



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 29110

GARY  
COOPER  
FORTEPIANO



BEETHOVEN

*Diabelli Variations*



SUPERAUDIOCD

## GARY COOPER

Gary Cooper is one of the foremost ambassadors of the harpsichord and fortepiano – in particular, as an interpreter of Bach and Beethoven’s music – and of period performance in general. Along with countless performances worldwide, he has made many recordings for TV, radio and CD, including an award-winning CD of Bach’s Well-Tempered Clavier. His diverse recital repertoire ranges from the music of the Elizabethan Virginalists to the harpsichord music of Bach and Scarlatti, from Mozart’s Piano Sonatas to the music of Dussek, Clementi, Beethoven and Mendelssohn.

His first solo recording for Channel Classics – of Haydn’s Late Piano Works – was “Recommended without reservations!” (SA-CD.net).

The Duo partnership of Gary Cooper and Rachel Podger has taken them worldwide. Their recordings, with Channel Classics, of Mozart’s Complete Sonatas for Keyboard & Violin has received countless awards and accolades, including multiple Diapason d’Or awards and Gramophone Editor’s Choices, and hailed as ‘benchmark’ recordings. The Duo’s concert & recording focus now extends to Beethoven, following performances at London’s Wigmore Hall.

Gary is also an established conductor, having worked with many ensembles, most recently the Akademie für Alte Musik in Berlin, the Holland Baroque Society, the Irish Baroque Orchestra, and Ensemble Cordia in Italy; he also performs regularly in North America where he directs the leading Canadian period instrument ensemble, Arion, in Montreal. Gary is an artistic director of the exciting Belgian period instrument ensemble, B’Rock, directing orchestral and opera productions



and recordings. Last year, Gary appeared at many major festivals such as the Flanders Festival, the Bruges, Utrecht, Potsdam and Innsbruck Early Music Festivals, and throughout the UK.

Gary currently teaches harpsichord & fortepiano at the Royal Academy of Music, York University and the Royal Welsh College of Music & Drama, is Visiting Professor of Fortepiano at the Royal College of Music, and regularly holds masterclasses at other teaching institutions such as McGill University in Montreal, as well as involving himself in summer courses, such as the Accademia in Brunico, Italy. Gary is also studying to be a Reiki healer.

*“... music-making rarely comes as impressive as this ...”*

(The Times)

## BEETHOVEN & THE 'DIVINE ARTS OF IMAGINATION'

It might seem strange that the opinions of weight are found in the work of artists rather than of philosophers. The reason is that artists create through enthusiasm and imagination; there are in us seeds of knowledge, as of fires in a flint; philosophers extract them by way of reason, but artists strike them out by imagination, and then they shine more bright. The Lord has made three marvels:

*things out of nothing  
free will  
and the Man who is God.*

Descartes

*We do not know what it is that grants us knowledge. The grain of seed, tightly sealed as it is, needs the damp, electric warm soil in order to sprout, to think, to express itself. Music is the electrical soil in which the spirit thinks, lives and invents. Philosophy is a striking of music's electric spirit; its indigence, which desires to found everything upon a single principle, is relieved by music. Although the spirit has no power over that which it creates through music, it is yet joyful in the act of creation. Thus every genuine product of art is independent, more powerful than the artist himself, and returns to the divine when achieved, connected to men only in as much as it bears witness to the divine of which they are the medium. Music relates the spirit to harmony. An isolated thought yet feels related to all things that are of the mind: likewise every thought in music is intimately, indivisibly related to the whole of harmony, which is oneness. All that is electrical stimulates the mind to flowing, surging, musical creation. I am electrical by nature.*

Beethoven

I have often wondered why Beethoven chose to continue composing, after the onset of deafness. I cannot imagine that I am alone in feeling both puzzled & amazed by this, as well as gratitude that he did so, since many of his very finest, most sublime works stem from this later period. Friedrich Johann Rochlitz conveys such paradoxical feelings beautifully, when writing to his wife following a meeting with the composer in 1822: *this is the man who brings pure joy to millions – pure spiritual joy!...I raised my voice when I could, spoke slowly, accentuated carefully, and in the fullness of my heart thanked him for his works, what they mean to me and will mean to me all my life...I cannot describe the mood in which I left. The same man, who delights all the world with the beauty of his tones, can hear none, not even the tones of him who wants to express his gratefulness.*

Rochlitz's words underline the fact that, as human beings, we naturally project our own feelings of pity on a figure we imagine should be pitied for such a cruel act of fate: how can it be borne, that such a musical genius should lose his hearing? The key word here is imagination: while we imagine Beethoven should be pitied, I also imagine he pitied others since, through deafness, he was no longer prey to the prosaic nature of general conversation which he abhorred above all else; and in this new-found world of profound silence, his fecund imagination created nothing but unadulterated music, without reference to anyone but himself, and his maker. All great art, in Beethoven's own philosophy, is simply a process of a 'returning to the divine when achieved'. The artist conceives, creates; then, since the cycle is complete, begins the process all over again. A year before completing the *Diabelli Variations*, Beethoven told Louis Schlösser: *I carry my thoughts about for a long time, often a very long time, before I write them down...Inasmuch as I know exactly what I want, the fundamental idea never deserts me. It arises before me...like a cast, and there remains nothing but the labour of writing down.*

These ideas may be ‘snatched from the air, in the woods, in the silence of the night’ or are ‘tones that roar and storm about me until I have set them down in notes.’ For Beethoven, the process was a ‘law of life become audible’; he saw himself as the conduit for divine inspiration, which brings with it a simple, but great responsibility: to be the tool for its expression, and subsequent release – a ‘Man who is God’. Eight years earlier, and already profoundly deaf, Beethoven wrote to Count Brunswick: ‘*My dominion is in the air; the tones whirl like the wind, and often there is a whirl in my soul.*’ For Beethoven, like Bach and many masters before him, the process had little, if anything, to do with the outer world – or even with the outer senses that we all naturally treasure and value so highly – but everything to do with, in William Blake’s words, ‘liberty of both body and mind to exercise the Divine Arts of Imagination.’ His deafness therefore hindered him not at all in this purpose, since he understood that an artist ‘bears witness to the divine of which they are the medium.’ And yet, I cannot help but share in Rochlitz’s simple lament, that such a profoundly gifted artist could hear ‘not even the tones of him who wants to express his gratefulness.’

The ‘fundamental idea’ of which Beethoven speaks is reflected clearly in his last great works for the piano – the *Diabelli Variations* Op.120 and the *Six Bagatelles* Op.126 – which are like a macrocosm and microcosm, respectively, of musical worlds Beethoven creates, like ‘things out of nothing.’ In essence, what Beethoven aims to achieve here is poetry in music. In discussing the nature of poetry, Percy Bysshe Shelley observes that it: *strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty, which is the spirit of its forms...It creates anew the universe, after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration.*

In a way, there is no better introduction to Diabelli’s theme, on which

Beethoven bases his thirty three variations. After first viewing the Waltz, Beethoven is known to have ridiculed the ‘cobbler’s patches’ – exact transpositions of a sequence up one step, known as *Schusterflecken*. Yet, over time, the very banality, frivolity, demotic nature of the theme – an unashamedly bawdy, drunken romp – became the kernel of a far greater concept in Beethoven’s imagination, thus stripping the ‘veil of familiarity’ with regard to this popular dance form, ‘laying bare’ its naked and sleeping beauty, the subsequent variations creating ‘anew the universe’ as a ‘transfiguration of the commonplace waltz’<sup>1</sup>. A sort of abstract version of Pilgrim’s Progress, David Copperfield, *Heldenleben*, in which the implied protagonist ‘looks back to the theme, which is the link to the home that he left in favor of an arduous pursuit of every conceivable metaphor for a desired goal – toward God, Paradise, reason, wisdom, order, peace, achievement, perfection, healing, and love.’<sup>2</sup> What is central to this ‘monumental edifice upon such slight foundations’<sup>3</sup> is a musical journey, a study in the transformation of material in all possible directions that seems every bit as revolutionary, awe-inspiring, sometimes baffling, today as it must have appeared to the first listeners in 1823. Beethoven himself described the work in terms of ‘Veränderungen’ – implying changes, metamorphoses, rather than the more straightforward notion of variation. In this sense, it recalls Bach’s *Aria mit Verschiedenen Veränderungen* (Goldberg Variations), which is the works true musical counterpart and inspiration, a fact attested to in Diabelli’s introduction to the first edition: *a great and important masterpiece worthy to be ranked with the imperishable creations of the Classics, and to a place beside Sebastian Bach’s masterpiece in the same form.*

(Complementing the clear relationship between Bach’s *B Minor Mass* & Beethoven’s recently-completed *Missa Solemnis*). The Goldberg Variations



had been published in 1817 in Zurich, but it is distinctly possible Beethoven was intimately aware of the work even before that. For instance, Variation xxxi of Beethoven's work – the sublime *Largo, molto espressivo* variation – can be viewed as an *hommage* to Bach; as well as serving the same function as Variation xxv of Bach's masterpiece – the spiritual heart of the work. Whilst Beethoven had refused Diabelli's original invitation to contribute one variation on the Waltz (in a collective project involving numerous Viennese composers including Czerny, Hummel, Moscheles, Schubert & the child prodigy Franz Liszt), he began composition under his own steam, without any commitment to Diabelli, during the spring of 1819. By mid-1819, Beethoven had sketched out almost two-thirds of the work, before setting it aside in order to continue work on the *Missa Solemnis*, followed by the last three piano sonatas, only revising and completing the work early in 1823 when its publication had finally been agreed. In terms of context, the work began life when Beethoven had just completed the great *Hammerklavier* piano sonata & had already begun work on the *Missa Solemnis*; and was only finished once the Mass & his entire piano sonata cycle was complete, and when he was moving into working on the Ninth Symphony and the first of his late string quartets, Op.127.

In writing of the *Diabelli Variations*, Philip Barford suggests that what inspired Beethoven was 'not Diabelli's trivial waltz, but the spiritual force of *Ursatz* embodied in it.' It is therefore interesting to note that after the *Diabelli Variations*, Beethoven composed only small, distilled piano pieces that required little development, since 'they are *Ursatz* incarnate. Though he called them *Bagatelles*, they are not, like Diabelli's waltz, trifling. On the contrary, they are profoundly mysterious...it is as though the jottings in Beethoven's sketchbooks have become the consummated work. This is why the *Bagatelles*.. seem timeless in much the same way.'<sup>4</sup> The Six

*Bagatelles* that form Op.126 were composed during February and March of 1824, directly after the completion of the Ninth Symphony. Although Beethoven referred to these works as *Kleinigkeiten* he worked hard on them, making many preliminary sketches, and declared them to be ‘the best of this kind which I have written.’

Gary Cooper

---

1 William Kinderman

2 Maynard Solomon

3 (Kinderman)

4 Wilfred Mellers

## PERFORMER'S NOTE

The decision to use a historic Viennese instrument for this recording—built in the very year Beethoven completed his *Diabelli Variations*—is, in one sense, self-explanatory. Newly & magnificently restored by Edwin Beunk, the *Walter und Sohn* grand piano featured here is both a beautiful & charming instrument. In approaching the timeless, expansive sound world of Beethoven's late, great works, any piano is constantly tested; historic instruments not far off two hundred years old additionally so! This is the first commercial recording, to my knowledge, which attempts to place this particular masterpiece firmly in the sound-world of the early 1820s, when it was conceived and first played. In the process of doing so, previously hidden colours and textures may well be revealed to the listener: for pianos of this period have everything to do with colour, while at the same time having very little to do with sheer power, brilliance of clarity, or a capacity to sustain effortlessly: the sound-world to which we are mostly accustomed in the 21st. Therefore, the challenge to both instrument and performer using historic pianos is appreciably great (including occasional moments of audible pedal & action noise, for which I ask the listener's patience and understanding) but I feel well worth the effort, since only additional rewards can be attained in serving to illuminate areas of this immense, mystical, timeless work of art from differing perspectives.

## BEETHOVEN UND DIE 'GÖTTLICHE GABE DER PHANTASIE'

Es mag merkwürdig erscheinen, dass die Begriffe des Gewichts sich häufiger im Zusammenhang mit Künstlern als mit Philosophen finden. Der Grund dessen ist darin zu suchen, dass Künstler mittels Begeisterung und Phantasie schaffen, in uns tragen wir die Samen des Wissens, wie der des Feuers im Feuerstein enthalten ist; Philosophen bringen sie mit dem Verstand zum Vorschein, aber Künstler beleben sie durch die Phantasie, und dann glänzen sie um so mehr.

Gott hat drei Wunder bewirkt:

*er schuf Dinge aus dem Nichts  
den freien Willen  
und den Menschen, der Gott ist.*

Descartes

*Wir wissen nicht, was das ist, das uns das Wissen ermöglicht. Das Samenkorn, so fest es eingeschlossen ist, bedarf des feuchten, elektrischen warmen Bodens, um zu ersprießen, zu denken, sich auszudrücken. Musik ist der elektrische Boden, in dem der Geist denkt, lebt und erfindet. Die Philosophie ist ein Entdecken des elektrischen Geistes der Musik; ihre Schwäche, die alles auf einem einzigen Prinzip aufbauen will, wird durch die Musik behoben. Obwohl der Geist keine Gewalt über das hat, was er durch Musik erschafft, ist er dennoch froh beim Akt des Schaffens. Daher ist jedes authentische Kunstprodukt unabhängig, stärker als der Künstler selbst, und es kehrt zum Göttlichen zurück, nachdem es erschaffen ist, verbunden mit dem Menschen nur insofern es das Zeugnis des Göttlichen trägt, dessen Vermittler es ist. Die Musik verbindet den Geist mit der Harmonie. Ein isolierter Gedanke fühlt sich aber mit allen geistigen*

*Dingen verbunden: ebenso ist jeder Gedanke in der Musik vertraulich, unteilbar verbunden mit der ganzen Harmonie, die eine Einheit ist. Alles was elektrisch ist, regt den Geist zum Fließen an, zum Wogen, zum musikalischen Schaffen. Ich bin elektrisch von meiner Natur her.*

Beethoven

Ich habe mich oft gefragt, weshalb Beethoven nach dem Beginn der Taubheit beschloss, weiterhin zu komponieren. Ich kann mir nicht vorstellen, dass nur ich alleine mich dadurch verwirrt und erstaunt fühle, auch wenn ich ihm deshalb dankbar bin, da gerade viele seiner besten und erhabensten Werke aus dieser letzten Periode stammen. Friedrich Johann Rochlitz kleidet diese paradoxen Gefühle auf schöne Weise in Worte, wenn er seiner Frau nach einer Begegnung mit dem Komponisten im Jahre 1822 schreibt: *Dies ist der Mann, der Millionen reine Freude verschafft – reine geistige Freude!... Ich sprach so laut ich konnte, sprach langsam, akzentuierte deutlich, und von ganzem Herzen dankte ich ihm für seine Werke, sagte, was sie mir bedeuteten und mein Leben lang bedeuten werden... Ich kann nicht beschreiben, in welcher Stimmung ich ihn verließ. Derselbe Mann, der die ganze Welt mit der Schönheit seiner Klänge begeistert, kann nichts hören, nicht einmal die Worte dessen, der ihm seine Dankbarkeit bezeugen will.*

Rochlitz' Worte unterstreichen den Umstand, dass wir als Menschen unsere eigenen Gefühle des Mitleids natürlich in ein Wesen projizieren, von dem wir uns vorstellen, dass es solch eines Schicksals wegen bemitleidet werden sollte: wie ist es nur möglich, dass solch ein musikalisches Genie sein Gehör verliert? Der Schlüsselbegriff ist hier die Vorstellung: während wir uns vorstellen, dass Beethoven bemitleidet werden sollte, stelle ich mir auch vor, dass er andere bemitleidete, da er aufgrund seiner Ertaubung nicht mehr imstande war, sich an einem normalen Gespräch zu beteiligen, was ihn mehr als alles andere erschreckte. In dieser neu ent-

deckten Welt der absoluten Stille, erschuf seine schöpferische Phantasie nichts als reine Musik ohne irgendeinen Bezug, als den auf sich selbst und seinen Schöpfer. Alle bedeutende Kunst ist gemäß Beethovens Meinung nur der Prozess einer 'Rückkehr zum Göttlichen, wenn sie ausgeführt wird'. Der Künstler erdenkt, erschafft; und dann, nachdem der Kreis vollendet ist, beginnt der Prozess wieder von vorne. Ein Jahr vor der Vollendung der *Diabelli Variationen* sagte Beethoven zu Louis Schlösser: *Ich trage meine Gedanken lange Zeit mit mir herum, oftmals sehr lange, ehe ich sie niederschreibe... Insofern ich genau weiß, was ich will, verlässt der Grundgedanke mich nie. Er erhebt sich vor mir... wie ein Entwurf, und mir bleibt nichts als die Arbeit des Niederschreibens.*

Diese Ideen mögen 'aus der Luft gegriffen sein, in den Wäldern, in der Stille der Nacht', oder sie sind 'Töne, die wüten und stürmen, bis ich sie in Noten gefasst habe.' Für Beethoven war der Prozess 'hörbar gewordenes Lebensgesetz'; er verstand sich selbst als den Kanal der göttlichen Inspiration, die eine zwar einfache, aber große Verantwortung mit sich bringt: das Werkzeug seines Ausdrucks zu sein und die sich daraus ergebende Verpflichtung – ein 'Mensch, der Gott ist'. Acht Jahre zuvor, als er schon recht taub war, schrieb Beethoven an den Grafen Brunswick: *'Mein Reich liegt in der Luft; die Töne wirbeln wie der Wind, und oft verspüre ich einen Wirbel in meiner Seele.'* Für Beethoven, ebenso wie für Bach und viele Meister vor ihm, hatte der Prozess wenig, wenn überhaupt etwas, mit der Außenwelt zu tun – oder selbst mit den Sinnesorganen, die wir alle natürlich so sehr schätzen und bewerten – sondern alles zu tun mit, in William Blakes Worten, 'der Freiheit des Körpers und des Geistes, um die Göttliche Gabe der Phantasie zu praktizieren.' Deshalb behinderte seine Taubheit ihn keineswegs am Bewältigen dieser Aufgabe, denn er begriff, dass ein Künstler 'das Göttliche bezeugt, dessen Übermittler er ist.' Und dennoch kann ich nicht umhin, in

Rochlitz' einfacher Klage einzustimmen, dass so ein hochbegabter Künstler 'nicht einmal seine Worte hören konnte, mit denen er seine Dankbarkeit zum Ausdruck bringen wollte.'

Die 'grundlegende Idee', von der Beethoven spricht, widerspiegelt sich deutlich in seinen letzten großen Klavierwerken – den *Diabelli Variationen* Op. 120 und den *Sechs Bagatellen* Op. 126 – die sich zueinander wie ein Makrokosmos und ein Mikrokosmos musikalischer Welten verhalten, die Beethoven erschafft, wie 'Dinge aus dem Nichts'. Was Beethoven hier im Grunde vollbringen will, ist Dichtung in Musik. Beim Erörtern des Wesens der Dichtung, bemerkt Percy Bysshe Shelley, dass sie: *den Schleier der Vertrautheit von der Welt abstreift und die nackte und schlafende Schönheit offenlegt, welche der Geist ihrer Formen ist... Sie erschafft das Universum von neuem, nachdem es in unseren Gedanken durch die Wiederkehr von Eindrücken, abgestumpft durch Wiederholung, zunichte gemacht worden war.*

In gewisser Hinsicht gibt es keine bessere Einführung zu Diabellis Thema, auf dem Beethoven seine dreiunddreißig Variationen basiert. Wir wissen, dass Beethoven, nachdem er den Walzer zunächst gesehen hatte, sich über die 'Schusterflecken' lustig machte: jeder Komponist sollte eine Sequenz zur Sammlung beitragen. Aber im Lauf der Zeit wurde der banale, frivole, volkstümliche Charakter des Themas – ein schamlos obszöner, trivialer Gassenhauer – in Beethovens Gedankenwelt zum Kern eines bei weitem größeren Konzepts, indem er den 'Schleier der Vertrautheit' in Bezug auf diese volkstümliche Tanzform abstreifte, die nackte und schlafende Schönheit 'offenlegte', indem die danach folgenden Variationen 'das Universum erneut erschufen' als eine 'Verklärung des primitiven Walzers'<sup>1</sup>. Eine Art abstrakter Ausführung von *The Pilgrim's Progress*, *David Copperfield*, *Heldenleben*, in welcher der einbezogene Held 'zurück

schauf auf das Thema, welches das Bindeglied zur Heimat ist, die er verließ zugunsten des mühsamen Strebens nach jeder vorstellbaren Metapher zu einem ersehnten Ziel – zu Gott, zum Paradies, zur Vernunft, zur Weisheit, zur Ordnung, zum Frieden, zur Leistung, zur Vollkommenheit, zur Genesung und zur Liebe<sup>2</sup> Im Mittelpunkt dieses ‘monumentalen Gebäudes auf einem so schwachen Fundament’<sup>3</sup> steht eine musikalische Reise, eine Studie zur Umlenkung des Materials in alle möglichen Richtungen, die heutzutage ebenso revolutionär, erhaben, zuweilen verblüffend erscheinen muss, wie sie auch ihrem ersten Publikum im Jahre 1823 erschienen sein dürfte. Beethoven selbst bezeichnete das Werk als ‘Veränderungen’ – dachte also mehr an Umänderung, Verwandlung, als an den direkteren Begriff der Variation. In diesem Sinn erinnert es an Bachs *Aria mit verschiedenen Veränderungen* (Goldberg Variationen), welche die wahrhafte musikalische Parallele und Eingebung des Werks ist, und dies bestätigt auch Diabellis Einführung zur ersten Auflage: *ein großes und bedeutendes Meisterwerk, wert, unter unvergänglichen Schöpfungen der Klassik eingereiht zu werden und seinen Platz neben Johann Sebastian Bachs Meisterwerk in derselben Form zu erhalten.*

(Zu ergänzen wäre noch das deutliche Verhältnis zwischen Bachs h-Moll-Messe und Beethovens kurz zuvor vollendeter *Missa Solemnis*). Die Goldberg Variationen waren 1817 in Zürich erschienen, aber es ist durchaus möglich, dass Beethoven schon vorher mit dem Werk sehr vertraut war. Zum Beispiel kann die Variation xxxi von Beethovens Werk – die sublimen Variation *Largo, molto espressivo* – als eine *Hommage* für Bach verstanden werden; sie dient derselben Aufgabe wie Variation xxv von Bachs Meisterwerk – das geistige Herz des Werks. Während Beethoven Diabellis ursprüngliche Einladung, eine einzige Variation des Walzers beizutragen, abgelehnt hatte



(zu einem kollektiven Projekt, an dem sich viele Wiener Komponisten beteiligen sollten, darunter Czerny, Hummel, Moscheles, Schubert und das Wunderkind Franz Liszt), begann er im Frühjahr 1819 mit der Komposition aus eigener Kraft ohne irgend eine Verpflichtung gegenüber Diabelli. Etwa Mitte 1819 hatte Beethoven fast zwei Drittel des Werks skizziert, ehe er es zur Seite legte, um die Arbeit an seiner *Missa Solemnis* fortzusetzen, der die drei letzten Klaviersonaten folgten, und er überarbeitete und vollendete die Arbeit Anfang 1823, nachdem deren Veröffentlichung schließlich vereinbart worden war. Mit anderen Worten, das Werk machte die ersten Schritte ins Leben erst, nachdem Beethoven gerade die große *Hammerklavier-Sonate* vollendet hatte und bereits an der *Missa Solemnis* zu arbeiten begann, und es wurde erst vollendet, nachdem die Messe und der gesamte Zyklus der Klaviersonaten abgeschlossen war und er sich an die Arbeit an der Neunten Symphonie und dem ersten seiner späten Streichquartette Op. 127 machte.

In seinem Text über die *Diabelli Variationen* vermutet Philip Barford, dass es nicht Diabellis trivialer Walzer war, der Beethoven inspirierte, sondern die geistige Kraft des darin enthaltenen *Ursatzes*. Deshalb ist es interessant zu bemerken, dass Beethoven nach den *Diabelli Variationen* nur noch kleine, verdichtete Klavierstücke schrieb, die kaum einer Durchführung bedürfen, da sie 'einen *Ursatz* verkörpern. Auch wenn er sie Bagatellen nannte, sind sie nicht oberflächlich, wie Diabellis Walzer. Im Gegenteil, sie sind äußerst geheimnisvoll... es ist, als wurden sie durch die Notizen in Beethovens Skizzenbüchern zum vollendeten Werk. Deshalb erscheinen die Bagatellen... in vieler Hinsicht zeitlos'<sup>4</sup> Die *Sechs Bagatellen*, welche das Op. 126 darstellen, wurden im Februar und März 1824 komponiert, gleich nach der Vollendung der Neunten Symphonie. Obwohl Beethoven diese

Werke als *Kleinigkeiten* bezeichnete, arbeitete er intensiv an ihnen, indem er zunächst viele vorläufige Skizzen entwarf, und er sagte ferner, sie seien ‘das Beste dieser Art, das ich geschrieben habe.’

Gary Cooper

(Zitate rückübersetzt aus dem Englischen. d. Ü.)

---

1 William Kinderman

2 Maynard Solomon

3 (Kinderman)

4 Wilfred Mellers

## HINWEIS DES INTERPRETEN

Die Entscheidung, für diese Aufnahme ein historisches Wiener Instrument zu verwenden – im selben Jahr gebaut, in dem Beethoven seine *Diabelli Variationen* vollendete – ist im Grunde selbstverständlich. Das hier verwendete große Klavier von Walter und Sohn, neu und hervorragend restauriert von Edwin Beunk, ist sowohl ein schönes als auch liebenswertes Instrument. Bei der Annäherung an die zeitlose, expansive Klangwelt von Beethovens späten, großen Werken wird jedes Klavier ständig erprobt; historische Instrumente, die kaum zweihundert Jahre alt sind, ebenso! Dies ist meines Wissens die erste kommerzielle Aufnahme, mit der versucht wird, dieses spezielle Meisterwerk bewusst in die Klangwelt der frühen 1820er Jahre zu versetzen, als es geschaffen und erstmals gespielt wurde. Dabei können sich dem Hörer zuvor verborgene Farben und Strukturen durchaus erschließen, denn Klaviere aus jener Zeit haben sehr viel mit Klangfarbe zu tun, während sie zugleich nur sehr wenig mit reiner Kraft, Brillanz der Klarheit oder der Fähigkeit, den Ton mühelos anzuhalten, zu tun haben: die Klangwelt, an die wir im 21. Jh. weitgehend gewöhnt sind. Deshalb ist die Herausforderung, sowohl für das Instrument als auch für den Interpreten, historische Klaviere zu verwenden, spürbar groß (einschließlich gelegentlich hörbarer Momente von Pedal- und Tastengeräuschen, für die ich den Hörer um Nachsicht und Verständnis bitte), aber es erscheint der Mühe wert, da man zusätzlichen Gewinn nur erzielen kann, indem man die Bereiche dieses unermesslichen, geheimnisvollen und zeitlosen Kunstwerks aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet.

## DISCOGRAPHY



- **solo**

CCS SA 26509

**Haydn: Late Piano Works**

(...) *The three sonatas are a total success.*

(...) *His playing suggests deep study of these works and of their era, as well as unlimited manual dexterity.*

(Fanfare)

- **with Rachel Podger**

**W.A. Mozart complete sonatas for keyboard and violin**

*'Forget recent competition in these violin and keyboard sonatas: the honours go to Rachel Podger and Gary Cooper's series on period instruments.'*

(The Times)

**CCS SA 21804 (vol.1)**

- Editor's Choice: Gramophone
- Diapason d'Or

**CCS SA 22805 (vol.2)**

- Diapason d'Or

**CCS SA 23606 (vol.3)**

- Editor's Choice: Gramophone

**CCS SA 24606 (vol.4)**

- Diapason d'Or

**CCS SA 25608 (vol.5)**

- Diapason d'Or
- Sunday Times \*\*\*\* cd of the week

- 4\* The Times

**CCS SA 26208 (vol.6)**

- Opus D'Or
- Klassik.com 5\*
- 5\* Audiophile Audition

**CCS SA (vol.7/8)**

- Luister 10
- Editor's Choice: Gramophone



**Please send to** Veuillez retourner:

**CHANNEL CLASSICS RECORDS**

Waaldijk 76, 4171 CG  
 Herwijnen, the Netherlands  
 Phone: (+31.418) 58 18 00  
 Fax: (+31.418) 58 17 82

**Where did you hear about Channel Classics?** Comment avez-vous appris l'existence de Channel Classics?

**Review** Critiques

**Store** Magasin

**Radio** Radio

**Advertisement** Publicité

**Recommended** Recommandé

**Other** Autre

**Why did you buy this recording?** Pourquoi avez-vous acheté cet enregistrement?

**Artist performance** L'interprétation

**Reviews** Critique

**Sound quality** La qualité de l'enregistrement

**Price** Prix

**Packaging** Présentation

**What music magazines do you read?** Quels magazines musicaux lisez-vous?

**Which CD did you buy?** Quel CD avez-vous acheté?

**Where did you buy this CD?** Où avez-vous acheté ce CD?

**I would like to receive the CHANNEL CLASSICS CATALOGUE/SAMPLER**

**Name** Nom

**Address** Adresse

**City/State/Zipcode** Code postal et ville

**Country** Pays

**Please keep me informed of new releases via my e-mail:**



**Production**

Channel Classics Records

**Producer**

Daniel Grimwood

**Recording engineer, editing,  
mastering**

C. Jared Sacks

**Additional editing**

Rob Faber

**Cover Photo**

Chris Stock Photography

**Cover design**

Ad van der Kouwe, Manifesta,  
Rotterdam

**Liner notes**

Gary Cooper

**Translation**

Erwin Peters

**Recording location**

Doopsgezinde Kerk, Deventer

**Recording date**

November 2008

**Piano technicians**

Edwin Beunk, Carolien Dopheide

**Instrument**

Anton Walter und Sohn, Vienna 1822  
collection Edwin Beunk Enschede

*Technical information***Microphones**

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps

**Digital converter**

DSD Super Audio / Meitnerdesign  
AD/DA

Pyramix Editing / Merging  
Technologies

**Speakers**

Audiolab, Holland

**Amplifiers**

Van Medevoort, Holland

**Cables**

Van den Hul\*

**Mixing board**

Rens Heijnis, custom design

*Mastering Room***Speakers**

B+W 803d series

**Amplifier**

Classe 5200

**Cable\***

Van den Hul

\*exclusive use of Van den Hul cables  
The INTEGRATION and The SECOND®

GARY COOPER FORTEPIANO  
 LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

*Diabelli Variations*

33 *Variations in C on a Waltz by Diabelli, Op.120*

Composed 1819, 1822–23 [First Published: Vienna, 1823]

1	Tema.	Vivace	0.56
2	Var. I	Alla Marcia maestoso	0.28
3	Var. II	Poco allegro	0.50
4	Var. III	L'istesso tempo	1.56
5	Var. IV	Un poco più vivace	1.11
6	Var. V	Allegro vivace	0.57
7	Var. VI	Allegro ma non troppo e serio	1.57
8	Var. VII	Un poco più allegro	1.16
9	Var. VIII	Poco vivace	1.35
10	Var. IX	Allegro pesante e risoluto	1.34
11	Var. X	Presto	0.42
12	Var. XI	Allegretto	1.00
13	Var. XII	Un poco più moto	0.57
14	Var. XIII	Vivace	0.58
15	Var. XIV	Grave e maestoso	4.43
16	Var. XV	Presto scherzando	0.26
17	Var. XVI	Allegro	1.06
18	Var. XVII	(Allegro)	1.04
19	Var. XVIII	Poco moderato	1.27
20	Var. XIX	Presto	0.58
21	Var. XX	Andante	2.30
22	Var. XXI	Allegro con brio	1.22
23	Var. XXII	Allegro molto alla 'Notte e giorno faticar' di Mozart	0.37

24	Var. XXIII	Allegro assai	0.56
25	Var. XXIV	Fughetta. Andante	2.44
26	Var. XXV	Allegro	0.47
27	Var. XXVI	Piacevole	1.40
28	Var. XXVII	Vivace	1.15
29	Var. XXVIII	Allegro	1.04
30	Var. XXIX	Adagio ma non troppo	1.19
31	Var. XXX	Andante, sempre cantabile	1.27
32	Var. XXXI	Largo, molto espressivo	4.39
33	Var. XXXII	Fuga. Allegro	3.12
34	Var. XXXIII	Tempo di Menuetto moderato	5.03

*6 Bagatelles, Op.126*

Composed 1823–24 [First Published: Mainz, 1825]

35	I.	Andante con moto Cantabile e compiacevole	2.52
36	II.	Allegro	3.04
37	III.	Andante Cantabile e grazioso	2.35
38	IV.	Presto	3.22
39	V.	Quasi allegretto	2.02
40	VI.	Presto – Andante amabile e con moto – Presto	4.37
		<i>Total time</i>	74.09

Instrument: Anton Walter und Sohn, Vienna 1822  
 collection Edwin Beunk Enschede