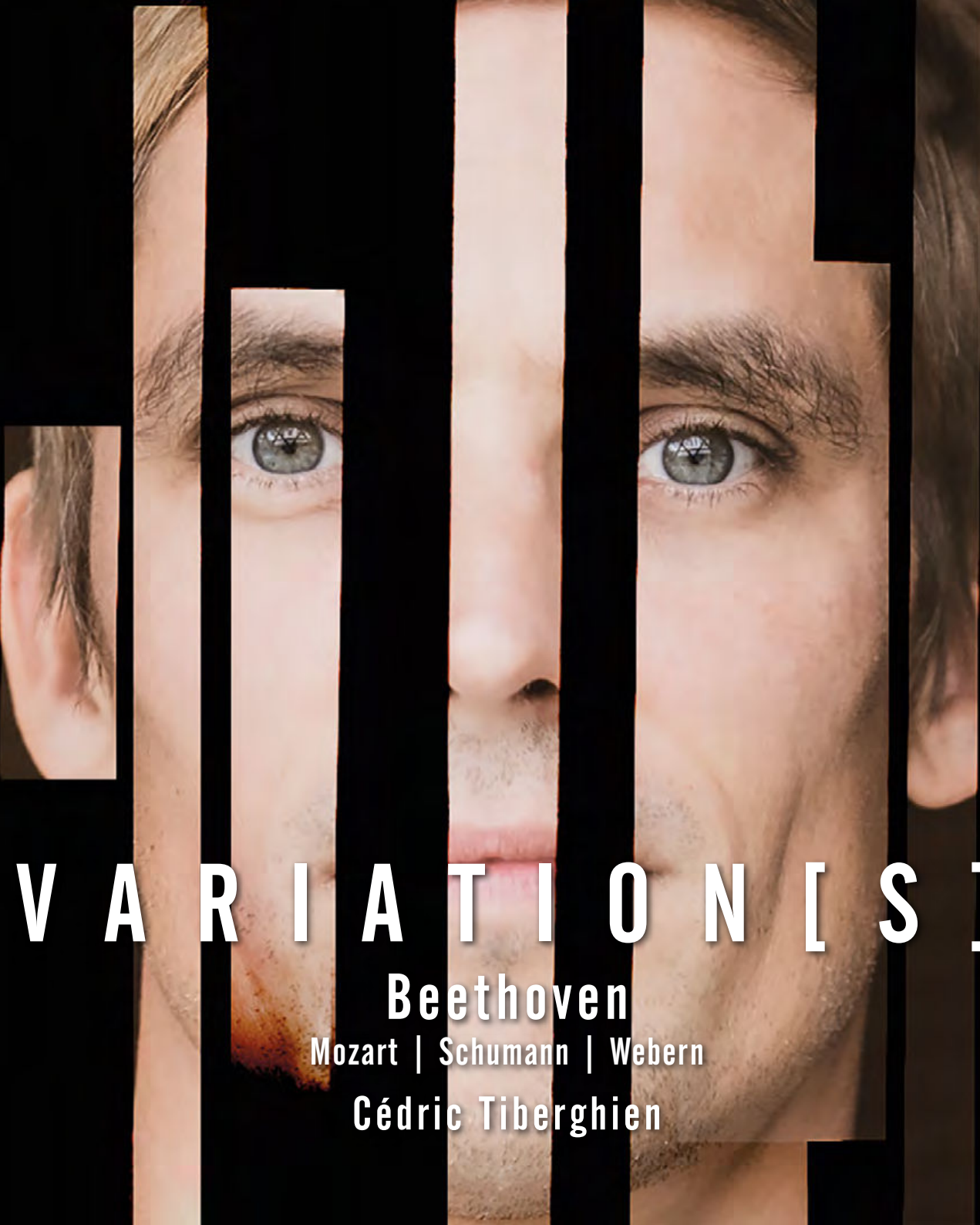


1

● harmonia  
mundi



VARIATION[S]

Beethoven

Mozart | Schumann | Webern

Cédric Tiberghien

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)  
**Complete Variations for Piano, Vol. 1**

Cédric Tiberghien  
*Steinway piano*

<b>Variations &amp; Fugue 'Eroica Variations' Op. 35</b>	<b>26'21</b>
E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur	
1   Introduction. Allegretto vivace	3'19
2   Theme	0'42
3   Variation I	0'40
4   Variation II	0'53
5   Variation III	0'47
6   Variation IV	0'42
7   Variation V	0'56
8   Variation VI	0'42
9   Variation VII. Canone all'ottava	0'40
10   Variation VIII	1'00
11   Variation IX	0'37
12   Variation X	0'51
13   Variation XI	0'51
14   Variation XII	0'45
15   Variation XIII	0'48
16   Variation XIV (minore)	1'23
17   Variation XV (maggiore). Largo	5'54
18   Finale (alla fuga). Allegro con brio	4'51
<b>6 Variations Op. 34</b>	<b>13'56</b>
F major / <i>Fa majeur</i> / F-Dur	
19   Theme. Adagio cantabile	1'42
20   Variation I	1'40
21   Variation II. Allegro, ma non troppo	1'07
22   Variation III. Allegretto	1'20
23   Variation IV. Tempo di Minuetto	1'36
24   Variation V. Marcia. Allegretto	1'54
25   Variation VI. Allegretto	1'47
26   Coda. Allegretto - Adagio molto	2'50

<b>WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)</b>	<b>25'24</b>
<b>Piano Sonata No. 11 K. 331</b>	
A major / <i>La majeur</i> / A-Dur	
27   I. Tema con variazione	14'31
28   II. Menuetto - Trio	6'55
29   III. Alla turca	3'58
<b>LUDWIG VAN BEETHOVEN</b>	
<b>6 Variations Op. 76</b>	
D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur	
30   Theme. Allegro risoluto	0'37
31   Variation I	0'35
32   Variation II	0'41
33   Variation III	1'07
34   Variation IV	0'51
35   Variation V	1'12
36   Variation VI. Presto	2'18

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)		
<b>Etudes in Variation Form on a Theme by Beethoven</b> WoO 31		
(from the second movement of Beethoven's <i>Symphony No. 7 in A major</i> , Op. 92)		
A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll		
1	1. Un poco maestoso	1'33
2	2.	0'36
3	3.	0'52
4	A6. <i>Passionato</i>	0'46
5	4. <i>Molto moderato</i>	1'16
6	A10. <i>Prestissimo</i>	0'36
7	B7.	1'00
8	5.	2'27
9	B5. <i>Cantando</i>	0'45
10	6. <i>Presto</i>	0'45
11	A7. <i>Idee aus Beethoven</i>	1'17
12	7.	0'57
13	B4.	0'51
14	A11. <i>Legato teneramente</i>	1'03
15	B3.	2'33

LUDWIG VAN BEETHOVEN		
<b>7 Variations on 'Kind, willst du ruhig schlafen'</b> WoO 75		
(from the opera <i>Das unterbrochene Opferfest</i> by Peter von Winter)		
F major / <i>Fa majeure</i> / F-Dur		
16	Theme. <i>Allegretto</i>	1'00
17	Variation I	0'59
18	Variation II	1'11
19	Variation III	1'06
20	Variation IV	1'09
21	Variation V	1'13
22	Variation VI	1'41
23	Variation VII. <i>Allegro</i>	3'28

<b>9 Variations on 'Quant'è più bello'</b> WoO 69		
(from the opera <i>La Molinara o l'Amor contrastato</i> by Giovanni Paisiello)		
A major / <i>La majeure</i> / A-Dur		
24	Theme. <i>Allegretto</i>	0'30
25	Variation I	0'28
26	Variation II	0'28
27	Variation III	0'33
28	Variation IV	0'37
29	Variation V	0'37
30	Variation VI	0'29
31	Variation VII	0'32
32	Variation VIII	0'31
33	Variation IX	1'39

ANTON WEBERN (1883-1945)		
<b>Variations</b> Op. 27		
34	I. Sehr mäßig	2'10
35	II. Sehr schnell	0'41
36	III. Ruhig fließend	3'31

LUDWIG VAN BEETHOVEN		
<b>6 Variations on 'Nel cor più non mi sento'</b> WoO 70		
(from the opera <i>La Molinara o l'Amor contrastato</i> by Giovanni Paisiello)		
G major / <i>Sol majeure</i> / G-Dur		
37	Theme	0'36
38	Variation I	0'34
39	Variation II	0'33
40	Variation III	0'39
41	Variation IV	0'56
42	Variation V	0'36
43	Variation VI	1'27

<b>8 Variations on 'Tändeln und Scherzen'</b> WoO 76		
(from the opera <i>Soliman oder die drei Sultaninnen</i> by Franz Xaver Süssmayr)		
F major / <i>Fa majeure</i> / F-Dur		
44	Theme. <i>Andante quasi allegretto</i>	0'40
45	Variation I	0'42
46	Variation II	0'39
47	Variation III	0'47
48	Variation IV	0'47
49	Variation V	0'52
50	Variation VI	1'04
51	Variation VII. <i>Adagio molto ed espressivo</i>	2'31
52	Variation VIII. <i>Allegro vivace - Adagio</i>	2'26

ROBERT SCHUMANN		
<b>Geistervariationen / Ghost Variations</b> WoO 24		
E-flat major / <i>Mi bémol majeure</i> / Es-Dur		
53	Theme. <i>Leise, innig</i>	1'47
54	Variation I	1'36
55	Variation II. <i>Canonisch</i>	1'35
56	Variation III. <i>Etwas belebter</i>	1'39
57	Variation IV	2'05
58	Variation V	2'30

## Ode à la variation

La forme variation fascine : du laboratoire d'expérimentation du compositeur à l'exploration d'un nouveau système de développement musical et architectural, elle a traversé l'histoire de la musique. À travers six programmes articulés autour de Beethoven, je vous propose de voyager dans le monde de la variation, de Sweelinck à Kurtág.

Les premiers cycles de variations de Beethoven à recevoir un numéro d'opus sont les opp. 34 et 35. Les deux ont un thème composé par Beethoven lui-même, et montrent déjà une richesse sans précédent : variété des tonalités dans l'opus 34, extension d'une œuvre orchestrale dans l'opus 35. Quant à la *Sonate K. 331* de Mozart, elle s'ouvre sur une merveilleuse série de variations et se termine sur la fameuse "Marche Turque" ; et c'est précisément une "Marche Turque" que Beethoven utilise comme thème de son op. 76 !

Ce programme est construit comme une arche : tout débute avec Schumann, qui composa des *Études en forme de Variations sur un thème de Beethoven*, en l'occurrence celui du célèbre mouvement lent de la *Septième Symphonie*. Dans sa virtuosité de compositeur, il parvient à citer la *Sixième* et la *Neuvième Symphonie* du maître ! À la fin du programme, Schumann encore, avec sa dernière œuvre, les *Geistervariationen*, bouleversant testament d'une âme à la fois torturée et lumineuse. Le cœur du disque est occupé par l'op. 27 de Webern, œuvre où chaque cellule cohabite avec son miroir, véritable pivot de ce volume. De part et d'autre de cette partition, deux cycles composés par Beethoven sur des thèmes de Paisiello se répondent avec légèreté.

CÉDRIC TIBERGHEN

## Variations

La variation est un procédé d'écriture aussi vieux que la musique elle-même. Toutefois, à 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. Ainsi, 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 le jeune musicien commença à faire parler de lui grâce à ses dons de claviériste. Le piano s'imposa naturellement comme véhicule de ses pensées musicales mais son rapport avec l'instrument évolua avec le temps. 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, il poursuivit ses efforts dans le domaine de la variation sur des thèmes puisés dans les *singspiels* et opéras comiques à succès afin de non seulement honorer des commandes privées (comme celles de la comtesse von Browne), mais aussi de se faire une place dans une capitale qui pleurait toujours Mozart. Les séries de variations sur l'air "Quant'è più bello" WoO 69 et le duo "Nel cor più non mi sento" extraits de *La molinara* de Giovanni Paisiello WoO 70 (1795), sur le quatuor "Kind, willst du ruhig schlafen?" tiré de l'opéra de Peter Winter *Das unterbrochene Opferfest* WoO 75 (1799) et sur le trio "Tändeln und Scherzen" chanté dans *Solimán oder die drei Sultaninnen* de Franz Xaver Süssmayr WoO 76 (1799), témoignent d'une très grande inventivité. Elles s'achèvent volontiers par une conclusion consistant à prendre un élément saillant du *tema* pour le développer librement : par exemple, dans la variation VIII du cycle WoO 76, Beethoven s'amuse avec les premières notes du thème-prétexte. Ces longues conclusions deviendront rapidement un trait de style propre au compositeur, trait que l'on retrouvera quelques années plus tard dans la *Finale* de l'opus 35.

Alors que les variations sur un air connu répondaient plus volontiers à des impératifs mercantiles, celles sur un "thème original" avaient des visées esthétiques plus nobles. Telles sont *a priori* les variations opus 34 et 35 rédigées en 1802, et les variations opus 76 de 1809. Beethoven – qui venait de traverser une crise personnelle due aux progrès inéluctables de sa surdité, l'obligeant à renoncer à sa carrière de pianiste – attachait beaucoup d'importance à ces trois recueils et leur attribua chacun un numéro d'opus, ce qu'il n'avait jamais fait jusque-là pour ses précédents thèmes variés : ainsi les hissa-t-il au même niveau que les variations sur un *tema* original insérées dans les sonates de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Celle que Mozart composa en 1783 lui servit probablement de modèle : le *tema* et les six variations de l'*Andante grazioso*, et l'*Allegretto Alla turca* de la *Sonate K. 331* renvoient indubitablement à l'opus 76, voire à certaines séquences des opus 34 et 35.

Parmi ces trois derniers cycles, les six variations en *fa* majeur opus 34 sont de loin les plus intrigantes. Il est effectivement d'usage qu'une série de variations reste dans la même tonalité d'origine, dans la même métrique et dans le même tempo, à l'exception de la traditionnelle variation au ton homonyme ou relatif souvent énoncée de façon plus retenue. Or, dans cet opus, Beethoven eut l'ingénieuse idée de transposer chaque variation une tierce en-dessous de la précédente, conférant ainsi une variété non seulement mélodique mais également harmonique : le *fa* majeur du *tema* laisse ainsi place aux tonalités de *ré*, *si* bémol, *sol* et *mi* bémol majeur, puis à celle de *do* mineur avant de retrouver la tonalité principale pour la dernière variation.

Les quinze variations opus 35 ne sont pas, comme on le dira par la suite, fondée sur un thème tiré du dernier mouvement de la *Symphonie Héroïque* (d'où leur appellation apocryphe : *Variations Eroïca*), mais du *finale* du ballet *Les Créatures de Prométhée* (1801) qui venait d'être représenté à Vienne avec succès. (Ce *tema* est lui-même emprunté à l'une des douze contredanses WoO 14.) Avec l'opus 35, Beethoven renouait donc avec l'habitude de varier un air célèbre, mais de sa propre plume, ce que le titre original "Variations sur un thème de Prométhée" rend aujourd'hui parfaitement explicite. Le début est un véritable coup de génie, que le Maître de Bonn répêta dans sa *Troisième Symphonie*. Le cahier ne s'ouvre pas comme attendu par le *tema* mais par sa basse qui fait elle-même l'objet de quatre variations, singeant les exercices de contrepoint du *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux. Dès lors, la première énonciation du thème proprement dit assume une double fonction : elle prolonge l'introduction en étant la cinquième variation du "basso del tema" tout en présentant l'air connu attendu par le public. Toutefois, comme chaque variation est fondée sur la même basse, l'ambiguïté demeure quant à savoir quel est le véritable *tema* de cet opus : Beethoven parlait de "trente variations", ce qui n'est pas totalement faux si l'on considère la basse comme étant le véritable prétexte au recueil ! L'œuvre se termine par un *Finale alla fuga*, pendant de l'*Introduzione col Basso del Tema*.

Quant aux six variations opus 76, elles obéissent aux mêmes procédés d'écriture que ses aînées. Beethoven reprendra le thème de l'opus 76 en 1811 pour composer la marche turque du *singspiel Les Ruines d'Athènes*, marche dorénavant bien plus célèbre que son modèle pianistique.

Si Beethoven conféra au genre du "thème et variations" ses lettres de noblesse, il n'hésita pas à parfois évacuer (en apparence) la thématique initiale pour n'en retenir que l'ossature abstraite. Dans son opus 27, rédigé entre octobre 1935 et septembre 1936, Anton Webern poursuivit cette tendance jusqu'à l'extrême. Seule une analyse fine permet de révéler la série de sons servant de base aux trois volets de l'œuvre. La notion même de *tema* y est fortement discutable, puisque ce dernier se résume à la série elle-même. Le titre *Variationen* n'a pas de valeur en soi, mais désigne en réalité les multiples transformations de la série originelle, ce qui est l'essence même de toute musique sérielle. Webern y voyait "une sorte de suite", d'où la grande diversité des lectures possibles : certains considèrent l'opus 27 comme une sonate en trois mouvements, d'autres comme une série de variations dans laquelle les deux premiers mouvements n'ont guère à voir avec le dernier, etc. !

Les variations WoO 31 et 24 de Robert Schumann répondent à une problématique plus psychologique. Le cycle WoO 31, fondé sur l'*Allegretto* de la *Septième Symphonie* de Beethoven, trahit la difficulté œdipienne de leur auteur à se démarquer du Maître de Bonn. Entrepris entre 1831 et 1835, il resta inachevé : la version connue de nos jours est un bricolage à partir des trois manuscrits autographes existants. Quant aux *Geistervariationen* dédiées à Clara, elles furent jetées sur le papier en février 1854 après une crise d'hallucination, Schumann étant persuadé que le *tema* lui avait été dicté par les Anges (d'où le titre), bien qu'on le retrouve dans plusieurs autres de ses œuvres. Avec cette page à la fois magnifique et mystérieuse, sinon beethovénienne, Schumann prenait congé de la vie musicale.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

## Ode to Variation

The variation form is a fascinating one: from the composer's experimental laboratory to the exploration of a new system of musical and architectural development, it has traversed the history of music. Through six programmes centred on Beethoven, I propose to take you on a journey through the world of the variation, from Sweelinck to Kurtág.

Beethoven's first variation cycles to receive an opus number were opp. 34 and 35. Both have a theme written by the composer himself, and already show unprecedented richness: the variety of keys in op. 34, the expansion of an orchestral work in op. 35. Mozart's Sonata K331, also on this disc, opens with a marvellous set of variations and ends with the famous 'Rondo Alla Turca', a 'Turkish march'; and it just happens to be another 'Turkish March' that Beethoven uses as the theme of his op. 76!

This programme is constructed like an arch: it begins with Schumann, composer of a set of 'Etudes in Variation Form on a Theme by Beethoven', in this case the theme of the Seventh Symphony's famous slow movement. Displaying his own compositional virtuosity, he also managed to integrate quotations from the Master's Sixth and Ninth Symphonies! At the end of the programme, Schumann again, with his last work, the *Geistervariationen*, the moving testament of a soul, at once tortured and radiant. The heart of the disc is occupied by Webern's op. 27, a work in which each cell cohabits with its mirror, the absolute pivot of this volume. On either side of this piece, two cycles composed by Beethoven on themes by Paisiello engage in light-hearted dialogue with each other.

CÉDRIC TIBERGHIE

## Variations

Variation is a compositional device as old as music itself. However, with the growing emergence of music publishing, then of opera, and of dilettante instrumentalists in aristocratic and bourgeois circles – in short, with the growth of the music business in the seventeenth and eighteenth centuries – the set of variations gradually became a musical genre in its own right. Virtuoso performers liked to take a fashionable tune and present it to their audience in a variety of ways, in order to give their listeners the pleasure of hearing a well-known theme and recognising it in contexts sometimes very distant from the original. If these extemporised variations were well received, their creator would not fail to issue a more polished version of them in print so as to increase his or her income and reputation, and to feed an increasingly strong market demand.

It is perhaps no coincidence that Beethoven's published career began with the appearance of a set of nine variations on a march by Ernst Christoph Dressler (WoO 63) in 1782, when he was twelve years old – that is, at the very moment when the young musician was beginning to make a name for himself as a keyboard player. The piano became the natural vehicle for his musical ideas, but his relationship with the instrument changed over time. From his first concert in Cologne in 1778 until around 1803, Beethoven was praised mainly for his talents as a pianist and improviser. Upon his arrival in Vienna, he continued his efforts with variations on themes taken from successful singspiels and comic operas, not only to fulfil private commissions (such as those of the Countess von Browne), but also in order to carve out a niche for himself in a city that was still mourning Mozart. The sets of variations on the aria 'Quant'è più bello' and the duet 'Nel cor più non mi sento' from Giovanni Paisiello's *La molinara* (respectively WoO 69 and WoO 70, 1795), the quartet 'Kind, willst du ruhig schlafen?' from Peter Winter's opera *Das unterbrochene Opferfest* (WoO 75, 1799) and the trio 'Tändeln und Scherzen' from *Soliman oder die drei Sultaninnen* by Franz Xaver Süssmayr (WoO 76, 1799), all display great inventiveness. They often feature a conclusion that picks on a salient element of the *tema* and develops it freely: for example, in Variation VIII of the WoO 76 set, Beethoven plays with the first notes of the theme. These lengthy conclusions soon became a characteristic of his style, to be repeated a few years later in the Finale of op. 35.

Whereas variations on a well-known tune were more likely to be driven by commercial imperatives, those on an 'original theme' had nobler aesthetic aims. Such are, a priori, the Variations opp. 34 and 35, written in 1802, and the Variations op. 76 of 1809. Beethoven – having just gone through a personal crisis provoked by the ineluctable advance of his deafness, which forced him to relinquish his career as a pianist – attached great importance to these three sets and gave each of them an opus number, something he had never done for his earlier variations, thereby elevating them to the same status as the variations on an original *tema* inserted in the sonatas of the late eighteenth century. One of these, Mozart's Piano Sonata K331 of 1783, probably served Beethoven as a model: the *tema* and six variations of its Andante grazioso, and its Alla Turca – Allegretto finale, undoubtedly point forward to op. 76 and even to certain sections of opp. 34 and 35.

Of these last three cycles, the Six Variations in F major, op. 34, is by far the most intriguing. It is customary for a set of variations to remain in the same original key, metre and tempo, with the exception of the traditional variation in the tonic or relative minor, often stated in a slower tempo. In this work, however, Beethoven had the ingenious idea of transposing each variation a third below the previous one, thus giving them not only melodic but also harmonic variety: the F major of the *tema* is followed by the keys of D, B flat, G and E flat major, then C minor before the return to the tonic for the final variation.

The fifteen variations of op. 35 are not, as has been said ever since, based on a theme from the last movement of the 'Eroica' Symphony (whence their apocryphal name, 'Eroica' Variations), but from the finale of the ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* (The Creatures of Prometheus, 1801), which had just been successfully performed in Vienna. (This *tema* was itself borrowed from one of the twelve Contredanses WoO 14.) With op. 35, Beethoven thus continued the usage of varying a famous tune, but one from his own pen, as is made perfectly clear today by his intended original title, 'Variations and Fugue on a theme from *Prometheus*'. The opening is a genuine stroke of genius, which was to be repeated in the finale of the Third Symphony. The set does not open with the *tema* as expected, but with its bass, which is itself subjected to four variations, mimicking the counterpoint exercises of Johann Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum*. As a result, the first statement of the theme itself assumes a double function: it prolongs the introduction by being the fifth variation of the 'basso del tema' while at the same time presenting the well-known tune expected by the public. However, as each variation is based on the same bass, ambiguity persists as to what is the work's true *tema*: Beethoven spoke of 'thirty variations', which is not entirely false if one considers the bass to be the true pretext of the set! The work ends with a Finale alla fuga, a counterpart to the Introduzione col Basso del Tema.

As for the Six Variations op. 76, they follow the same stylistic procedures as their predecessors. Beethoven reworked the theme of op. 76 in 1811 to compose the 'Turkish March' for the singspiel *Die Ruinen von Athen*, a piece that is now much more famous than its pianistic model.

While Beethoven conferred a new status on the 'theme and variations' form, he did not hesitate to eliminate the initial theme (at least apparently) and conserve only its abstract frame. In his op. 27, written between October 1935 and September 1936, Anton Webern took this tendency to a new extreme. Only detailed analysis can reveal the series of pitches on which the three parts of the work are founded. The very notion of *tema* is highly questionable, since the 'theme' is reduced to the series itself. The title *Variationen* has no intrinsic value, but in fact refers to the multiple transformations of the original note row, which is the essence of all serial music. Webern saw it as 'a kind of suite', hence the great diversity of possible readings: some commentators regard the piece as a sonata in three movements, others as a series of variations in which the first two movements have little connection with the last, and so on!

Robert Schumann's Variations WoO 31 and 24 address altogether more psychological issues. The WoO 31 cycle, based on the Allegretto of Beethoven's Seventh Symphony, betrays the composer's Oedipal struggles to free himself from the earlier master's influence. He worked on it between 1831 and 1835, but it remained unfinished: the version known today is a patch-up job drawn from the three extant autograph manuscripts. The *Geistervariationen*, dedicated to Clara, were written down in February 1854 after a hallucination; Schumann was convinced that the *tema* had been dictated to him by angels (the nickname means 'Ghost Variations'), although it is to be found in several of his earlier works. With this magnificent and mysterious, if not Beethovenian, piece, Schumann took his leave of musical life.

JEAN-PAUL MONTAGNIER  
Translations: Charles Johnston

## Ein Lob auf die Variation

Die Variationsform fasziniert: Als prägendes Element der Musikgeschichte dient sie den Komponisten als Versuchslabor und führt zur Erkundung eines neuen Prinzips der musikalischen und formalen Entwicklung. Mit diesen sechs Programmpunkten rund um Beethoven nehme ich Sie mit auf eine Reise durch die Welt der Variationen von Sweelinck bis Kurtág.

Die ersten Variationszyklen von Beethoven, die mit einer Opuszahl versehen wurden, sind die opp. 34 und 35. Sie haben ein Thema, das von Beethoven selbst stammt, und zeigen eine Vielfalt, die es vorher nie gab: Im Opus 34 finden sich unterschiedliche Tonarten, das Opus 35 hat den Umfang eines Orchesterwerks. Was Mozarts Sonate KV 331 betrifft, so beginnt sie mit einer wunderbaren Reihe von Variationen und endet mit dem berühmten „Türkischen Marsch“; und nichts Anderes als einen „Türkischen Marsch“ benutzt Beethoven als Thema in seinem Opus 76!

Dieses Programm hat die Form eines Bogens: Es beginnt mit Schumann, der *Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven* schrieb, wobei es in diesem Fall um den berühmten langsamen Satz der *Siebten Symphonie* geht. Als bravourösem Komponisten gelang es ihm aber, auch die *Sechste* und die *Neunte Symphonie* des Meisters zu zitieren! Am Ende des Programms erneut Schumann, und zwar sein letztes Werk, die *Geistervariationen*, das erschütternde Testament einer Seele, die ebenso gequält wie heiter war. Das Herzstück der CD bildet Webers Opus 27, ein Werk, in dem jede Zelle ihren Spiegel hat und das hier ein veritabler Dreh- und Angelpunkt ist. Flankiert wird diese Komposition von zwei Beethoven-Zyklen über Themen von Paisiello, die sich in feiner Übereinstimmung entsprechen.

CÉDRIC TIBERGHIE

## Variationen

Die Variation als Gestaltungsprinzip ist so alt wie die Musik selbst. Zu einer eigenständigen Gattung wurde sie durch die wachsende Bedeutung der Oper, der Edition von musikalischen Werken und der Hausmusik, die interessierte Laien aus dem aristokratischen und bürgerlichen Milieu ausübten – letztlich also durch die zunehmende Kommerzialisierung der Musik im 17. und 18. Jahrhundert. Die virtuosos Interpreten/ Improvisatoren bemühten sich nur allzu gern einer allgemein beliebten Melodie, um sie in allen Facetten dem Publikum zu präsentieren und ihm das Vergnügen zu bereiten, ein Thema zu hören und wiederzuerkennen, dessen Ursprünge in manchen Fällen weit zurückreichten. Diese Stegreif-Variationen dienten dem reinen Vergnügen, doch ließ es sich ihr Schöpfer anschließend nicht nehmen, eine etwas „zivilisiertere“ Fassung davon drucken zu lassen, um sein Einkommen und seinen Bekanntheitsgrad zu steigern und zudem einen Beitrag zu einem Markt zu leisten, in dem die Nachfrage immer größer wurde.

So ist es vielleicht kein Zufall, dass die Tätigkeit Beethovens als Herausgeber seiner Werke 1782 mit der Veröffentlichung einer Sammlung von neun Variationen über einen Marsch von Ernst Christoph Dressler begann (WoO 63); da war der junge Musiker etwa zwölf Jahre alt und machte dank seines großen Talents als Pianist immer mehr von sich reden. Dass sich Beethoven des Klaviers bediente, um seine musikalische Gedankenwelt zum Ausdruck zu bringen, war nur folgerichtig, doch mit der Zeit änderte sich sein Verhältnis zu diesem Instrument. Ab seinem ersten Konzert 1778 in Köln und bis etwa 1803 genoss er in erster Linie wegen seiner außergewöhnlichen Begabung als Pianist und Improvisator hohe Anerkennung. Nach seiner Übersiedlung nach Wien setzte er seine Bemühungen im Bereich der Variationen fort, nunmehr mit Themen aus erfolgreichen Singspielen und komischen Opern. Er entsprach damit privaten Aufträgen (z.B. von der Gräfin Browne), wollte sich aber auch einen Namen in der Stadt machen, die immer noch Mozart nachtrauerte. Wie überragend sein Einfallsreichtum war, zeigen die Variationen über die Arie „Quant'è più bello“ WoO 69 und das Duett „Nel cor più non mi sento“ WoO 70 (1795) aus Giovanni Paisiellos *La Molinara*, über das Quartett „Kind, willst du ruhig schlafen?“ WoO 75 (1799) aus Peter Winters Oper *Das unterbrochene Opferfest* und über das Terzett „Tändeln

und Scherzen“ WoO 76 (1799) aus Franz Xaver Süssmayrs *Soliman oder die drei Sultaninnen*. Diese Variationen zeichnen sich oft durch einen konsistenten Schlussteil aus, in dem ein herausragendes Element des Themas frei entwickelt wird: Beispielsweise vergnügt sich Beethoven in der Variation VIII des Zyklus WoO 76 mit den ersten Noten des Ausgangsthemas. Diese ausgedehnten Abschlüsse wurden rasch zu einem Stilmittel der Komponisten, das sich einige Jahre später auch im *Finale* des Opus 35 zeigt.

Während die Variationen über eine bekannte Melodie häufig aus profitorientierten Gründen entstanden, zielten jene über ein Originalthema auf eine etwas verfeinerte Ästhetik. Dies ist der Fall bei den 1802 entstandenen Variationen op. 34 und op. 35 sowie beim Opus 76 von 1809. Beethoven, der wegen der unaufhaltsamen Verschlechterung seines Gehörsinns seine Karriere als Pianist aufgeben musste und deshalb gerade eine persönliche Krise durchgemacht hatte, maß diesen drei Sammlungen viel Bedeutung bei und versah jede mit einer Opuszahl, was vorher bei Variationen nicht vorgekommen war: Dadurch hatten sie den gleichen Stellenwert wie die Variationen über ein Originalthema, die am Ende des 18. Jahrhunderts in die Sonaten eingefügt wurden. Wahrscheinlich diente Beethoven die Sonate, die Mozart 1783 komponierte, als Vorlage. Das Thema und die sechs Variationen des *Andante grazioso* sowie das *Allegretto Alla Turca* der Sonate KV 331 hinterließen im Opus 76 deutliche Spuren, ebenso in einigen Sequenzen von op. 34 und op. 35.

Von diesen drei Zyklen sind die sechs Variationen in F-Dur op. 34 das weitaus raffinierteste Werk. Denn eigentlich entsprach es dem allgemeinen Brauch, dass eine Reihe von Variationen die ursprüngliche Tonart, die Taktart und das Tempo beibehält – mit Ausnahme der traditionellen Variation in gleichnamigen oder Paralleltonarten, die oft recht unauffällig in Erscheinung tritt. Für dieses Opus nun hatte Beethoven die geniale Idee, die Variationen jeweils um eine Terz tiefer zu setzen, was dem Werk nicht nur eine melodische, sondern auch eine harmonische Vielfalt verleiht: So folgen auf das F-Dur des Themas die Durtonarten D, B, G und Es und dann c-Moll, bevor in der letzten Variation eine Rückkehr zu der Haupttonart stattfindet.

Die fünfzehn Variationen op. 35 basieren nicht, wie das im Nachhinein gesagt wurde, auf einem Thema aus dem letzten Satz der *Eroica* (daher die apokryphe Bezeichnung *Eroica-Variationen*), sondern auf einem aus dem Finale des Balletts *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801), das in Wien gerade sehr erfolgreich aufgeführt worden war. (Und dieses Thema stammt wiederum aus den *12 Contretänzen* WoO 14.) Mit dem Opus 35 knüpfte Beethoven also an die Praxis an, eine bekannte Melodie zu variieren; in diesem Fall stammt sie freilich aus seiner eigenen Feder, was aus dem Originaltitel *Variationen über ein Thema aus ‚Prometheus‘* unmissverständlich hervorgeht. Der Anfang kommt einem veritablen Geniestreich gleich (der sich in seiner *Dritten Symphonie* wiederholen wird). Das Werk beginnt nämlich nicht mit dem Thema, wie man das erwarten würde, sondern mit dessen Basslinie, die viermal variiert wird – eine Nachahmung der Kontrapunkt-Übungen von Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*. Somit hat das erste Erklingen des eigentlichen Themas eine doppelte Funktion: Es verlängert als fünfte Variation des „basso del tema“ die Einleitung und präsentiert zugleich die bekannte, vom Publikum erwartete Melodie. Da jedoch jede Variation auf dem gleichen Bass basiert, bleibt eine gewisse Mehrdeutigkeit darüber bestehen, welches denn nun das wirkliche Thema dieses Opus sei: Beethoven sprach von „30 Variationen“, was nicht ganz falsch ist, wenn man den Bass als Ausgangspunkt der Sammlung betrachtet! Das Werk schließt mit einem *Finale alla fuga*, dem Gegenstück der *Introduzione col Basso del Tema*.

Die sechs Variationen op. 76 folgen dem gleichen Gestaltungsprinzip wie ihre Vorgänger. Beethoven verwendete das Thema dieses Opus erneut für den türkischen Marsch, den er 1811 für das Singspiel *Die Ruinen von Athen* komponierte und der von da an viel berühmter war als das Klavierwerk, das als Vorlage diente.

Wenn Beethoven der Form „Thema und Variationen“ größte Bedeutung verschaffte, so zögerte er auch nicht, in (scheinbarer) Vernachlässigung der Anfangsthematik nur deren abstraktes Gerüst beizubehalten. Dieses Verfahren trieb Anton Webern in seinem Opus 27, das zwischen Oktober 1935 und September 1936 entstand, auf die Spitze. Nur durch eine gründliche Analyse lässt sich die Tonreihe ermitteln, auf der die drei Sätze des Werks basieren. Und der Begriff des Themas ist höchst diskussionswürdig, denn es entspricht einfach der Reihe selbst. Der Titel *Variationen* hat per se keinen Wert, sondern bezeichnet vielmehr die vielfältigen Veränderungen der originalen Serie, was den Kern aller seriellen Musik ausmacht. Webern sah darin „eine Art Suite“, und es gibt denn auch viele unterschiedliche Ansätze, das Werk einzuordnen: Einige betrachten das Opus 27 als eine Sonate in drei Sätzen, andere als eine Reihe von Variationen, bei der die beiden ersten Sätze mit dem letzten kaum etwas zu tun haben, usw.!

In den Variationen WoO 31 und 24 von Robert Schumann spiegelt sich eine mehr psychologische Problematik. Der Zyklus WoO 31 basiert auf dem *Allegretto* von Beethovens *Siebter Symphonie* und verrät etwas über den ödipalen Konflikt, in den Schumann geriet, als er sich vom Bonner Meister ablöste. Er arbeitete zwischen 1831 und 1835 an dem Werk, das unvollendet blieb: Die heute bekannte Fassung wurde unter Verwendung von drei überlieferten Autografen zusammengebastelt. Die *Geistervariationen* sind Clara gewidmet und entstanden im Februar 1854, nachdem Schumann von Halluzinationen heimgesucht worden und überzeugt war, dass ihm das Thema von Geistern (daher der Titel) eingegeben worden war; es findet sich freilich auch in einigen anderen Werken von ihm. Mit diesem zugleich wunderbaren und rätselhaften – und auch Beethoven'schen – Werk verabschiedete sich Schumann vom Musikleben.

JEAN-PAUL MONTAGNIER  
*Übersetzungen: Irène Weber-Froboese*

# 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

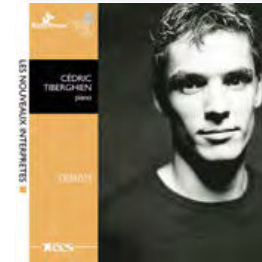
JOHANNES BRAHMS  
 FRÉDÉRIC CHOPIN  
**Ballades**  
 CD HMG 501943



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



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



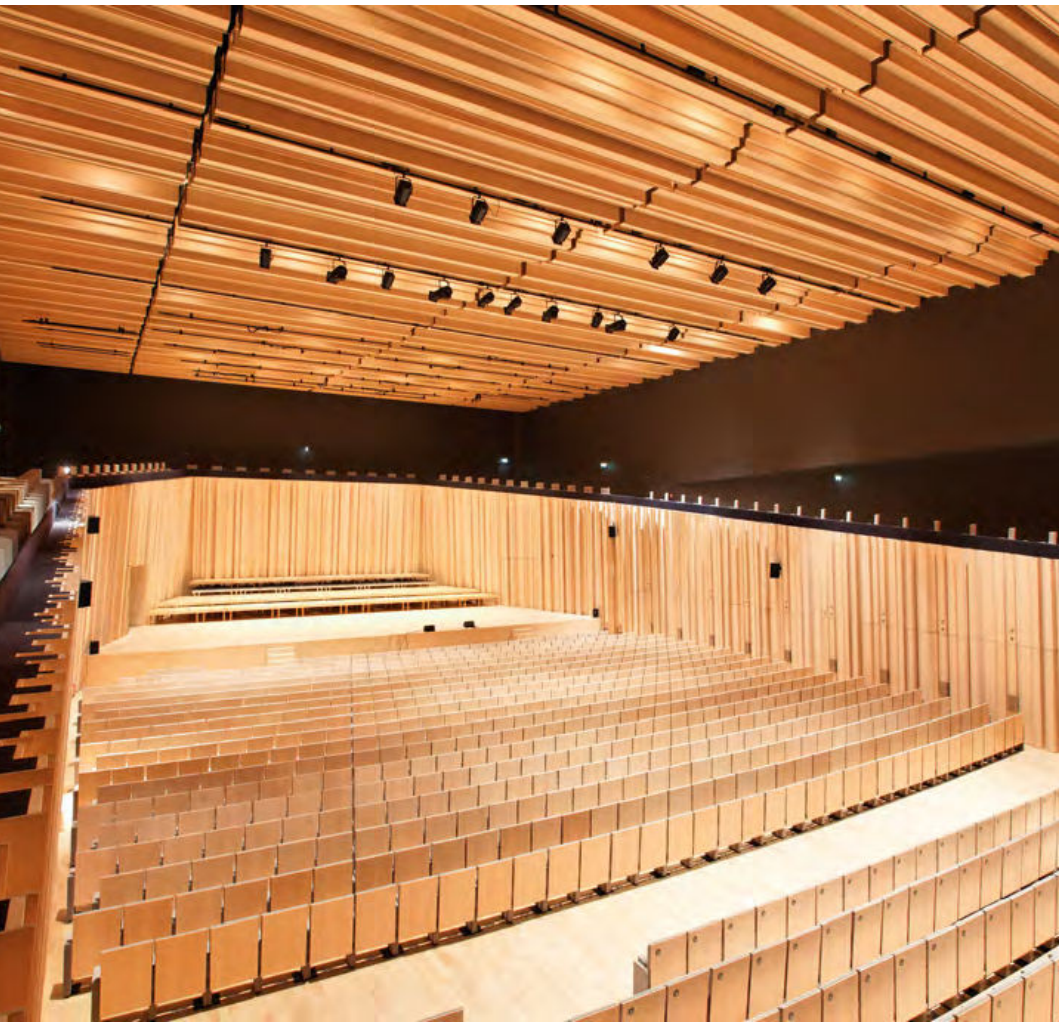
MAURICE RAVEL  
**Concertos pour piano**  
**Méodies**  
*With Stéphane Degout, baritone*  
*Les Siècles, François-Xavier Roth*  
 CD HMM 902612



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







# TAP

THÉÂTRE  
AUDITORIUM  
POITIERS  
SCÈNE  
NATIONALE

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée Joao Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 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 de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et Ars Nova), et de prestigieux solistes et ensembles dont Anne Queffélec, le Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & le Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

*The TAP - Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by Joao Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 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 de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and Ars Nova), as well as prestigious soloists and ensembles such as Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...*

Das TAP – Auditorium-Theater von Poitiers – des Architekten Joao Carrilho da Graça ist so etwas wie das Aushängeschild der Stadt. Der Theatersaal und das Auditorium (720 bzw. 1020 Plätze) eignen sich hervorragend für eine multidisziplinäre Programmgestaltung, bei der allen Musikgenres große Bedeutung beigemessen wird. Die außergewöhnliche Akustik des Auditoriums gilt inzwischen als eine der besten europaweit. Seit seinem Bestehen wurden im TAP eine Reihe von Plattenaufnahmen gemacht unter Beteiligung von Partnerorchestern (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées und Ars Nova), sowie renommierten Solisten und Ensembles wie z.B. Anne Queffélec, das Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & das Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : janvier 2022, TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers (France)

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

Accord piano : Cyril Mordant

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

Photo : © Amandine Lauriol

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

[cedrictiberghien.com](http://cedrictiberghien.com)