

A photograph of a man with curly hair, wearing a dark suit and a white shirt, playing a piano. He is shown in profile, looking down at the keys. The background is dark, and the lighting is focused on the pianist.

BEETHOVEN DIABELLI VARIATIONS
Christian Leotta PIANO

ACD2 2485

ATMA Classique

LUDWIG VAN BEETHOVEN ■■ 33 VARIATIONS IN C MAJOR on a Waltz by Anton Diabelli, Op. 120

1770 - 1827

33 VARIATIONS EN DO MAJEUR
sur une valse d'Anton Diabelli, op. 120

33 VARIAZIONI IN DO MAGGIORE
sopra un valzer di Anton Diabelli, Op. 120

[1]	Thema	<i>Vivace</i>	[0:55]	[18]	Variation 17	<i>(Allegro)</i>	[1:04]
[2]	Variation 1	<i>Alla Marcia maestoso</i>	[1:45]	[19]	Variation 18	<i>Poco moderato</i>	[1:48]
[3]	Variation 2	<i>Poco allegro</i>	[0:52]	[20]	Variation 19	<i>Presto</i>	[0:56]
[4]	Variation 3	<i>L'istesso tempo</i>	[1:23]	[21]	Variation 20	<i>Andante</i>	[3:15]
[5]	Variation 4	<i>Un poco più vivace</i>	[1:03]	[22]	Variation 21	<i>Allegro con brio</i>	[1:18]
[6]	Variation 5	<i>Allegro vivace</i>	[0:58]	[23]	Variation 22	<i>Allegro molto – alla “Notte e giorno faticar” di Mozart</i>	[0:51]
[7]	Variation 6	<i>Allegro ma non troppo e serioso</i>	[1:51]	[24]	Variation 23	<i>Allegro assai</i>	[0:57]
[8]	Variation 7	<i>Un poco più allegro</i>	[1:12]	[25]	Variation 24	<i>Fughetta – Andante</i>	[3:27]
[9]	Variation 8	<i>Poco vivace</i>	[1:39]	[26]	Variation 25	<i>Allegro</i>	[0:49]
[10]	Variation 9	<i>Allegro pesante e risoluto</i>	[1:50]	[27]	Variation 26	<i>(Piacevole)</i>	[1:09]
[11]	Variation 10	<i>Presto</i>	[0:39]	[28]	Variation 27	<i>Vivace</i>	[1:06]
[12]	Variation 11	<i>Allegretto</i>	[1:06]	[29]	Variation 28	<i>Allegro</i>	[1:06]
[13]	Variation 12	<i>Un poco più moto</i>	[0:57]	[30]	Variation 29	<i>Adagio ma non troppo</i>	[1:30]
[14]	Variation 13	<i>Vivace</i>	[0:59]	[31]	Variation 30	<i>Andante, sempre cantabile</i>	[1:53]
[15]	Variation 14	<i>Grave e maestoso</i>	[3:46]	[32]	Variation 31	<i>Largo, molto espressivo</i>	[5:11]
[16]	Variation 15	<i>Presto scherzando</i>	[0:38]	[33]	Variation 32	<i>Fuga – Allegro</i>	[3:02]
[17]	Variation 16	<i>Allegro</i>	[1:01]	[34]	Variation 33	<i>Tempo di Minuetto moderato (ma non tirarsi dietro) (aber nicht schleppend)</i>	[4:13]

[56:18]

“Healthy, unaffected, and drily energetic”—that is how Donald Francis Tovey characterized a waltz theme by Anton Diabelli that the publisher circulated in 1819 to Austria’s most prominent composers, inviting each to contribute one variation towards a collective work. Fifty accepted the challenge, among them Czerny, Hummel, Schubert and a young Liszt.

So, too, did Beethoven. But what Diabelli got from him in 1823—four years later—must have exceeded his wildest expectations: not one, but 33 variations. Diabelli at once issued the set on its own. His announcement ranks as one of the most discerning ever made by a publisher. “We present here to the world *Variations of no ordinary type*,” it begins, “*but a great and important masterpiece worthy to be ranked with the imperishable creations of the old Classics—such a work as only Beethoven, the greatest living representative of true art—only Beethoven, and no other, can produce. The most original structures and ideas, the boldest musical idioms and harmonies are here exhausted; every pianoforte effect based on a solid technique is employed, and this work is the more interesting from the fact that it is elicited from a theme which no one would otherwise have supposed capable of a working-out of that character in which our exalted Master stands alone among his contemporaries.*”

Sadly it has become a sport to smugly scorn Diabelli’s theme. Even William Kinderman, the leading expert on the Diabelli Variations, dismisses it as “trivial”. The cult of genius devours all but a select few forgetting that it takes a village to raise a child. Beethoven’s unreliable early biographer, Anton Schindler, must share in the blame, too—and we for our gullibility—for to him we owe the apocryphal story that the composer initially mocked the theme’s sequences as “cobbler’s patches”.

The fact is, for all the theme’s alleged weaknesses, Diabelli’s simple invention prompted Beethoven to knock off 23 variations by the summer of 1819. (He set aside the project to work on the *Missa solemnis*, Op. 123. The second push came in 1822-23: 10 more variations, revisions, reordering.)

As Tovey reasons persuasively, a close inspection of Diabelli’s rambunctious theme is necessary to understand the novelty of Beethoven’s creation. The waltz consists of two 16-bar parts, each repeated, the second paralleling the first exactly in structure. The first part moves to the dominant; the second back to the tonic via the subdominant. This is no “theme” in the melodic sense, rather a state of being—a feeling of conviviality that perhaps only a beer garden inspires. What the waltz lacks in melody it makes up for in clearly-etched motives: an initial pickup turn; a descending fourth (later a fifth), echoed in the oom-pah bass, that in turn launches rollicking repeated chords; and, a stepwise ascending sequence (the “cobbler’s patches”) that leads to a cadence.

With no melody to speak of, a “dumb” bass line, and a mere skeleton of a harmonic progression, what is a composer to *vary*? One can ornament a good melody. Or, given a compelling bass line and harmonic progression, one can ignore the melody entirely—as Bach did in his “Goldberg Variations”. One may profitably combine both approaches. But the Diabelli theme does not lend itself well to either—a circumstance that surely impelled Beethoven to seek another solution to the variation problem. And so, from variation to variation, he freely avails himself to one or more of theme’s motives—its little “bits”—and runs with them. Consequently the thread that connects a variation to the theme may be no more than the interval between a pair of notes (e.g. the fourth). Beethoven thereby fills a vast canvas with extraordinary contrast, the variations

diverging from one another in startling ways—in style, mood, tempo and character. His achievement is, above all, a carefully choreographed parade of musical character that welcomes a wealth of human experience: the earthy, cheery, melancholic, contemplative, blusterly—and, of course, the comic.

Kinderman characterizes this diversity as parody and caricature. Dubbing Diabelli's waltz “banal and repetitious” he argues that many variations mock its “shortcomings”. The repeated chords are thus “dissolved into silence” (Var. 13) or “mercilessly exaggerated” (Var. 21); the persistence of the theme's opening turn in Var. 9 implies “comic obsessiveness”.

Yet Kinderman acknowledges that even as Beethoven ostensibly derides the waltz he reaches out beyond its confines. Most obvious, of course, is the reference to the opening of Mozart's comic opera *Don Giovanni* (Var. 22) in which Leporello, the Don's servant, complains about his plight with the same plodding falling fourths found in Diabelli's theme (rendered here, almost crudely, in bare octaves). In another nod to Mozart, the final variation (Var. 33) alludes to that composer's graceful minuets. Baroque masters make appearances, too: Bach in the gently flowing Fughetta (Var. 24) and Handel in the boisterous Fugue (Var. 32), two variations that Diabelli promised “will astonish all friends and connoisseurs of serious style”. Even one of the virtuosic variations—Var. 23, with its scrambling activity punctuated by stabbing chords—may be understood, according to Kinderman, as parodying J.B. Cramer's keyboard etudes.

These allusions, notes Kinderman, reach an apotheosis in the work's coda whose shimmering texture recalls the fourth variation from the *Arietta* movement in Beethoven's last piano sonata, Op. 111, composed in 1822, “a self-reference and final point of orientation within an artwork whose vast scope ranges from ironic caricature to sublime transformation of the commonplace waltz”.

Does Beethoven, then, exploit the waltz's vast potential, as Tovey implies, or transcend its “banality”, as Kinderman proposes? The philosopher Peter Kivy distinguishes among *literal*, *representational* and *aesthetic* modes of expression in music. Kivy might ask whether Diabelli's waltz is *literally* vulgar in the sense that it is poorly composed.

Or, does it skilfully *represent* something or someone vulgar? Or, even, does it more abstractly express the *aesthetic* condition of vulgarity? The difference is not inconsequential. If the waltz represents, say, a coarse individual, then Beethoven, across his 33 variations, may not be “mocking” the music's directness so much as drawing a brilliant, rich and subtle musical character sketch. On the other hand, the quiet close does indeed suggest “sublime transformation” (Kinderman); or, as Tovey has it, a “transfigured melody, in which no trace of things unspiritual is left”. Does Beethoven tame the shrew, or do we experience the shrew's own journey of self-discovery?

However one appraises Diabelli's waltz one must surely give the man credit for his prescience in placing Beethoven's variations squarely alongside Bach's masterpiece in the genre. Diabelli instantly recognized in Beethoven's variations “the novelty of their ideas, care in working-out, and beauty in the most artful of their transitions”. The conductor Hans von Bülow called the work a “microcosm of Beethoven's genius”; Tovey, “the greatest set of variations ever written”; and, legendary pianist Alfred Brendel, not to be outdone, “the greatest of all piano works”.

© 2014 BY ROBERT RIVAL

■ ANALYTICAL POSTSCRIPT: A MISCELLANY

- **Var. 1:** A majestic march full of pomp and circumstance. Written during the *second* sustained period (1822-23) then inserted at the top as “emphatic proof that this is to be a very grand and serious work” (Tovey).
- **Var. 4:** First of several variations that treats the second half as a “mirror” to the first. Here, a fragment in the soprano is imitated in the tenor, then bass; in the second half, this fragment is not only inverted but the entries reverse course, from bass to soprano. Compare Vars. 6, 10, 19, 24.
- **Var. 5:** Repeated-note tattoos in single voices, then pairs, suggest a brass fanfare.
- **Var. 7:** A whirlwind of broken chords over a leaping bass, in the second half cloaked in adventurous harmonies. Further bold harmonies in Vars. 31, 32 (ending).
- **Var. 8:** Lyrical melody given a wonderful lilt thanks to a flowing accompaniment entering on the off-beat. Distant rumbles of thunder in the second half.
- **Var. 10:** Recovers giddiness of Var. 2. Bass trills produce more thunder.
- **Var. 11:** Like Var. 9 a play on the waltz head motive but here in delicate triplets.
- **Var. 14:** Poised, stately, contemplative. Again obsessed with a four-note motive, derived, via contortion, from the theme’s head.
- **Var. 19:** Each half opens with a nimble two-voice canon whose follower chases the leader at a distance of a single beat.
- **Var. 20:** Mysterious lone bass “one of the most awe-inspiring passages in music” (Tovey). Ensuing warm, thick chords like the murmur of a Russian men’s choir.
- **Var. 27:** After the harp-like, ethereal Var. 26, a return to the robust world of the tavern.
- **Var. 29:** This halting utterance a fleeting reminiscence of Var. 4. The first of three slow variations in the minor mode. The group culminates in **Var. 31** whose highly ornamented melody and bewildering harmonies convey restrained melancholia.
- **Var. 32:** Impulsive fugue in E-flat not only abandons the home key but also the theme’s structure. A repeated-note subject cleverly recalls that “banal” aspect of the theme while wrapping it in the learned style. Accumulating energy collapses into cadenza-like arpeggios. There follows an otherworldly transition to the finale. “The storm of sound melts away, and, through one of the most ethereal and—I am amply justified in saying—appallingly impressive passages ever written, we pass quietly to the last variation.” (Tovey)
- **Var. 33:** Tovey, once more: “and now Beethoven, like Bach, rounds off his work by a peaceful return home—a home that seems far removed from those stormy experiences through which alone such ethereal calm can be attained”.

© 2014 BY ROBERT RIVAL

CHRISTIAN LEOTTA

Christian Leotta has been defined by the legendary Rosalyn Tureck as “*an extraordinary talent with a beautiful innate musicality*”, and the great Karl Ulrich Schnabel wrote about him: “*his respect of the indications of the Classical and Romantic composers is perfect and their understanding considerable*”.

Christian is a native of Catania, Italy, and now lives in Como. He studied with Mario Patuzzi at Milan’s Conservatory, at the “Theo Lieven International Piano Foundation” on Lake Como and at the “Tureck Bach Research Foundation” of Oxford, England.

Appearing in Montreal in 2002, at the age of only 22, Christian Leotta is the youngest pianist since the youthful Daniel Barenboim ever to undertake a recital series encompassing the entire corpus of Beethoven’s 32 Piano Sonatas. In the meantime twenty cycles have been successfully performed, most notably in international music capitals such as Venice, Montreal, Madrid, Vancouver, Mexico City, Quebec City, Lima, Rio de Janeiro and Kyoto, for which the President of the Italian Republic, Hon. Carlo Azeglio Ciampi, awarded him in 2004 with the prestigious President’s Medal.

Following the extraordinary success of his live performances of Beethoven, in 2007 ATMA Classique signed Christian Leotta to record the entire corpus of the 32 Piano Sonatas in a collection of five two-CD sets, released between 2008 and 2014. The international press hailed Christian as “*one of the major Beethoven soloists of our time*” (*Pizzicato*, Luxembourg), defining his complete recording of the 32 Piano Sonatas as “*a major addition to other sets currently available*” (*Fanfare*, USA); German music magazine *Rondo* recently wrote: “*this cycle reveals an interpreter of Beethoven who can hardly be compared to any other pianist of his generation*”, and UK’s *Gramophone*, crowning the international success of Christian Leotta’s recordings for ATMA Classique, wrote in April 2014: “*Volume V of five two-CD sets completes Christian Leotta’s cycle of Beethoven’s 32 piano sonatas. He will shortly have played the sonatas 15 times in public; and even in a fiercely competitive marketplace his task shines with an exceptional musicianship*”.

Christian’s affinity to Beethoven’s music has been unanimously recognized thanks to “*his prodigious technique used to better express the poetry of Beethoven’s music*” (*The WholeNote*, Toronto), to “*his capability of really seizing your attention at unexpected moments*” (*All Music Guide*, USA), gaining a reputation as “*a pianist of the highest order: technician, musician and interpreter all at once*” (*La Presse*, Montreal).

Christian Leotta’s recent performance of the cycle of Beethoven’s Five Piano Concertos and the Choral Fantasy, presented in Guadalajara’s stunning Degollado Theatre, showed once more his ability to communicate and enthrall both audiences and critics. *El Informador* wrote: “*Christian Leotta was sublime: he brought forward energy, agility, and a cascade of lyricism. In the “Andante con moto” of the Concerto No. 4, the performer hypnotized, literally, the audience, almost obliging the public to stop breathing, thus rendering each note eternal*”.

Christian Leotta has worked with major orchestras such as the Münchner Philharmoniker, the Wiener Kammerorchester, the Italian RAI National Television Orchestra, the Milan’s Symphony Orchestra “Giuseppe Verdi”, regularly performing in important theatres and concert halls such as the Philharmonie at the Gasteig in Munich, the Konzerthaus of Vienna, the Tonhalle of Zurich, the Sala Verdi and the Auditorium of Milan, the Salle Claude-Champagne of Montreal and the Great Hall at the Bunka Kaikan Theatre of Tokyo.

Highlights of the present season include engagements on five continents and the performance, from 2017, of the complete cycle of Schubert’s Piano Sonatas in Italy, Japan and other countries.

www.christianleotta.com

« Robuste, sans affectation et sèchement énergique » : c'est en ces termes que l'éditeur Donald Francis Tovey décrivait un thème de valse d'Anton Diabelli qu'il diffusa en 1819 aux compositeurs les plus en vue d'Autriche, en invitant chacun d'eux à en écrire une variation en vue d'un ouvrage collectif. Cinquante d'entre eux relevèrent le défi, parmi lesquels Czerny, Hummel, Schubert et le jeune Liszt.

Beethoven en fit autant. Mais ce que Diabelli reçut de lui en 1823, soit quatre ans plus tard, dépassait certainement ses attentes les plus démesurées : non pas une, mais 33 variations. Sans tarder, Diabelli publia lui-même le recueil. L'annonce qu'il en fit est l'une des plus perspicaces jamais publiée par un éditeur :

Nous présentons ici au monde des Variations qui n'ont rien d'ordinaire, un grand et important chef-d'œuvre, digne de figurer parmi les créations impérissables des anciens classiques, comme seul Beethoven, le plus grand compositeur vivant, pouvait en produire. Y sont mobilisées les idées et les structures les plus originales, les harmonies et les idiomes musicaux les plus audacieux; tous les effets du piano-forte fondés sur une technique solide sont mis à contribution. Ce travail est d'autant plus intéressant qu'il est basé sur un thème qu'on n'aurait pas supposé capable de stimuler un déploiement de cette envergure, par lequel notre Maître exalté se distingue de tous ses contemporains.

Malheureusement, les critiques se sont fait un malin plaisir de dénigrer le thème de Diabelli. Même William Kinderman, grand spécialiste des *Variations Diabelli*, le prend de haut et le juge « trivial ». Tous, sauf une poignée, sont dévorés par le culte du génie et oublient qu'il faut un village pour élever un enfant. Le premier biographe de Beethoven, Anton Schindler, porte une part de responsabilité à ce chapitre (tout comme nous, crédules que nous sommes), car c'est de cette source douteuse que vient l'anecdote apocryphe voulant que le compositeur ait railleusement qualifié les séquences du thème de « pièces de cordonnerie ».

En fait, malgré toutes ses faiblesses alléguées, l'invention simple que constitue le thème de Diabelli a incité Beethoven à produire un premier jet de 23 variations à l'été 1819. Il écarta ce projet pour travailler à la *Missa solemnis*, op. 123. La seconde poussée créatrice, qui eut lieu en 1822-1823, se solda par dix autres variations, des révisions et un nouvel ordre séquentiel.

Selon le raisonnement persuasif de Tovey, une inspection approfondie du thème exubérant de Diabelli s'avère nécessaire pour comprendre la nouveauté de la création de Beethoven. La valse se compose de deux parties répétées de 16 mesures, dont la seconde possède une structure exactement parallèle à celle de la première. La première partie se dirige vers la dominante, tandis que la seconde revient vers la tonique en passant par la sous-dominante. Il ne s'agit pas d'un « thème » au sens mélodique, mais plutôt d'une manière d'être, d'un sentiment de convivialité que seule une brasserie pourrait inspirer. Les carences mélodiques de la valse sont compensées par des motifs clairement tracés : un gruppetto initial en anacrouse; une quarte descendante (plus loin, une quinte), dont l'écho se retrouve dans la basse à la bavaroise qui lance à son tour la danse joyeuse des accords répétés; puis une séquence ascendante par degrés (les « pièces de cordonnerie ») qui débouche sur une cadence.

Sans mélodie digne de mention, avec une ligne de basse « idiote » et un maigre squelette de progression harmonique, qu'y a-t-il à varier pour le compositeur? On peut orner une bonne mélodie, ou encore, à partir d'une ligne de basse et d'une progression harmonique irrésistibles, on peut carrément ignorer la mélodie, comme l'a fait Bach dans

ses *Variations Goldberg*. Il est possible de combiner avec profit ces deux approches. Mais le thème de Diabelli ne se prête bien ni à l'une ni à l'autre, une situation qui a certainement poussé Beethoven à chercher une autre solution au problème de la variation. Ainsi, de variation en variation, il s'approprie librement un ou plusieurs des motifs du thème, ses petits « morceaux », et s'en sert pour tracer sa voie. Par conséquent, le fil conducteur qui relie une variation donnée au thème n'est parfois rien de plus que l'intervalle entre deux notes (la quarte, par exemple). Beethoven remplit ainsi une vaste trame de contrastes extraordinaires, les variations divergeant les unes des autres de façon étonnante, tant par le style et le climat que par le tempo ou le caractère. Il réalise par-dessus tout un défilé soigneusement chorégraphié de caractères musicaux qui englobe un large éventail d'expériences humaines, où se succèdent la truculence, la gaieté, la mélancolie, la contemplation, les bourrasques et, bien entendu, le comique.

Kinderman qualifie cette diversité de parodie et de caricature. Jugeant la valse de Diabelli « banale et répétitive », il soutient que plusieurs des variations se moquent de ses « lacunes ». Les accords répétés sont ainsi « dissous dans le silence » (var. 13) ou « impitoyablement exagérés » (var. 21); quant à la persistance du gruppetto initial dans la var. 9, elle sous-entend une « obsession comique ».

Pourtant, Kinderman reconnaît que dans sa dérision ostensible de la valse, Beethoven en déborde tout de même le cadre. Le cas le plus évident, bien sûr, est la référence à l'ouverture de l'opéra-bouffe *Don Giovanni* de Mozart (var. 22), où Leporello, le valet de Don Giovanni, se plaint de son sort avec les mêmes lourdes quartes descendantes qu'on retrouve dans le thème de Diabelli (rendues ici, presque crûment, en octaves nues). Dans un autre clin d'œil à Mozart, la variation finale (var. 33) contient une allusion aux gracieux menuets du compositeur salzbourgeois. Les maîtres du baroque font eux aussi des apparitions : Bach, dans la *fughetta* doucement coulante (var. 24) et Haendel dans la tumultueuse fugue (var. 32), deux variations qui, comme le promettait Diabelli, allaient « étonner tous les amis et connaisseurs du style sérieux ». Même l'une des variations virtuoses, la var. 23, dont l'activité précipitée est ponctuée d'accords en coups de poignard, peut être comprise, d'après Kinderman, comme une parodie des études pour clavier de J.B. Cramer.

Ces allusions, note Kinderman, atteignent leur apothéose dans la coda de l'œuvre, dont la texture chatoyante rappelle la quatrième variation du mouvement *Arietta* de la dernière sonate pour piano de Beethoven, l'op. 111, composée en 1822, « une autoréférence et un point d'orientation final dans une œuvre d'art dont la vaste étendue va de la caricature ironique à la transformation sublime de la valse commune ».

La question se pose alors : est-ce que Beethoven exploite le vaste potentiel de la valse, comme le laisse entendre Tovey, ou s'il en transcende la « banalité », comme l'avance Kinderman? En musique, le philosophe Peter Kivy distingue trois modes d'expression; le *littéral*, le *représentatif* et l'*esthétique*. Kivy pourrait se demander si la valse de Diabelli est *littéralement* vulgaire au sens où elle est mal composée. Ou *représente-t-elle* plutôt une chose ou une personne vulgaire? Ou encore, exprime-t-elle de façon plus abstraite la condition *esthétique* de la vulgarité? La nuance n'est pas anodine. Si la valse représente, disons, un individu mal dégrossi, alors Beethoven, au fil de ses 33 variations, ne « se moque » peut-être pas autant du caractère direct de la musique qu'il n'en tire un portrait musical brillant, riche et subtil. En revanche, la conclusion tranquille évoque effectivement une « transformation sublime » (Kinderman) ou, comme l'écrit Tovey, une « mélodie transfigurée, où ne reste aucune trace du non-spirituel ». La mégère est-elle apprivoisée par Beethoven ou nous fait-elle parcourir son voyage initiatique?

Peu importe l'opinion qu'on aura de sa valse, il faut accorder à Diabelli le mérite de la prescience quand il place les variations de Beethoven au même niveau que le chef-d'œuvre du genre, composé par Bach. Diabelli a instantanément reconnu dans les variations de Beethoven « la nouveauté de leurs idées, le soin du développement et la beauté de leurs transitions les plus astucieuses ». Le chef d'orchestre Hans von Bülow considère cette œuvre comme un « microcosme du génie de Beethoven »; Tovey, comme « le plus grand ensemble de variations jamais composé »; et le légendaire pianiste Alfred Brendel, qui ne veut pas être en reste, comme « la plus grande de toutes les œuvres pour piano ».

■ POST-SCRIPTUM ANALYTIQUE : NOTES DIVERSES

- **Var. 1 :** Marche majestueuse, au caractère solennel. Composée pendant la *seconde* période soutenue (1822-1823), puis insérée en tête de la série comme « preuve emphatique qu'il s'agit là d'une œuvre grandiose et sérieuse » (Tovey).
- **Var. 4 :** La première de plusieurs variations à traiter la deuxième partie comme un « miroir » de la première. Ici, un fragment au soprano est imité au ténor, puis à la basse; dans la deuxième moitié, non seulement ce fragment est inversé, mais l'ordre des entrées est inversé, de la basse au soprano. Voir aussi les var. 6, 10, 19 et 24.
- **Var. 5 :** Les battements de notes répétées à une voix, puis à deux, évoquent une fanfare.
- **Var. 7 :** Un tourbillon d'accords brisés au-dessus d'une basse bondissante, drapée de progressions harmoniques aventureuses dans la deuxième moitié. D'autres audaces harmoniques se trouvent aux var. 31 et 32 (à la fin).
- **Var. 8 :** La mélodie, lyrique, est portée par un rythme magnifique grâce à un accompagnement coulant qui débute sur le temps faible. De lointains grondements de tonnerre se font entendre dans la seconde moitié.
- **Var. 10 :** On retrouve la légèreté de la var. 2. Le tonnerre gronde de nouveau avec les trilles à la basse.
- **Var. 11 :** Cette variation, comme la var. 9, joue sur le motif initial de la valse, mais ici, en triolets délicats.
- **Var. 14 :** Posée, majestueuse, contemplative. On retrouve l'obsession d'un motif de quatre notes dérivé, avec des contorsions, du début du thème.
- **Var. 19 :** Chaque moitié s'ouvre sur un preste canon à deux voix dont la seconde poursuit la première à un seul temps de délai.
- **Var. 20 :** Une mystérieuse basse solitaire, « l'un des passages musicaux les plus impressionnants qui soient » (Tovey). Les accords pleins et chaleureux qui suivent évoquent le murmure d'un chœur d'hommes russe.
- **Var. 27 :** Après une variation éthérée qui rappelle la harpe (var. 26), un retour à l'univers rude de la taverne.
- **Var. 29 :** Cet énoncé haletant, une réminiscence fugace de la var. 4, est la première de trois variations lentes dans le mode mineur. Ce groupe culmine dans la **var. 31**, dont la mélodie très ornementée et l'harmonie déconcertante traduisent une mélancolie tout en retenue.
- **Var. 32 :** Cette fugue impulsive en *mi* bémol abandonne non seulement la tonalité initiale, mais aussi la structure même du thème. Un sujet aux notes répétées rappelle habilement l'aspect « banal » du thème, tout en l'enveloppant dans le style savant. L'énergie accumulée finit par se dissiper dans une cadence en arpèges. Vient ensuite une transition immatérielle vers la finale. « La tempête sonore s'évanouit, puis, par un des passages les plus sublimes et – j'ai toutes les raisons de l'affirmer – les plus formidablement impressionnants jamais écrits, nous passons tranquillement à la dernière ariation » (Tovey).
- **Var. 33 :** Tovey, une fois de plus : « et maintenant Beethoven, comme Bach, boucle la boucle par un paisible retour chez soi – une demeure qui semble bien éloignée de ces expériences tumultueuses qui sont le seul moyen d'atteindre un calme si sublime ».

À propos de Christian Leotta, la pianiste légendaire Rosalyn Tureck affirmait que le jeune pianiste possédait un « talent extraordinaire faisant preuve d'une belle inventivité musicale innée ». Dans un même ordre d'idées, le grand Karl Üllrich Schnabel soulignait chez Leotta « son parfait respect des indications des compositeurs classiques et romantiques » et sa « très grande compréhension » de leurs œuvres.

Christian Leotta est né à Catane et vit actuellement à Côme, en Italie. Il a étudié au Conservatoire de Milan avec le pianiste et pédagogue Mario Patuzzi puis dans de grandes académies comme la Fondation internationale Theo Lieven pour le piano, au lac de Côme, et la Fondation Tureck de recherche sur Bach, à Oxford, en Angleterre.

À Montréal en 2002, alors qu'il n'avait que 22 ans, Christian Leotta est devenu le plus jeune pianiste depuis Daniel Barenboim à entreprendre l'exécution de l'intégrale des 32 sonates pour piano de Beethoven en une même série de récitals donnés en moins d'un mois. À la suite de cet événement déterminant, monsieur Leotta a présenté 20 fois ce cycle complet avec beaucoup de succès dans de grands centres musicaux dont Madrid, Mexico, Montréal, Lima, Vancouver, Venise, Québec et Rio de Janeiro. Pour couronner ses prestations, le président de la République italienne, M. Carlo Azeglio Ciampi, lui a décerné la prestigieuse Médaille du Président en 2004.

À la suite du succès extraordinaire obtenu lors de l'interprétation de ces intégrales beethovéniennes, en 2007, ATMA Classique a fait signer un contrat pour l'enregistrement de l'intégrale des 32 sonates pour piano de Beethoven, les cinq volumes ont paru entre 2008 et 2014. Cette intégrale lui a valu l'éloge de la critique internationale, il a été consacré comme « l'un des interprètes majeurs de notre temps de la musique de Beethoven » (*Pizzicato*, Luxembourg) on a aussi souligné que « ce cycle complet constitue une contribution majeure parmi les enregistrements existants » (*Fanfare*, États-Unis); le magazine allemand *Rondo* a récemment écrit: « ce cycle nous révèle un interprète de Beethoven qui ne peut être comparé à aucun autre pianiste de sa génération. » Pour couronner le succès de ses enregistrements le *Gramophone* du Royaume-Uni a écrit en avril 2014: « Le volume V de ces cinq coffrets doubles complète le cycle des 32 sonates pour piano

de Beethoven de Christian Leotta. Bientôt il aura joué ce cycle de sonates 15 fois en concert: et même si ce domaine est très compétitif, son apport rayonne avec une musicalité exceptionnelle. »

Les affinités de Christian Leotta pour la musique de Beethoven ont été reconnues à l'unanimité: on a souligné « sa technique prodigieuse servant à exprimer de la meilleure façon la poésie de la musique de Beethoven » (*The WholeNote*, Canada), ainsi que « sa capacité à capter l'attention là où ne l'on s'y attend pas » (*All Music Guide*, États-Unis), ce qui lui a valu acquérir la réputation d'« un pianiste de première force – technicien, musicien et interprète, tout à la fois » (*La Presse*, Montréal).

Dans une prestation récente du cycle de cinq concertos pour piano et de la *Fantaisie chorale* de Beethoven, présentée au magnifique théâtre Degollado de Guadalajara, Christian Leotta a démontré une fois de plus sa capacité à communiquer et à séduire le public et les critiques. Dans *l'El Informador*, on pouvait lire: « Christian Leotta a été sublime: il a déployé de l'énergie, de l'agilité, et une cascade de lyrisme... Dans *l'Andante con moto* du *Concerto n° 4*, l'interprète a, littéralement hypnotisé l'auditoire, obligeant presque le public à arrêter de respirer, rendant ainsi chaque note éternelle ».

Christian Leotta a travaillé avec de grands orchestres comme le Münchner Philharmoniker, le Wiener Kammerorchester, l'Orchestra Nazionale Sinfonica della RAI Radiotelevisione Italiana, l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, tout en étant présent régulièrement dans d'importants théâtres et de prestigieuses salles de concerts, comme la Philharmonie au Gasteig à Munich, le Konzerthaus de Vienne, la Tonhalle de Zürich, la Scala Verdi et l'Auditorium de Milan, la salle Claude-Champagne à Montréal et le Grand Hall du Théâtre Bunka Kaikan de Tokyo.

Un survol de la présente saison de concerts de M. Leotta comprend des engagements sur les cinq continents. À compter de 2017, il jouera en concert le cycle complet des sonates pour piano de Schubert en Italie, au Japon et dans plusieurs autres pays.

“Fiero, non affettato ed energico”: così Donald Francis Tovey ha descritto un tema di valzer di Antonio Diabelli che l'editore inviò nel 1819 ai compositori più famosi dell'Austria, invitando ciascuno di loro a scrivere su di esso una variazione in vista della pubblicazione di un'opera collettiva. Cinquanta di loro raccolsero la sfida, fra i quali Czerny, Hummel, Schubert e il giovane Liszt.

Beethoven fece altrettanto. Ma ciò che Diabelli ricevette da lui nel 1823, cioè quattro anni più tardi, oltrepassava certamente ogni sua più incredibile attesa: non una ma 33 variazioni. Senza indugio, Diabelli pubblicò egli stesso la raccolta e l'annuncio che ne fece è uno dei più acuti che sia mai stato fatto da un editore: *“presentiamo al mondo delle Variazioni che non hanno nulla di ordinario e che costituiscono un grande e importante capolavoro, degno di essere annoverato tra le creazioni immortali dei classici antichi, come solo Beethoven, il più grande compositore vivente, e nessun altro, poteva creare. Troviamo qui le idee e le strutture più originali, le armonie e i linguaggi musicali più audaci; tutti gli effetti del pianoforte fondati su una solida tecnica sono utilizzati. Questa composizione è ancora più interessante perché ha come spunto un tema che non si sarebbe mai pensato capace di stimolare uno spiegamento di questa portata, mediante il quale il nostro Maestro riverto sorpassa tutti i suoi contemporanei”*.

Sfortunatamente, i critici hanno trovato un piacere maligno nel denigrare il tema di Diabelli. Anche William Kinderman, grande studioso delle *Variazioni Diabelli*, lo guarda dall'alto e lo giudica “triviale”. Tutti, salvo poche eccezioni, sono divorati dal culto del genio e dimenticano che è necessario un villaggio per far crescere un bambino. Il primo biografo di Beethoven, Anton Schindler, ha una parte di responsabilità di ciò poiché da questa fonte di dubbia veridicità deriva l'aneddoto apocrifo secondo il quale il compositore abbia beffardamente qualificato le sequenze del tema come “toppe da calzolaio”.

In realtà, malgrado tutte le sue debolezze addotte, la semplice inventività che costituisce il tema di Diabelli è stata in grado di spingere Beethoven a comporre un primo gruppo di 23 variazioni già nell'estate del 1819. Il progetto fu quindi messo da parte per lavorare alla *Missa solemnis*, op. 123. La seconda spinta creatrice, che ebbe luogo nel 1822-1823, si è conclusa con altre dieci variazioni, delle revisioni e un nuovo ordine sequenziale.

Tovey motiva a ragione che un'indagine approfondita dell'esuberante tema di Diabelli è necessaria per comprendere la novità della creazione di Beethoven. Il valzer si compone di due parti, con ritornello, di 16 battute, di cui la seconda possiede una struttura esattamente parallela a quella della prima. La prima parte si sposta verso la dominante, mentre la seconda torna verso la tonica passando per la sotto-dominante. Non si tratta di un “tema” nel senso melodico, ma piuttosto di una maniera d'essere, di un sentimento di convivialità, che forse solo una birreria poteva ispirare. Le carenze melodiche del valzer sono compensate da motivi chiaramente tracciati: un gruppetto iniziale in anacrusi seguito da una quarta discendente (poi da una quinta), al quale fa da eco un basso alla bavarese che lancia a sua volta la danza gioiosa degli accordi ripetuti; poi una sequenza ascendente per gradi (le “toppe del calzolaio”) che conduce verso una cadenza.

Senza una melodia degna di nota e con una linea al basso “stupida” e un magro scheletro di progressione armonica, che cosa c'è da *variare* per il compositore? È possibile ornare una bella melodia, oppure, con una interessante linea e progressione armonica al basso, è possibile ignorare la melodia, come ha fatto Bach nelle sue *Variazioni*

Goldberg. E' possibile combinare con successo questi due approcci. Ma il tema di Diabelli non si presta bene né all'uno né all'altro, una situazione che ha certamente spinto Beethoven a cercare un'altra soluzione al problema della variazione. Così, di variazione in variazione, egli si appropria liberamente di uno o più motivi del tema, dei suoi piccoli "frammenti" e se ne serve per tracciare la sua strada. Ne consegue che il filo conduttore che lega ciascuna variazione al tema non è a volte niente di più che l'intervallo tra due note (la quarta, per esempio). Beethoven riempie così una vasta trama di straordinari contrasti, presentando variazioni che divergono le une dalle altre in maniera stupefacente, sia per lo stile e l'atmosfera che per il tempo e il carattere. Fra tutti, il suo più grande successo riede nella creazione di una raffinata sfilata coreografica di caratteri musicali, che ingloba un largo ventaglio di esperienze umane: il truculento, l'allegro, il melanconico, il contemplativo, il burrascoso e, beninteso, il comico.

Kinderman qualifica questa diversità da parodia e da caricatura. Giudicando il valzer di Diabelli "banale e ripetitivo", egli sostiene che molte variazioni si burlano delle loro "lacune". Gli accordi ripetuti sono così "dissolti nel silenzio" (var.13) o "spietatamente esagerati" (var. 21): quanto alla persistenza del gruppetto iniziale nella var. 9, essa sottintende una "ossessione comica".

Eppure, Kinderman riconosce che nella sua derisione ostensibile del valzer, Beethoven allo stesso tempo ne supera il carattere. Il caso più evidente, sicuramente, è il riferimento all'ouverture dell'opera buffa *Don Giovanni* di Mozart (var.22), dove Leporello, il valletto di Don Giovanni, piange della sua sorte con le stesse pesanti quarte discendenti che si trovano nel tema di Diabelli (rese qui, quasi crudamente, in ottave cangianti). Facendo un'altra strizzatina d'occhio a Mozart, la variazione finale (var. 33) contiene un'allusione ai graziosi minuetti del compositore salisburghese. Compagno allusioni anche ai maestri del barocco: Bach nella *fughetta* dolcemente leggera (var.24) ed Haendel nella tumultuosa *fuga* (var.32), due variazioni che, come prometteva Diabelli, volevano "stupire tutti gli amici e conoscenti dello stile serio". Parimenti, una delle variazioni virtuose, la var. 23, con i suoi accordi staccati e precipitosi, può essere compresa, secondo Kinderman, come una parodia degli studi per pianoforte di J. B. Cramer.

Queste allusioni, nota Kinderman, raggiungono la loro apoteosi nella coda dell'opera, di cui la tessitura cangiante ricorda la quarta variazione del movimento *Arietta* dell'ultima sonata per pianoforte di Beethoven, l'op.111, composta nel 1822: "un'autocitazione e un punto di orientamento finale in un'opera d'arte di cui l'immenso spettro va dalla caricatura ironica alla trasfigurazione sublime di un comune valzer".

Si pone allora la domanda: Beethoven sfrutta il vasto potenziale del valzer, come lascia intendere Tovey, o ne trascende la "banalità" come afferma Kinderman? In musica, il filosofo Peter Kivy distingue tre modi di espressione: il *letterale*, il *rappresentativo* e l'*estetico*. Kivy potrebbe chiedersi se il valzer di Diabelli è *letteralmente* volgare nel senso che è composto male. O *rappresenta* piuttosto una cosa o una persona volgare? O ancora, esso esprime nel modo più astratto la condizione *estetica* della volgarità? La sfumatura non è insignificante. Se il valzer rappresenta, diciamo, un'individualità sgrossata male, allora Beethoven col susseguirsi delle sue 33 variazioni, forse non "si burla" del carattere diretto della musica tanto che ne trae un quadro musicale brillante, ricco e sottile. In compenso, la conclusione tranquilla evoca effettivamente una "trasformazione sublime" (Kinderman) ovvero, come ha scritto Tovey: "una melodia trasfigurata, dove non resta alcuna traccia del non spirituale". La megera è quindi addomesticata da Beethoven, oppure ci fa percorrere il suo viaggio iniziatico?

Poco importa l'opinione che si avrà del suo valzer, bisogna riconoscere a Diabelli il merito della prescienza quando egli pone le variazioni di Beethoven allo stesso livello dei capolavori del genere, scritti da Bach. Diabelli ha immediatamente riconosciuto nelle variazioni di Beethoven "la novità delle loro idee, la cura dello sviluppo e la bellezza delle loro transizioni". Il direttore d'orchestra Hans von Bülow considerò quest'opera come un "microcosmo del genio di Beethoven"; Tovey, come "il più grande insieme di variazioni mai composto"; e il leggendario pianista Alfred Brendel, che non vuole essere da meno, come "la più grande di tutte le opere per pianoforte".

■ POSTSCRIPTUM ANALITICO: NOTE VARIE

- **Var. 1:** Marcia maestosa, dal carattere solenne. Composta nel *secondo* gruppo di variazioni (1822-1823), poi inserita all'inizio della serie come "prova enfatica che siamo d'innanzi a un'opera grandiosa e seria" (Tovey).
- **Var. 4:** La prima di molte variazioni nel trattare la seconda parte come uno "specchio" della prima. Qui, un frammento nel soprano è imitato dal tenore e poi dal basso; nella seconda metà non solo questo frammento è invertito, ma è invertito anche l'ordine delle entrate dal basso verso il soprano. Vedi anche le var. 6, 10, 19, e 24.
- **Var. 5:** I ribattuti a una voce, poi a coppia, evocano una fanfara.
- **Var. 7:** Un vortice di accordi spezzati sopra un basso che salta, arricchito da progressioni armoniche avventurose nella seconda parte. Altre audacie armoniche si trovano nelle variazioni 31 e 32 (nel finale).
- **Var. 8:** La melodia, lirica, è magnificamente sostenuta da un accompagnamento fluido che comincia sul tempo debole. Tensioni lontane si fanno sentire nella seconda parte.
- **Var. 10:** Si ritrova la leggerezza della var. 2. I trilli del basso producono ancora tensione.
- **Var. 11:** Questa variazione, come la var. 9, gioca sul motivo iniziale del valzer, ma qui in delicate terzine.
- **Var. 14:** Pacato, maestoso, contemplativo. Si ritrova un motivo ossessivo di quattro note derivato dall'esordio del tema.
- **Var. 19:** Ciascuna parte si apre su un veloce canone a due voci di cui la seconda segue la prima a un solo tempo di ritardo.
- **Var. 20:** Un misterioso basso solitario, "uno dei passaggi musicali più impressionanti che siano mai stati scritti" (Tovey). Gli accordi pieni e caldi che seguono evocano il mormorio di un coro di voci maschili russo.
- **Var. 27:** Dopo una variazione dal carattere etereo che ricorda l'arpa (var. 26), un ritorno all'universo rude della taverna.
- **Var. 29:** Questo enunciato affannoso, una fugace reminiscenza della var. 4, è la prima di tre variazioni lente nel modo minore. Questo gruppo culmina nella **var. 31**, di cui la melodia molto ornata e l'armonia sconvolgente tradiscono una melanconia tutta trattenuta.
- **Var. 32:** Questa fuga impulsiva in *mi* bemolle abbandona non solo la tonalità iniziale, ma anche la struttura stessa del tema. Un soggetto dalle note ripetute ricorda abilmente l'aspetto "banale" del tema, trasfigurandolo nello stile dotto. L'energia accumulata finisce col disperdersi in una cadenza in arpeggi. Viene quindi una transizione surreale verso il finale. "La tempesta sonora svanisce, poi, attraverso un passaggio sublime e – abbiamo tutte le ragioni di affermarlo – fra i più straordinari mai stati scritti, portandoci tranquillamente all'ultima variazione" (Tovey).
- **Var. 33:** Tovey, ancora una volta: "e ora Beethoven, come Bach, completa tutto con un sereno ritorno a casa, una dimora che sembra molto lontana da queste esperienze tumultuose, che sono il solo mezzo per raggiungere una calma così sublime".

TRADUZIONE: MAURO DELLA TORRE

Christian Leotta è stato definito dalla leggendaria Rosalyn Tureck come *“uno straordinario talento con una meravigliosa musicalità innata”* e il grande Karl Ulrich Schnabel ha di lui scritto: *“il suo rispetto delle indicazioni dei compositori Classici e Romantici è perfetto e notevole è la loro comprensione”*.

Nato a Catania, Christian Leotta ha cominciato lo studio del pianoforte all'età di sette anni. Ha studiato con Mario Patuzzi al Conservatorio “G. Verdi” di Milano, alla “Fondazione Internazionale Theo Lieven per il Pianoforte” sul lago di Como e, in Inghilterra, alla “Tureck Bach Research Foundation” di Oxford.

Presentando per la prima volta nel 2002 a Montreal, all'età di soli 22 anni, l'integrale delle 32 sonate per pianoforte di Beethoven, Christian Leotta è il più giovane pianista al mondo, da quando Daniel Barenboim eseguì il ciclo negli anni '60 a Tel Aviv, ad aver mai affrontato in pubblico l'eccezionale impresa musicale. Christian Leotta è stato da allora protagonista di venti esecuzioni dell'integrale delle 32 sonate di Beethoven, interpretandole in importanti capitali musicali internazionali quali Madrid, Montreal, Venezia, Città del Messico, Rio de Janeiro, Lima, Vancouver, Ville de Québec e Kyoto, per le quali nell'aprile del 2004 il Presidente della Repubblica italiana, On. Carlo Azeglio Ciampi, lo ha insignito con la sua prestigiosa Medaglia.

Grazie allo straordinario successo di pubblico e di critica delle sue esecuzioni di Beethoven, Christian Leotta firma nel 2007 un contratto in esclusiva con la casa discografica canadese ATMA Classique per la registrazione dell'integrale delle 32 sonate per pianoforte, pubblicata in una serie di cinque doppi album dal 2008 al 2014. La stampa specializzata internazionale ha descritto Christian Leotta come *“uno dei più grandi interpreti di Beethoven del nostro tempo”* (Pizzicato, Lussemburgo), definendo la sua registrazione dell'integrale delle 32 sonate come *“un importantissimo contributo agli altri cicli finora disponibili”* (Fanfare, Stati Uniti d'America); la nota rivista tedesca “Rondo” ha recentemente aggiunto: *“questa integrale rivela un interprete di Beethoven che molto difficilmente potrà essere eguagliato da qualsiasi altro pianista della sua generazione”* e, a coronamento dello straordinario successo del ciclo delle 32 sonate inciso

per ATMA Classique, Bryce Morrison ha scritto su Gramophone: *“Il Volume V della serie di cinque doppi album completa il ciclo delle 32 sonate di Beethoven registrato da Christian Leotta. A breve avrà terminato la quindicesima performance delle sonate in pubblico; e nonostante una discografia ferocemente competitiva, la sua devozione per questa grande impresa risplende grazie alla sua eccezionale musicalità”*.

Le interpretazioni di Christian Leotta sono state inoltre apprezzate per *“la sua tecnica prodigiosa, usata per esprimere al meglio la poesia della musica di Beethoven”* (The Whole Note, Toronto), per *“la sua capacità di sorprendere davvero l'ascoltatore in momenti inaspettati”* (All Music Guide, Stati Uniti d'America), descrivendolo come *“un pianista di altissimo livello: tecnico, musicale ed interpretativo tutti insieme”* (La Presse, Montreal).

La sua recente esecuzione del ciclo dei 5 Concerti per pianoforte e orchestra e della Fantasia per pianoforte, coro e orchestra di Beethoven, interpretati al Teatro Degollado di Guadalajara, ha una volta in più confermato le grandi doti comunicative di Christian Leotta, capaci di conquistare sia il pubblico, sia la critica. El Informador ha scritto: *“Christian Leotta è stato sublime: ha trasmesso un'energia palpabile, unita ad una tecnica e ad un lirismo travolgenti. Nell' ‘Andante con moto’ del Concerto n. 4, l'interprete ha ipnotizzato, letteralmente, il pubblico, quasi obbligandolo a smettere di respirare per rendere eterna ogni nota”*.

Christian Leotta ha collaborato con le maggiori orchestre, quali i “Münchner Philharmoniker”, i “Wiener Kammerorchester”, l'“Orchestra Nazionale Sinfonica della RAI”, l'“Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi”, suonando in prestigiose sale concertistiche, come la Philharmonie del Gasteig di Monaco di Baviera, la Konzerthaus di Vienna, la Tonhalle di Zurigo, la Sala Verdi e l'Auditorium di Milano, la Salle Claude-Champagne di Montreal e la Sala Grande del Teatro Bunka Kaikan di Tokyo.

Impegni di rilievo della corrente stagione includono concerti in cinque continenti e l'esecuzione, a partire dal 2017, dell'integrale delle sonate per pianoforte di Franz Schubert in Italia, Giappone e altri paesi.

www.christianleotta.com

"Volume 5 of five two CD sets completes Christian Leotta's cycle of Beethoven's 32 piano sonatas. He will shortly have played the sonatas 15 times in public; and even in a fiercely competitive marketplace his devotion to his task shines with an exceptional musicianship". — *Gramophone*, UK, April 2014

"Christian Leotta concludes his Beethoven cycle with, once more, very personal, highly inspired and overall sovereign performances. With out any doubt he is one of the major Beethoven soloists of our time". — *Pizzicato*, Luxembourg, February 2014

"Musicianly to the core, this young Italian pianist quietly but unmistakably commands your attention at every level. His musical focus and concentration are answering, nothing is rushed or overly volatile, everything is scrupulously placed yet illuminated with acute detail and vitality. You will rarely encounter performances more meticulously prepared". — *Gramophone*, UK, August 2013

"Christian Leotta has a prodigious technique and an innate musicality. I admire his attention to the form and structure of each movement and his exquisite detailing. Volume 4 includes sonatas from Opp. 2, 7, 10, 28, 81a and 90 and in it Leotta has presented us with another extremely worthy CD that deserves many hearings". — *The WholeNote*, Canada, December 2012

"Leotta is meticulousness itself, having carefully consulted every credible edition of the works, adhering to the composer's interpretation instructions, and then laying out each piece on a modern concert piano with a fine mix of warm, elegant restraint and fiery outbursts of virtuosity. This fourth volume of sonatas is very good. Leotta's programming mix provides a nice set of contrasting moods and structures. It builds nicely on his previous three releases, which ATMA began releasing four years ago, and bodes well for the final volume, due out next year". — *Musical Toronto*, Canada, June 2012

"Une chose est sûre et certaine: malgré la présence sur le marché de nombreuses bonnes intégrales, celle-ci ne sera pas superflue. L'imagination de Leotta semble suffisamment grande pour donner à ses lectures un caractère personnel intéressant et enrichissant". — *Pizzicato*, Luxembourg, Octobre 2009

"...Une féerie de teintes et la Musique qui parle d'elle-même. Que demander de plus!"
— *Le Journal de Montréal*, Canada, Mai 2009

La critica mondiale acclama Leotta come uno dei migliori interpreti beethoveniani in circolazione e ci sono buoni motivi per darle ragione: della sua interpretazione si apprezzano l'asciuttezza levigata, i tempi rigorosi e mai troppo sostenuti come certe interpretazioni modaiole e ipertecniche ci hanno abituati ad aspettarci, l'attenta lettura del dettato compositivo e la precisione del tocco, che non indulge nella cantabilità privilegiando il quadro complessivo della forma". — *Amadeus*, Italy, March 2015

"Christian Leotta è da molti considerato il maggiore interprete beethoveniano della sua generazione. ... è un pianista di prim'ordine, rigoroso e concentrato, che Beethoven sembra averlo nel sangue, tanta è la sicurezza e la sorprendente maturità con cui lo suona. ... i punti di forza delle sue esecuzioni stanno nel saldissimo senso formale che le caratterizza e soprattutto nella coerenza della visione complessiva di ogni singola sonata. ... dobbiamo a Christian Leotta una delle significative integrali beethoveniane degli ultimi anni". — *Il Giornale della Musica*, Italy, June 2014

"Der mittlerweile 34-jährige Italiener ist ein bedeutender Beethoven-Interpret geworden".
— *Rondo*, Germany, June 2014

"Mit der fünften und letzten Folge seiner Beethoven-Einspielungen bestätigt der sizilianische Pianist Christian Leotta den guten Eindruck, den seine Gesamtaufnahme bisher mache. Was in Leottas Spiel imponiert, ist die absolute technische Sicherheit und Souveränität der Gestaltung. Der Pianist hat dieses Opus Magnum derart sein eigen gemacht, die Sonaten nicht nur Intellektuell, sondern auch instinktmäßig erfasst, dass alles richtig klingt, obgleich die Interpretationen durchaus persönlich wirken. Die Klavier ist sonor, der Anschlag ist immer schön und warm, der Tempofluss vorbildlich, auch in langsamen Sätzen, die durchaus verinnerlicht klingen und entsprechend bewegend auf den Hörer einwirken".
— *Pizzicato*, Luxembourg, February 2014

"Dieses Projekt kündigt es uns doch einen Beethovenspieler an, dem in seiner Generation kaum jemand das Wasser reichen wird". — *Rondo*, Germany, December 2012

"...seine intensive Beschäftigung mit Beethoven spürt man an seiner erstaunlichen Farbpalette, der Anschlag ist feinsinnig und Melodisches wird so intensiv herausgehoben, wie man es eher bei romantischen Klavierwerken erwarten würde. Seine Gestaltung reicht bis in die kleinen rhythmischen Nuancen und Akzentuierungen. Unbedingt hörenswert". — *Piano News*, Germany, April 2012

CHRISTIAN LEOTTA
on | chez ATMA

THE COMPLETE BEETHOVEN PIANO SONATAS

L'INTÉGRALE DES SONATES POUR
PIANO DE BEETHOVEN



© 2016

Christian Leotta under exclusive license with Disques ATMA inc.
Christian Leotta sous licence exclusive avec Disques ATMA inc.

Produced by / *Réalisation*: **Christian Leotta**
Sound Engineer / *Ingénieur du son*: **Carlos Prieto**
Editing / *Montage*: **Corrado Ruzza**

Salle Raoul-Jobin, Palais Montcalm Québec, (Québec), Canada
Recording dates / *Dates d'enregistrement*: July / *Juillet* 2014
Piano tuner / *Accordeur du piano*: **Marcel Lapointe**
Piano: **Steinway D578182**

Graphic design / *Graphisme*: **Diane Lagacé**
Booklet Editor / *Responsable du livret*: **Michel Ferland**
Back cover photo / *Photo carte-arrière*: **Sayaka Fuke**