und wichtiges Meisterwerk, würdig, den unvergänglichen Schöpfungen der alten Classiker angereicht zu werden (...). Sie werden (...) diesem Werke einen Platz neben Seb. Bachs bekannten Meisterstücken ähnlicher Art anweisen.“ (Ist die Variation Nr.31 nicht geradezu eine Fortführung der Nr.25 der Goldberg-Variationen?) Mit seinem op.120 hat Beethoven wie der Thomaskantor die Variationskunst revolutioniert und es seinen Nachfolgern schwer gemacht, sich noch an diese Ausdrucksform heranzuwagen: nur Johannes Brahms sollte es in der Folge gelingen, als ein weiterer großer Meister der Gattung „Thema und Variationen“ zu überzeugen.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Übersetzung Heidi Fritz



Paul Lewis étudie auprès de Joan Havill à la Guildhall, puis reçoit les conseils d'Alfred Brendel. Depuis, il se produit avec les plus grands orchestres internationaux, sous la direction de chefs tels que Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Christoph von Dohnányi, Sir Mark Elder, Sir Charles Mackerras, Wolfgang Sawallisch, Sir Andrew Davis ou Marin Alsop. Ses récitals l'ont mené sur les principales scènes d'Europe et des États-Unis, ainsi qu'au Japon et en Australie.

Paul Lewis entretient une relation particulière avec le Wigmore Hall de Londres, où il s'est déjà produit à plus de quarante reprises, et où est né le projet d'un cycle Schubert avec le ténor Mark Padmore. Leur enregistrement du *Voyage d'hiver* pour harmonia mundi a été élu "disque du mois" par le magazine *Gramophone*.

De 2005 à 2007, Paul Lewis a interprété l'intégrale des Sonates pour piano de Beethoven, parallèlement à leur enregistrement pour harmonia mundi, qui a été distingué par deux Gramophone Awards (Meilleur enregistrement de l'année 2008 et Prix du soliste instrumental). Aux Proms de Londres de l'été 2010, il est le premier à interpréter l'intégrale des concertos de Beethoven en une seule saison, démarche faisant parallèlement l'objet d'un enregistrement discographique avec Jiří Bělohlávek plébiscité par la presse internationale.

Paul Lewis studied with Joan Havill at the Guildhall School of Music and Drama, before going on to study privately with Alfred Brendel. Since then, he has been a regular guest at many of the world's most prestigious venues and festivals, performing with leading orchestras and conductors such as Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Christoph von Dohnányi, Sir Mark Elder, Sir Charles Mackerras, Wolfgang Sawallisch, Sir Andrew Davis, and Marin Alsop. He has given recitals across Europe and the United States, as well as in Japan and Australia.

Paul Lewis has a particularly strong relationship with London's Wigmore Hall, where he has appeared on more than forty occasions and where he launched a Schubert cycle with tenor Mark Padmore. Their recording of Schubert's *Winterreise* (harmonia mundi) was named 'Recording of the Month' in the November 2009 issue of *Gramophone* magazine.

Between 2005 and 2007, Paul Lewis performed all the Beethoven piano sonatas on tour in the USA and Europe, in tandem with his complete recording of the cycle for harmonia mundi. This project earned him two Gramophone Awards in 2008: Recording of the Year and Best Instrumental Recording. In the summer of 2010 he became the first soloist to perform the complete Beethoven piano concertos at the BBC Proms in a single season. His studio recordings of the cycle with the BBC Symphony Orchestra under Jiří Bělohlávek have since been acclaimed by the international press.

Paul Lewis war Schüler von Joan Havill an der Guildhall School und wurde dann Meisterschüler von Alfred Brendel. Seitdem spielte er mit den bedeutendsten internationalen Orchestern, unter der Leitung von Dirigenten wie Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Christoph von Dohnányi, Sir Mark Elder, Sir Charles Mackerras, Wolfgang Sawallisch, Sir Andrew Davis und Marin Alsop. Er gab zahlreiche Klavierabende in den berühmtesten Sälen Europas und der Vereinigten Staaten, wie auch in Japan und Australien.

Paul Lewis unterhält eine privilegierte Beziehung mit dem Wigmore Hall in London, wo er schon über vierzig Mal aufgetreten ist. Dort hat er auch einen Schubert-Zyklus mit dem Tenor Mark Padmore begonnen. Ihre Aufnahme der *Winterreise* für harmonia mundi wurde zum "Recording of the Month" des Magazins *Gramophone* gewählt.

In den Jahren 2005/2007 hat Paul Lewis sämtliche Klaviersonaten von Beethoven gespielt und sie gleichzeitig bei harmonia mundi aufgenommen. Diese Einspielung wurde mit zwei Gramophone Awards ausgezeichnet ("Beste Aufnahme des Jahres 2008" und "Jahrespreis des besten Instrumentalsolisten"). Bei den Londoner Proms im Sommer 2010 spielte er als Erster sämtliche Klavierkonzerte von Beethoven in einer einzigen Saison. Die Gesamtaufnahme dieser Konzerte unter der Leitung von Jiří Bělohlávek fand bei der internationalen Presse einhellig begeisterte Zustimmung.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2011

Enregistrement décembre 2009, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : Philipp Knop, Teldex Studio Berlin

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

Photos Paul Lewis : Marco Borggreve

harmoniamundi.com