

 **divine art**

200 YEARS DIABELLI VARIATIONS

Dina Parakhina, piano

BEETHOVEN
33 Variations, Op. 120

VITÁSEK | MOSCHELES | MOZART | CZERNY
KALKBRENNER | TOMÁŠEK | SCHUBERT | LISZT | HUMMEL

200 YEARS DIABELLI VARIATIONS

Dina Parakhina, piano

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

33 Variations on a Waltz, Op. 120

(Diabelli Variations)

1.	I.	Tema. Waltz. <i>Vivace</i>	0:49
2.	II.	Variation 1: <i>Alla marcia maestoso</i>	1:39
3.	III.	Variation 2: <i>Poco allegro</i>	0:44
4.	IV.	Variation 3: <i>L'istesso tempo</i>	1:19
5.	V.	Variation 4: <i>Un poco più vivace</i>	0:59
6.	VI.	Variation 5: <i>Allegro vivace</i>	0:56
7.	VII.	Variation 6: <i>Allegro ma non troppo e serioso</i>	1:35
8.	VIII.	Variation 7: <i>Un poco più allegro</i>	1:07
9.	IX.	Variation 8: <i>Poco vivace</i>	1:34
10.	X.	Variation 9: <i>Allegro pesante e risoluto</i>	1:31
11.	XI.	Variation 10: <i>Presto</i>	0:38
12.	XII.	Variation 11: <i>Allegretto</i>	1:01
13.	XIII.	Variation 12: <i>Un poco più moto</i>	0:43
14.	XIV.	Variation 13: <i>Vivace</i>	0:56
15.	XV.	Variation 14: <i>Grave e maestoso</i>	4:53
16.	XVI.	Variation 15: <i>Presto. Scherzando</i>	0:40
17.	XVII.	Variation 16: <i>Allegro</i>	1:03
18.	XVIII.	Variation 17	1:04
19.	XIX.	Variation 18: <i>Poco moderato</i>	1:41
20.	XX.	Variation 19: <i>Presto</i>	1:01
21.	XXI.	Variation 20: <i>Andante</i>	2:32
22.	XXII.	Variation 21: <i>Allegro con brio - Meno allegro - Tempo I</i>	1:17
23.	XXIII.	Variation 22: <i>Allegro molto</i> : Alla "Notte e giorno faticar" da Mozart	0:41
24.	XXIV.	Variation 23: <i>Allegro assai</i>	0:50
25.	XXV.	Variation 24: <i>Fughetta Andante</i>	3:04
26.	XXVI.	Variation 25: <i>Allegro</i>	0:49

27.	XXVII. Variation 26	0:53
28.	XXVIII. Variation 27: <i>Vivace</i>	0:56
29.	XXIX. Variation 28: <i>Allegro</i>	1:00
30.	XXX. Variation 29: <i>Adagio ma non troppo</i>	1:35
31.	XXXI. Variation 30: <i>Andante, sempre cantabile</i>	1:46
32.	XXXII. Variation 31: <i>Largo molto espressivo</i>	4:12
33.	XXXIII. Variation 32: Fuga. <i>Allegro - Poco adagio</i>	3:08
34.	XXXIV. Variation 33: <i>Tempo di minuetto moderato, ma non tirarsi dietro</i>	3:35
35.	Tema. Waltz. <i>Vivace</i> (reprise)	0:50
	Jan Nepomuk August Vitásek (1770-1839)	
36.	Variation 49 <i>Un poco moderato</i>	1:40
	Ignaz Moscheles (1794-1870)	
37.	Variation 26 <i>Vivace</i>	0:52
	Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791-1844)	
38.	Variation 28 <i>Con fuoco</i>	1:26
	Carl Czerny (1791-1857)	
39.	Variation 4	1:24
	Friedrich Kalkbrenner (1785-1849)	
40.	Variation 18 <i>Allegro non troppo</i>	1:11
	Václav Jan Tomášek (1774-1850)	
41.	Variation 43 <i>Tempo giusto</i>	1:50
	Franz Schubert (1797-1828)	
42.	Variation 38	2:18
	Franz Liszt (1811-1886)	
43.	Variation 24 <i>Allegro</i>	0:59
	Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)	
44.	Variation 16	1:21
	Carl Czerny	
45.	Coda <i>Vivace - più mosso - Molto allegro</i>	2:51

Total playing time 69:15

On the 9th June 1824 the Austrian composer and music publisher, Anton Diabelli (1781-1858), placed the following announcement in the *Wiener Zeitung*:

'At the House of Anton Diabelli & Co.,
Art and Music Dealers, Graben, No. 1133
(late Cappi & Diabelli)
is quite newly published and to be had:

PATRIOTIC ARTISTS' ASSOCIATION
['Vaterländischer Künstlerverein']
Variations for the Pianoforte,
On a given Theme,

Composed by the Most Excellent Composers and Virtuosi
In Vienna and the I. & R. Austrian States.

Part I, containing 33 Variations by L. van Beethoven.
Work 120. Price 5 Florins 30 Kreuzer, V.C.

Part II, containing 50 Variations on the same theme by the
following Composers, namely:

1. Ignaz Assmayr [1790-1862]
2. Carl Maria von Bocklet [1801-1881]
3. Leopold Czapek [Late 18th century-?]
4. Carl Czerny [1791-1857]
5. Joseph Czerny [1785-1842]
6. Count Moritz von Dietrichstein [1775-1864]
7. Joseph Drechsler [1782-1852]
8. Emanuel Aloys Förster [1748-1823]
9. Franz Jakob Freystädler [1761-1841]
10. Johann Baptist Gänsbacher [1778-1844]
11. Abbé Josef Gelinek [1758-1825]
12. Anton Halm [1789-1872]
13. Joachim Hoffmann [1788-1856]
14. Johann Horzalka [1798-1860]
15. Joseph Huglmann [1768-1839]
16. Johann Nepomuk Hummel [1778-1837]
17. Anselm Hüttenbrenner [1794-1868]
18. Frédéric Kalkbrenner [1785-1849]
19. Friedrich August Kanne [1778-1833]
20. Joseph Kerzkowsky [1791-?]

21. Conradin Kreutzer [1780-1849]
22. Heinrich Eduard Josef Baron von Lannoy [1787-1853]
23. Maximilian Josef Leidesdorf [1787-1840]
24. Franz Liszt [1811-1886]
25. Joseph Mayseder [1789-1863]
26. Ignaz Moscheles [1794-1870]
27. Ignaz Franz Baron von Mosel [1772-1844]
28. Franz Xaver Mozart [1791-1844]
29. Joseph Panny [1794-1838]
30. Hieronymous Payer [1787-1845]
31. Johann Peter Pixis [1788-1874]
32. Václav Plachy [1785-1858]
33. Gottfried Rieger [1764-1855]
34. Philipp Jakob Riotte [1776-1856]
35. Franz de Paula Roser [1779-1830]
36. Johann Baptist Schenk [1753-1836]
37. Franz Schoberlechner [1797-1843]
38. Franz Schubert [1797-1828]
39. Simon Sechter [1788-1867]
40. (S.R.D.) Archduke Rudolph of Austria [1788-1831]
41. Abbé Maximilian Stadler [1748-1833]
42. Josephe de Szalay [1800-1860]
43. Václav Jan Krtitel Tomášek [1774-1850]
44. Michael Umlauf [1781-1842]
45. Friedrich Dionys Weber [Bedrich Diviš] [1766-1842]
46. Franz Weber [?-1861]
47. Franz Weiss [1788-1830]
48. Charles Angelus de Winkler [after 1800-1845]
49. Jan August Vitásek [1770-1839]
50. Jan Václav Vorišek [1791-1825]

Coda by Carl Czerny, Price, 10 Florins, V.C.
(Property of the Publishers.)

'The art establishment opening under the new name of A. Diabelli & Co. esteems itself fortunate to inaugurate its career with the publication of a new musical work which is unique in its kind and will, according to its nature, remain so. All the well-known indigenous living composers and pianoforte virtuosi, to the number of fifty, were brought together to write each one variation upon one and the same theme submitted to them, thus demonstrating in the most interesting and instructive manner their ingenuity, taste, individuality and artistic outlook, as well as the treatment of the pianoforte peculiar to each. Our great Beethoven (the music Jean Paul of our

time) had already used the same theme for 33 variations (published by us), which forms the first part of this work and plumb all the depths of genius and of art by its masterly and original treatment. How interesting must it be, therefore, if all the other musical artists who at present flourish on Austria's classic soil, develop their talents on this same subject and thus endeavour by their contributions to make this significant work not only a competitive task, but at the same time an alphabetical lexicon of all the names, some of them long celebrated, others still greatly promising, of a time which so irradiates the history of art. It would lead too far to detail the separate achievements here, and we content ourselves with incidentally drawing attention to us, here deposited the last labour of his noble spirit; that several highly esteemed dilettanti had the goodness to adorn this collection; that Herr Kalkbrenner, too, kindly furnished a contribution during his visit to Vienna; that the public will not without interest find in this set the first essay in composition by the richly gifted boy of eleven year-old Liszt; and lastly that Herr Czerny, apart from his alphabetical contribution, at our suggestion added a developed finale to round off the whole. The outward appearance is worthy of the contents.'

With this Diabelli not only announced the recent restructuring of his publishing company but heralded these changes with a spectacular multi-composer set of variations.

The idea for this set had come to Diabelli five years earlier when he had sent his theme to the contributors. In the original plan Beethoven was to have written just one variation; his initial refusal and subsequent fascination with the theme which culminated in his own *33 Variations on a Waltz by Diabelli* is well known. Diabelli's decision to include Beethoven, bearing in mind his status in the musical world of Vienna at the time would have been obvious, but the other composers chosen also betray Diabelli's business acumen. Virtually all sectors of the Austrian musical scene were catered for. Salon composers such as Riotte and F.X. Mozart appear alongside such venerable figures as Förster and Schenk. The circle of friends surrounding Schubert including Assmayer, Bocklet and Hüttenbrenner is balanced by such establishment figures as Carl Czerny, Dietrichstein, Sechter and Archduke Rudolph. The musico-literary circles were represented by such figures as Mosel and Kanne. In order to appeal to the lucrative Bohemian and Moravian markets, such figures as Rieger, Friedrich Dionys Weber, Tomášek and Vitásek were likewise included.

Such an eclectic approach might have made the set seem overly disparate stylistically and yet it is perhaps not surprising, given the relatively modest size of the Viennese musical scene, how many connections can be made among the contributors. For example, at least six of the

composers studied with Albrechtsberger (Gänsbacher, Kreutzer, Moscheles, Mozart, Pixis & Roser). There are also many student-teacher relationships – most famously Beethoven's student, Carl Czerny having taught Liszt. Others include Hummel having taught F.X. Mozart, Schoberlechner and de Szalay; and Tomášek having taught Vorišek. The composers featured in this set of variations form a fascinating snapshot of pianistic activity across 'Austria's classic soil' in the 1820s.

Interestingly, multi-authored variation sets were not as rare as one might suppose or indeed as suggested by Diabelli's advertisement. Three of Diabelli's composers also later collaborated with J. Cramer in 1830 contributing one variation each on *Rule Britannia* (another theme upon which Beethoven had previously composed his own set of variations, WoO 79). What is unusual though in the set on this recording is the sheer number of composers involved.

Bearing this in mind, and the vast duration of a complete performance of the set, it seems likely that contemporary players, as in Dina Parakhina's, would have made a selection of variations for performances. This may also explain why the composers are arranged alphabetically (according to the German spelling of the names), and why an index is also provided. It is not known how much the contributors knew about other variations adjacent to theirs. There are some occurrences that suggest that some further instructions might have been given: the first deviation from C major is in Horzalka's variation (no. 14), which is in A flat major; the following variation by Huglmann maintains that key. It seems possible that this is a coincidence, but some planning might also have been given. Also, Vorišek's final variation runs from the second-time bar into Czerny vast coda, although it works equally convincingly, as here, as a stand-alone triumphant conclusion to a performer's personal selection.

The selection in this recording includes the artist highlights of the work overall, and it is therefore perhaps not surprising that the names of these composers remain more immediately familiar to us. Dina Parakhina has also noted that there are several similarities between the selected variations on some of Beethoven's. For example, Vitašek's variation which begins the selection, with its militaristic fanfare-like gestures recalls the spirit of Beethoven's variation one, whilst the following by Moscheles, with its *piano leggiero* mirrors the *piano leggermente* of Beethoven's variation two. In a similar way, the bravura of F.X. Mozart's variation might recall the energy and clarity of Beethoven's variation six, and Hummel's the lyricism of Beethoven's variations three, four or eighteen. If likenesses were sought, none could be clearer than Kalkbrenner's, which begins almost identically to Beethoven's variation nine. Tomášek's elegant *Polonoise* variation in

some ways recalls the spirit of the final minuet in Beethoven's final variation. The only variations in the tonic minor of C minor are two of the finest. The confidence of Liszt's turbulent tour de force contrasts dramatically with the gentle elegance of Schubert's. The control of harmonic language and voice leading in this variation puts it clearly on a par with Beethoven's great work.

In addition to his own variation, which in some ways recalls the atmosphere of Beethoven's variation eight, Carl Czerny also supplies a rousing coda. Its length of nearly two hundred bars is appropriate for a conclusion to a substantial work. The fugato moments mirror Beethoven's contrapuntal preoccupations, but this coda is primarily, as is the work as a whole, a masterpiece of the brilliant style, providing an exuberant end to the set.

Geoffrey Govier

Beethoven: 33 Variations on a waltz by Anton Diabelli, Op. 120.

'All these variations, through the novelty of their ideas, care in working-out, and beauty in the most artful of their transitions, will entitle the work to a place beside Sebastian Bach's famous masterpiece in the same form. We are proud to have given occasion for this composition.' With these words Anton Diabelli proudly introduced to the public the work which would give his name to posterity, and ultimately become one of the greatest and most enigmatic works in the entire piano repertoire. The *Diabelli Variations*, alongside the late piano sonatas, represent the zenith of Beethoven's ability as a composer for the piano.

The tale of the work's genesis is almost as important to the *Diabelli Variations'* mystique as the piece itself. According to Anton Schindler, his admittedly unreliable biographer, Beethoven initially dismissed the simple theme as a 'cobbler's patch' and he refused to take part in the project. Eventually changing his mind, however, Beethoven vastly exceeded Diabelli's intentions with a set of 33 variations. Whether or not this anecdote is entirely accurate, what remains true is that Beethoven took a theme of humble origins and with it created a kaleidoscopic display of different characters, styles, textures, and references to other composers. This 'cobbler's patch' of Diabelli's was a blank canvas on which Beethoven could push the limits of his creative genius. Beethoven's careful balance of parody and homage is at the heart of the *Diabelli Variations*. Though there is a fair amount of mockery of Diabelli's theme, to Beethoven it was clearly suitably 'rich in musical facts', to quote Donald Russell Tovey; indeed, rich enough in musical

facts to sustain 33 variations, and over 60 minutes of music.

In many ways, the *Diabelli Variations* initially presents itself as a comedy, with the parody in evidence from the outset. Originally planning for the lyrical Variation 3 to be the first variation, Beethoven inserted the overtly comedic Variations 1 and 2 in its place. Variation 1 is a blistering, pompous march, in which Beethoven parodies the repetition of the C major triad in the theme, forming crude dissonances with the bassline. Variation 2 has amusing displacement of the hands, with an Opera Buffa-esque feeling of mischief. Our first minor variation, Variation 9, embodies a sense of comedic rage, echoing that of the spurned Malvolio declaring revenge on all the inhabitants of Illyria Shakespeare's Twelfth Night. The 13th Variation features comic silence to expose the static nature of the theme's harmony. The Marches in Variations 16 and 17 echo the comedy of the martial 1st Variation in their chromatic hijinks and sarcastic repetition of the G à la Diabelli. Beethoven also pays homage to other composers: who would expect, some 22 variations into the piece, a direct quotation of *Notte e giorno faticar* from Mozart's *Don Giovanni*? And, following this variation, a tongue-in-cheek parody of the technical studies of Johann Baptist Cramer? Variation 27 features some of the wildest writing in the piece, as the music whizzes throughout different registers with sharp dissonant accents, like the banging of a cartoon hammer. The opening melodic gesture of B-C-E, which forms the basis of all the dissonance, is itself a transposition of bars 8–10 from the theme: F#-G-B. The comedy reaches its climax in the grand fugue of the work's penultimate variation. The subject itself continues the parody of the theme with its relentless repetition of the B flat and a reversal of Diabelli's 'rosalia' in the counter-subject. With these materials Beethoven creates an awe-inspiring fugue to rival that of the late sonata fugues. We are a long way from Bach, but the intellectual ingenuity of the counterpoint is on a par with Beethoven's idol. Perhaps Wagner was inspired by this comedically chaotic fugue when writing some of the crowd scenes in *Die Meistersinger von Nürnberg*.

As in a great Shakespearean comedy, the humour is juxtaposed with variations of great profundity. Variation 14, marked '*Grave e maestoso*', is the first slow variation and the first instance in the piece of time seeming to be temporarily suspended, a feeling which recurs in various variations throughout. To Hans von Bülow, it contains a certain "high priestly solemnity", evoking "the sublime arches of a Gothic cathedral". There are echoes of Goethe's *Faust* in Variation 20, a profoundly philosophical and mystical variation. To Donald Tovey, this is "one of the most awe-inspiring passages in music". Each strange suspension and dissonance is like a prodding, a questioning, a staring into the abyss. The emotional apex of the piece comes in

the last three variations. The character utterly transforms from humorous to profoundly serious and melancholic. The 30th variation, which William Kinderman describes as "a kind of Baroque lament", contains the gravitas of his late quartets. We are now light-years away from the frivolity of Diabelli's theme, and in something of a funereal dirge. Variation 31 is an outpouring of emotion, expressed through highly ornate, fantasia-like melodies in the right hand. It seems to depict the solemnity of a great Bach Adagio, and recalls a similar character to some of the more intimate sections of the Arietta from his last piano sonata, Op. 111.

While the *Diabelli Variations* reaches the emotional heights usually found only in his late works, it also contains a sense of youthful enthusiasm and playfulness reminiscent of his early works. Until Variations 29–31, all but one of the 33 variations are major. Variation 10, one of the first virtuosic variations, quotes the equally virtuosic finale of his C major sonata, Op. 2 No. 3, with its rising triads. The tempo marking of 'Presto Scherzando' in Variation 15 succinctly captures its childlike mischief, with its fast staccato quavers and its startling chromaticism. This is also the first instance of the piece in which Beethoven makes a direct reference to the Arietta from Op. 111. Variation 19, which Brendel titles 'Helter-Skelter', feels like a children's game in its hectic tumbling effect, and its unclear sense of metre for the listener. It is fitting to the general character of the work that, after the intense emotion of Variations 29–31, and the bombastic fugue in Variation 32, we end with a graceful, elegant minuet. Maynard Solomon describes the final bars as "the final image – of a tender, songful, profound nostalgia, a vantage point from which we can review the purposes of the entire journey". This is aptly put, as this sense of nostalgia pervades the entire work. In many ways, the *Diabelli Variations* serves as a set of memoirs for Beethoven, containing both the optimism of youth and the grief of life's hardship. Perhaps the comedy comes from a place of Figaro-esque cynicism, that life is not too serious after all, and all is folly.

This recording was made by Dina Parakhina to celebrate the 200-year anniversary of the *Diabelli Variations*. Having performed this piece in her final recital as a student at the Moscow Conservatory, Parakhina returns to the *Diabelli Variations* after a highly successful career as pianist and pedagogue. Her structural understanding of the work is evident in the way in which she performs it seemingly in a single breath. Parakhina's recording represents a lifetime of study of this work, and an unparalleled devotion to one of Beethoven's greatest piano works.

Dominic Doutney

Dina Parakhina Biography

Dina Parakhina is a Russian-born pianist and teacher. Piano Professor at the Royal College of Music since 2009, and College Fellow since 2019, Dina taught piano at the Central Music School in Moscow for sixteen years, spent twelve years as professor at Chetham's School of Music, and has taught at the Royal Northern College of Music since 2003. She performs as a soloist with orchestras, makes recordings for CDs and radio, gives master-classes across the world, and sits on the juries of international piano competitions.

Born in Sochi, Dina moved to Moscow without her family to study piano aged twelve. At the Central Music School, she studied under Professor Tamara Aleksandrovna Bobovich; at the Tchaikovsky Conservatory, Dina studied with E.V. Malinin, becoming his understudy and teaching assistant (Malinin was protégé to Heinrich Neuhaus). She worked for the Moscow State Conservatory's orchestral faculty and became a soloist with *Mosconcert*, the oldest cultural organisation in Moscow, which allowed her to tour the Soviet Union, making television and radio broadcasts. After being awarded the most coveted classical music job in the Soviet Union, Dina toured the world as pianist with the Bolshoi Theatre Orchestra.

In 2016, at the RCM, Dina organised the *Medtner Marathon*, where Medtner's fourteen sonatas were performed on a single day (a project she and her students brought to Moscow the following year), and in 2021, Dina and her students performed *Medtner's Complete Fairy Tales* at the RCM—both historic firsts for the composer.

Two years later, Dina released a recording of Medtner's Piano Sonatas and Fairy Tales, which garnered universal acclaim from the classical music press in the UK and beyond, as well as being selected by International Piano magazine as their Critics' Choice CD in May 2023.

Le 9 juin 1824, le compositeur et éditeur de musique autrichien Anton Diabelli (1781-1858) a publié l'annonce suivante dans le Wiener Zeitung :

« Chez Anton Diabelli & Co.,
marchands d'art et de musique, Graben, n° 1133
(feu Cappi et Diabelli)
est nouvellement publié et disponible :

ASSOCIATION DES ARTISTES PATRIOTIQUES
[*Vaterländischer Künstlerverein*]
Variations pour pianoforte,
Sur un thème donné,
Composé par les meilleurs compositeurs et virtuoses
de Vienne et dans les États autrichiens.

Partie I, contenant 33 Variations de L. van Beethoven.
(Œuvre 120. Prix 5 florins 30 Kreuzer, V.C.

Partie II, contenant 50 Variations sur le même thème par le
compositeurs suivants, notamment :

1. Ignaz Assmayr [1790-1862]
2. Carl Maria von Bocklet [1801-1881]
3. Leopold Czapek [Late 18th century-?]
4. Carl Czerny [1791-1857]
5. Joseph Czerny [1785-1842]
6. Count Moritz von Dietrichstein [1775-1864]
7. Joseph Drechsler [1782-1852]
8. Emanuel Aloys Förster [1748-1823]
9. Franz Jakob Freystädler [1761-1841]
10. Johann Baptist Gänsbacher [1778-1844]
11. Abbé Josef Gelinek [1758-1825]
12. Anton Halm [1789-1872]
13. Joachim Hoffmann [1788-1856]
14. Johann Horzalka [1798-1860]
15. Joseph Huglmann [1768-1839]
16. Johann Nepomuk Hummel [1778-1837]
17. Anselm Hüttenbrenner [1794-1868]
18. Frédéric Kalkbrenner [1785-1849]
19. Friedrich August Kanne [1778-1833]
20. Joseph Kerzkowsky [1791-?]
21. Conradin Kreutzer [1780-1849]

22. Heinrich Eduard Josef Baron von Lanny [1787-1853]
23. Maximilian Josef Leidesdorf [1787-1840]
24. Franz Liszt [1811-1886]
25. Joseph Mayseder [1789-1863]
26. Ignaz Moscheles [1794-1870]
27. Ignaz Franz Baron von Mosel [1772-1844]
28. Franz Xaver Mozart [1791-1844]
29. Joseph Panny [1794-1838]
30. Hieronymus Payer [1787-1845]
31. Johann Peter Pixis [1788-1874]
32. Václav Plachy [1785-1858]
33. Gottfried Rieger [1764-1855]
34. Philipp Jakob Riotte [1776-1856]
35. Franz de Paula Roser [1779-1830]
36. Johann Baptist Schenk [1753-1836]
37. Franz Schoberlechner [1797-1843]
38. Franz Schubert [1797-1828]
39. Simon Sechter [1788-1867]
40. (S.R.D.) Archduke Rudolph of Austria [1788-1831]
41. Abbé Maximilian Stadler [1748-1833]
42. Josephe de Szalay [1800-1860]
43. Václav Jan Krtitel Tomášek [1774-1850]
44. Michael Umlauf [1781-1842]
45. Friedrich Dionys Weber [Bedrich Diviš] [1766-1842]
46. Franz Weber [?-1861]
47. Franz Weiss [1788-1830]
48. Charles Angelus de Winkhler [after 1800-1845]
49. Jan August Vitásek [1770-1839]
50. Jan Václav Vorišek [1791-1825]

Coda de Carl Czerny, Prix, 10 florins, V.C.
(Propriété des éditeurs.)

« L'établissement artistique qui ouvre sous le nouveau nom de A. Diabelli & Co. est heureux d'inaugurer sa carrière avec la publication d'une nouvelle œuvre musicale unique en son genre et qui, de par sa nature, le restera. Tous les compositeurs locaux vivants et virtuoses du piano bien connus, au nombre de cinquante, ont été réunis pour écrire chacune des variations sur un seul et même thème qui leur a été soumis, démontrant ainsi de la manière la plus intéressante et la plus instructive leur ingéniosité, leur goût, leur individualité et leur vision artistique, ainsi que le maniement propre à chacun du pianoforte. Notre grand Beethoven (la musique Jean

Paul de notre temps) avait déjà utilisé le même thème pour 33 variations (publiées par nous), qui forme la première partie de cette œuvre et sonde les profondeurs du génie et de l'art de par son traitement à la fois magistral et original. Combien il doit donc être intéressant que tous les autres artistes musicaux qui fleurissent actuellement dans le classique de l'Autriche, développent leurs talents sur ce même sujet et s'efforcent ainsi, par leurs contributions, de faire de cette œuvre significative non seulement une tâche compétitive, mais également un lexique alphabétique de tous les noms, dont certains sont célébrés depuis longtemps, d'autres encore très prometteurs, d'une époque qui irradie si fortement l'histoire de l'art. Il serait trop long de détailler ici les réalisations individuelles, et nous nous contenterons d'attirer incidemment l'attention sur nous, ayant déposé ici l'ultime œuvre de son noble esprit ; que plusieurs très estimés dilettanti ont eu la bonté d'orner cette collection ; que M. Kalkbrenner a également bien voulu apporter une contribution lors de sa visite à Vienne ; que le public ne trouvera pas sans intérêt dans ce recueil le premier essai de composition du garçon particulièrement doué de Liszt, âgé de onze ans ; et enfin que M. Czerny, en plus de sa contribution alphabétique, a ajouté, à notre suggestion, un finale développé pour compléter le tout. L'apparence extérieure est digne du contenu. »

Diabelli a non seulement annoncé la récente restructuration de sa maison d'édition, mais a également annoncé ces changements avec un ensemble spectaculaire de variations multi-compositeurs.

L'idée de cet ensemble était venue à Diabelli cinq ans plus tôt lorsqu'il avait envoyé son thème aux contributeurs. Dans le plan initial, Beethoven ne devait écrire qu'une seule variation ; son refus initial et sa fascination ultérieure pour le thème, qui a culminé dans son propre *33 variations sur une valse de Diabelli* est bien connu. La décision de Diabelli d'inclure Beethoven, compte tenu de son statut dans le monde musical de Vienne à l'époque, aurait été évidente, mais les autres compositeurs choisis trahissent également le sens des affaires de Diabelli. Littéralement tous les secteurs de la comédie musicale autrichienne ont été pris en compte. Des compositeurs de salon tels que Riotte et F.X. Mozart apparaissent aux côtés de figures vénérables telles que Förster et Schenk. Le cercle d'amis entourant Schubert, dont Assmayer, Bocklet et Hüttenbrenner, est équilibré par des figures de l'establishment telles que Carl Czerny, Dietrichstein, Sechter et l'archiduc Rodolphe. Les cercles musico-littéraires étaient représentés par des personnalités telles que Mosel et Kanne. Et afin de séduire les marchés lucratifs de Bohême et de Moravie, des personnalités telles que Rieger, Friedrich Dionys Weber, Tomášek et Vitásek ont également été incluses.

Une approche aussi éclectique aurait pu donner l'impression que l'ensemble était trop disparate sur le plan stylistique et pourtant, il n'est peut-être pas surprenant, étant donné la taille relativement modeste de la scène musicale viennoise, de voir combien de liens peuvent être établis entre les contributeurs. À titre d'exemple, au moins six des compositeurs ont étudié avec Albrechtsverger (Gänsbacher, Kreutzer, Moscheles, Mozart, Pixis et Roser). Il existe également de nombreuses relations élèves et professeurs, dont le plus célèbre est Carl Czerny, l'élève de Beethoven, qui a enseigné à Liszt. Parmi les autres, nous pouvons citer Hummel, qui a enseigné à F.X. Mozart, Schoberlechner et de Szalay ; et Tomášek qui a enseigné à Vorišek. Les compositeurs présentés dans cet ensemble de variations forment un instantané fascinant de l'activité pianistique sur le « terrain classique de l'Autriche » dans les années 1820.

Il est intéressant de noter que les ensembles de variations à plusieurs auteurs n'étaient pas aussi rares qu'on pourrait le supposer ou même que le suggère la publicité de Diabelli. Trois des compositeurs de Diabelli collaborèrent également plus tard avec J. Cramer en 1830, contribuant chacun à une variation sur *Gouverner Britannia* (un autre thème sur lequel Beethoven avait déjà composé sa propre série de variations, WoO 79). Cependant, ce qui est inhabituel dans le coffret de cet enregistrement, c'est le grand nombre de compositeurs impliqués.

Compte tenu de ce fait et de la durée d'une exécution complète du recueil, il semble probable que les musiciens contemporains, comme dans le cas de Dina Parakhina, auraient fait une sélection de variations. Cela peut également expliquer pourquoi les compositeurs sont classés par ordre alphabétique (selon l'orthographe allemande des noms), et pourquoi un index est également fourni. On ne sait pas dans quelle mesure les contributeurs connaissaient les autres variantes adjacentes à la leur. Certains événements suggèrent que d'autres instructions auraient pu être données : la première déviation par rapport au Do majeur se trouve dans la variation de Horzalka (n° 14), qui est en La bémol majeur ; la variante suivante de Huglmann maintient cette tonalité. Il semble possible que ce soit une coïncidence, mais une certaine planification pourrait également avoir été appliquée. De plus, la variation finale de Vorišek s'étend de la deuxième mesure à la vaste coda de Czerny, bien qu'elle fonctionne de manière tout aussi convaincante, comme c'est le cas ici, comme une conclusion triomphale autonome d'une sélection personnelle d'un interprète.

La sélection de cet enregistrement comprend les points forts de l'œuvre dans son ensemble, et il n'est donc peut-être pas surprenant que les noms de ces compositeurs nous semblent plus

immédiatement familiers. Dina Parakhina a également noté qu'il existe plusieurs similitudes entre les variations sélectionnées sur certaines de Beethoven. Par exemple, la variation de Vításek qui ouvre la sélection, avec ses gestes militaristes semblables à ceux d'une fanfare, rappelle l'esprit de la première variation de Beethoven, tandis que la suivante de Moscheles, avec son *piano leggiero* reflète le *Piano Leggermente* de la deuxième variation de Beethoven. De la même manière, la bravoure de la variation de F.X. Mozart pourrait rappeler l'énergie et la clarté de la sixième variation de Beethoven, et le lyrisme de Hummel des troisième, quatrième ou dix-huitième variations de Beethoven. Si l'on cherchait des ressemblances, aucune ne pourrait être plus claire que celle de Kalkbrenner, qui commence presque de la même manière que la neuvième variation de Beethoven. L'élégante variation *Polonoise* de Tomásek rappelle à certains égards l'esprit du menuet final de la variation finale de Beethoven. Les seules variations de la tonique mineure en Do mineur sont parmi les plus belles. La confiance du tour de force turbulent de Liszt contraste radicalement avec la douce élégance de Schubert. La maîtrise du langage harmonique et de la direction de la voix dans cette variation la place clairement sur un pied d'égalité avec la grande œuvre de Beethoven.

En plus de sa propre variation, qui rappelle à certains égards l'atmosphère de la huitième variation de Beethoven, Carl Czerny réalise également une coda entraînante. Sa longueur de près de deux cents mesures est appropriée pour conclure une œuvre aussi substantielle. Les moments fugato reflètent les préoccupations contrapuntiques de Beethoven, mais cette coda est principalement, comme l'œuvre dans son ensemble, un chef-d'œuvre du style brillant, offrant une fin exubérante à l'ensemble.

Geoffrey Govier

Beethoven : 33 Variations sur une valse d'Anton Diabelli, opus 120.

« Toutes ces variations, par la nouveauté de leurs idées, le soin apporté à l'élaboration et la beauté de la plus astucieuse de leurs transitions, donneront à l'œuvre le droit d'être placée sous la même forme à côté du célèbre chef-d'œuvre de Sébastien Bach. Nous sommes fiers d'avoir permis cette composition. C'est par ces mots qu'Anton Diabelli présenta fièrement au public l'œuvre qui allait donner son nom à la postérité et devenir l'une des œuvres les plus grandes et les plus énigmatiques de tout le répertoire pianistique. Les Variations Diabelli, aux côtés des sonates pour piano tardives, représentent l'apogée de la capacité de Beethoven en tant que compositeur pour piano.

L'histoire de la genèse de l'œuvre est presque aussi importante pour la mystique des *Variations Diabelli* que la pièce elle-même. Selon Anton Schindler, son biographe certes peu fiable, Beethoven a d'abord rejeté le thème simple comme étant un « carré de cordonnier » et a refusé de participer au projet. Changeant finalement d'avis, Beethoven a cependant largement dépassé les intentions de Diabelli avec une série de 33 variations. Que cette anecdote soit exacte ou non, il reste vrai que Beethoven a pris un thème aux origines modestes et a sur cette base créé un déploiement kaléidoscopique de différents personnages, styles, textures et références à d'autres compositeurs. Ce « carré de cordonnier » de Diabelli s'est avéré être une toile vierge sur laquelle Beethoven pouvait repousser les limites de son génie créatif. L'équilibre délicat entre parodie et hommage de Beethoven est au cœur des *Variations Diabelli*. Bien qu'il y ait une bonne dose de moquerie du thème de Diabelli, pour Beethoven, il était clairement « riche en faits musicaux », et pour citer Donald Russell Tovey ; en effet, suffisamment riche en faits musicaux pour soutenir 33 variations et plus de 60 minutes de musique.

À bien des égards, les *Variations Diabelli* se présentent d'abord comme une comédie, avec touche de parodie évidente dès le début. À l'origine, il avait prévu que la Variation 3 lyrique soit la première variation, Beethoven a inséré à sa place les Variations 1 et 2, ouvertement comiques. La Variation 1 est une marche cinglante et pompeuse, dans laquelle Beethoven parodie la répétition de la triade en Ut majeur dans le thème, formant des dissonances grossières avec la ligne de basse. La Variation 2 présente un déplacement amusant des mains, avec un sentiment d'espièglerie de type Opéra Buffa. Notre première variation mineure, la Variation 9, incarne un sentiment de rage comique, faisant écho à celui de Malvolio éconduit déclarant sa vengeance sur tous les habitants de La Nuit des rois de Shakespeare en Illyrie. La Variation 13 présente un silence comique pour exposer la nature statique de l'harmonie du thème. Les Marches des Variations 16 et 17 font écho à la comédie de la 1ère Variation martiale dans leurs détournements chromatiques et leur répétition sarcastique du G à la Diabelli. Beethoven rend également hommage à d'autres compositeurs : qui s'y attendrait, à quelque 22 variations dans la pièce, une citation directe de *Nozze e giorno fatigar* du *Don Giovanni* de Mozart ? Et, après cette variation, une parodie ironique des études techniques de Johann Baptist Cramer ? La Variation 27 présente certaines des écritures les plus folles de la pièce, alors que la musique siffle à travers différents registres avec des accents dissonants aigus, comme le marteau dans un dessin animé. Le geste mélodique d'ouverture de B-C-E, qui constitue la base de toute la dissonance, est lui-même une transposition des mesures 8-10 du thème : F#-G-B. La comédie atteint son apogée dans la grande fugue de l'avant-dernière variation de l'œuvre. Le

sujet lui-même poursuit la parodie du thème avec sa répétition incessante du Si bémol et un renversement de la « rosalia » de Diabelli en contre-sujet. Avec ces matériaux, Beethoven crée une fugue impressionnante qui rivalise avec les fugues sonates tardives. Nous sommes loin de Bach, mais l'ingéniosité intellectuelle du contrepoint est à la hauteur de l'idole de Beethoven. Peut-être Wagner s'est-il inspiré de cette fugue chaotique comique lorsqu'il a écrit certaines des scènes de foule dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

Comme dans une grande comédie shakespearienne, l'humour est juxtaposé à des variations d'une grande profondeur. La Variation 14, marquée « *Grave e maestoso* », est la première variation lente et la première occurrence dans le morceau du temps semblant être temporairement suspendu, un sentiment qui se répète dans diverses variations tout au long de l'œuvre. Pour Hans von Bülow, il contient une certaine « solennité sacerdotale », qui évoque « les sublimes arcs d'une cathédrale gothique ». La Variation 20 intègre des échos du *Faust de Goethe*, une variation profondément philosophique et mystique. Pour Donald Tovey, c'est « l'un des passages les plus impressionnants de la musique ». Chaque suspension et dissonance étrange est comme une aiguillon, un questionnement, un regard dans l'abîme. L'apogée émotionnelle de la pièce arrive dans les trois dernières variations. Le personnage passe complètement de l'humour à un sérieux et une mélancolie profonds. La 30e variation, que William Kinderman décrit comme « une sorte de plainte baroque », contient la gravité de ses derniers quatuors. Nous sommes maintenant à des années-lumière de la frivolité du thème de Diabelli, et dans une sorte de chant funèbre. La Variation 31 est une effusion d'émotion, exprimée à travers des mélodies très ornées, rappelant une fantaisie, jouées à la main droite. Elle semble dépeindre la solennité d'un grand Adagio de Bach et rappelle un caractère similaire à certaines des sections les plus intimes de l'Ariette de sa dernière sonate pour piano, opus 111.

Bien que les *Variations Diabelli* atteignent les sommets émotionnels que l'on ne trouve habituellement que dans ses œuvres tardives, elles contiennent également un sentiment d'enthousiasme juvénile et d'espièglerie qui rappelle ses premières œuvres. Jusqu'aux Variations 29 à 31, toutes les 33 variations sauf une sont majeures. La Variation 10, l'une des premières variations virtuoses, cite le final tout aussi virtuose de sa sonate en Ut majeur, Opus 2 n°3, avec ses triades ascendantes. L'indication du tempo du « Presto Scherzando » dans la Variation 15 capture succinctement son espièglerie enfantine, avec ses croches staccato rapides et un chromatisme saisissant. C'est aussi la première fois que Beethoven fait directement référence à l'Ariette de l'Opus 111. La Variation 19, que Brendel intitule « Helter-Skelter », ressemble à un jeu d'enfants dans son effet de culbute trépidant et son sens peu clair de la métrique pour

l'auditeur. Il convient au caractère général de l'œuvre qu'après l'intense émotion des Variations 29–31 et la fugue grandiloquente de la Variation 32, nous terminions par un menuet gracieux et élégant. Maynard Solomon décrit les dernières mesures comme « l'image finale – d'une nostalgie tendre, chantante et profonde, un point de vue à partir duquel nous pouvons revoir les objectifs de l'ensemble du voyage ». C'est bien dit, car ce sentiment de nostalgie imprègne l'ensemble de l'œuvre. À bien des égards, les *Variations Diabelli* servent de recueil de mémoires pour Beethoven, contenant à la fois l'optimisme de la jeunesse et le chagrin des difficultés de la vie. Peut-être que la comédie provient d'un cynisme figaro-esque, que la vie n'est après tout pas trop sérieuse, et que tout est folie.

Cet enregistrement a été réalisé par Dina Parakhina pour célébrer le 200e anniversaire des *Variations Diabelli*. Après avoir interprété cette pièce lors de son dernier récital en tant qu'étudiante au Conservatoire de Moscou, Parakhina revient aux *Variations Diabelli* après une carrière très réussie de pianiste et de pédagogue. Sa compréhension structurelle de l'œuvre est évidente dans la façon dont elle l'interprète, apparemment d'un seul souffle. L'enregistrement de Parakhina représente une vie d'étude de cette œuvre et une dévotion inégalée à l'une des plus grandes œuvres pour piano de Beethoven.

Dominic Doutney

Biographie de Dina Parakhina

Dina Parakhina est une pianiste et pédagogue d'origine russe. Professeur de piano au Royal College of Music depuis 2009 et College Fellow depuis 2019, Dina a enseigné le piano à l'École centrale de musique de Moscou pendant seize ans, a passé douze ans en tant que professeur à l'École de musique de Chetham et enseigne au Royal Northern College of Music depuis 2003. Elle se produit en tant que soliste avec des orchestres, réalise des enregistrements pour CD et radio, donne des master-classes à travers le monde et siège dans les jurys de concours internationaux de piano.

Dina est née à Sotchi, et a déménagé à Moscou sans sa famille pour étudier le piano à l'âge de douze ans. À l'École centrale de musique, elle a étudié avec le professeur Tamara Aleksandrovna Bobovich ; au Conservatoire Tchaïkovski, Dina a étudié avec E.V. Malinin, devenant sa doublure et son assistante pédagogique (Malinin était le protégé de Heinrich Neuhaus). Elle a travaillé pour la faculté d'orchestre du Conservatoire d'État de Moscou et est devenue soliste au sein de

Mosconcert, la plus ancienne organisation culturelle de Moscou, ce qui lui a permis de faire des tournées en Union soviétique et de réaliser des émissions de télévision et de radio. Après avoir obtenu le poste de musique classique le plus convoité d'Union soviétique, Dina a fait le tour du monde en tant que pianiste avec l'Orchestre du Théâtre Bolchoï.

En 2016, au RCM, Dina a organisé le *Marathon Medtner*, où les quatorze sonates de Medtner ont été jouées en une seule journée (un projet qu'elle et ses élèves ont présenté à Moscou l'année suivante), et en 2021, Dina et ses élèves ont interprété l'intégrale des *Contes de fées de Medtner* au RCM, deux premières historiques pour le compositeur.

Deux ans plus tard, Dina a sorti un enregistrement des Sonates pour piano et des Contes de fées de Medtner, qui a été universellement acclamé par la presse de musique classique au Royaume-Uni et au-delà, et a été sélectionné par le magazine International Piano comme leur « Critics' Choice » en mai 2023.

Am 9. Juni 1824 veröffentlichte der österreichische Komponist und Musikverleger Anton Diabelli (1781–1858) die folgende Anzeige in der *Wiener Zeitung*:

„Im Haus von Anton Diabelli und Compagnie,
Kunst- und Musikalienhändler, am Graben Nr. 1133
(vormals Cappi und Diabelli)

ist ganz neu erschienen und zu haben:

VATERLÄNDISCHER KÜNSTLERVEREIN

Veränderungen für das Pianoforte,
über ein vorgelegtes Thema,

komponiert von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen
Wiens und der I. & R. Österreichischen Staaten.

Abteilung I, enthält 33 Veränderungen von L. van Beethoven.
Werk 120. Preis 5 Gulden 30 Kreuzer, V.C.

Abteilung II, enthält 50 Veränderungen über dasselbe Thema von
folgenden Tonsetzern, als:

1. Ignaz Assmayr [1790-1862]
2. Carl Maria von Bocklet [1801-1881]
3. Leopold Czapek [Late 18th century-?]
4. Carl Czerny [1791-1857]
5. Joseph Czerny [1785-1842]
6. Count Moritz von Dietrichstein [1775-1864]
7. Joseph Drechsler [1782-1852]
8. Emanuel Aloys Förster [1748-1823]
9. Franz Jakob Freystädler [1761-1841]
10. Johann Baptist Gänsbacher [1778-1844]
11. Abbé Josef Gelinek [1758-1825]
12. Anton Halm [1789-1872]
13. Joachim Hoffmann [1788-1856]
14. Johann Horzalka [1798-1860]
15. Joseph Huglmann [1768-1839]
16. Johann Nepomuk Hummel [1778-1837]
17. Anselm Hüttenbrenner [1794-1868]
18. Frédéric Kalkbrenner [1785-1849]

19. Friedrich August Kanne [1778-1833]
20. Joseph Kerzkowsky [1791-?]
21. Conradin Kreutzer [1780-1849]
22. Heinrich Eduard Josef Baron von Lannoy [1787-1853]
23. Maximilian Josef Leidesdorf [1787-1840]
24. Franz Liszt [1811-1886]
25. Joseph Mayseder [1789-1863]
26. Ignaz Moscheles [1794-1870]
27. Ignaz Franz Baron von Mosel [1772-1844]
28. Franz Xaver Mozart [1791-1844]
29. Joseph Panny [1794-1838]
30. Hieronymus Payer [1787-1845]
31. Johann Peter Pixis [1788-1874]
32. Václav Plachy [1785-1858]
33. Gottfried Rieger [1764-1855]
34. Philipp Jakob Riotte [1776-1856]
35. Franz de Paula Roser [1779-1830]
36. Johann Baptist Schenk [1753-1836]
37. Franz Schoberlechner [1797-1843]
38. Franz Schubert [1797-1828]
39. Simon Sechter [1788-1867]
40. (S.R.D.) Archduke Rudolph of Austria [1788-1831]
41. Abbé Maximilian Stadler [1748-1833]
42. Josephe de Szalay [1800-1860]
43. Václav Jan Krtitel Tomášek [1774-1850]
44. Michael Umlauf [1781-1842]
45. Friedrich Dionys Weber [Bedrich Diviš] [1766-1842]
46. Franz Weber [?-1861]
47. Franz Weiss [1788-1830]
48. Charles Angelus de Winkhler [after 1800-1845]
49. Jan August Vitásek [1770-1839]
50. Jan Václav Vorišek [1791-1825]

Coda von Carl Czerny, Preis 10 Gulden, V.C.
(Eigentum der Verleger.)

„Die unter der neuen Firma A. Diabelli und Comp. beginnende Kunsthandlung schätzt sich glücklich, ihre Laufbahn mit der Ausgabe eines Tonwerks eröffnen zu können, das in seiner Art einzigartig ist und es seiner Natur nach auch bleiben wird. Alle vaterländischen jetzt lebenden bekannten Tonsetzer und Virtuosen auf dem Fortepiano, fünfzig an der Zahl, hatten sich vereint, auf ein und dasselbe ihnen vorgelegte Thema jeder eine Variation zu komponieren, in welcher

sich Geist, Geschmack, Individualität und Kunstansicht sowie die einem jeden eigentümliche Behandlungsart des Fortepiano auf die interessanteste und lehrreichste Art ausspricht. Schon früher hatte unser großer Beethoven (der musikalische Jean Paul unserer Zeit) auf dasselbe Thema in 33 (bei uns erschienenen) Veränderungen, die den ersten Teil dieses Werks bilden, in meisterhaft origineller Bearbeitung alle Tiefen des Genies und der Kunst erschöpft. Wie interessant muss es daher sein, wenn alle anderen Tonkünstler, die gegenwärtig auf Österreichs klassischem Boden blühen, über dasselbe Motiv ihr Talent entwickelten und somit dieses bedeutende Werk nicht nur zu einer Preis-Aufgabe, sondern zugleich zu einem alphabetischen Lexikon aller teils bereits längst gefeierter, teils noch vielversprechender Namen unsers in der Kunstgeschichte so glänzenden Zeitalters durch ihre Beiträge zu machen sich bemühten.“

Es wäre zu weit führend, hier die einzelnen Leistungen zu detaillieren, und wir begnügen uns nur noch beiläufig anzuzeigen, dass auch der leider uns bereits entrissene Em. Förster hier die letzte Arbeit seines gediegenen Geistes niederlegte; dass mehrere hochgeachtete Dilettanten diese Sammlung zu zieren die Güte hatten; dass auch Herr Kalkbrenner während seinem Aufenthalte in Wien uns einen Beitrag gefällig lieferte; so wie das Publikum nicht ohne Interesse den ersten Kompositionsversuch des talentreichen elfjährigen Knaben Liszt in dieser Sammlung erblicken wird; und endlich, dass Herr Carl Czerny nebst seinem alphabetischen Beiträge auf unsere Anregung noch zum Schlusse des Ganzen ein ausgearbeitetes Finale hinzufügte. Das Äußere ist dem Gehalte würdig.“

Damit kündigte Diabelli nicht nur die jüngste Umstrukturierung seines Verlags an, sondern läutete diese Veränderungen auch mit einem spektakulären Variationensatz mehrerer Komponisten ein.

Die Idee für diesen Satz hatte Diabelli fünf Jahre zuvor, als er sein Thema an die Mitwirkenden geschickt hatte. Ursprünglich sollte Beethoven nur eine Variation schreiben. Seine anfängliche Ablehnung und spätere Faszination für das Thema, die in seinen eigenen *33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli* gipfelte, ist bekannt. Die Entscheidung Diabellis, Beethoven einzubeziehen, war angesichts seiner Stellung in der damaligen Wiener Musikwelt naheliegend, aber auch die anderen ausgewählten Komponisten verraten Diabellis Geschäftssinn. Es wurden praktisch alle Sparten der österreichischen Musikwelt abgedeckt. Salonkomponisten wie Rietze und F.X. Mozart erscheinen neben so ehrwürdigen Persönlichkeiten wie Förster und Schenk. Der Freundeskreis um Schubert, zu dem Assmayer, Bocklet und Hüttenbrenner gehören, wird durch Persönlichkeiten des Establishments wie Carl Czerny, Dietrichstein, Sechter und

Erzherzog Rudolph ergänzt. Die musikalisch-literarischen Kreise waren durch Persönlichkeiten wie Mosel und Kanne vertreten. Um den lukrativen böhmischen und mährischen Markt anzusprechen, wurden auch Persönlichkeiten wie Rieger, Friedrich Dionys Weber, Tomášek und Vitásek aufgenommen.

Ein solch eklektisches Konzept hätte den Satz stilistisch übermäßig disparat erscheinen lassen können, und doch ist es angesichts des relativ bescheidenen Umfangs der Wiener Musikszene vielleicht nicht überraschend, wie viele Verbindungen zwischen den Mitwirkenden hergestellt werden können. Zum Beispiel haben mindestens sechs der Komponisten bei Albrechtsverger studiert (Gänsbacher, Kreutzer, Moscheles, Mozart, Pixis und Roser). Es gibt auch viele Schüler-Lehrer-Beziehungen: Am bekanntesten ist, dass der Beethoven-Schüler Carl Czerny Liszt unterrichtet hat. Weitere Beispiele sind Hummel als Lehrer von F.X. Mozart, Schoberlechner und de Szalay sowie Tomášek als Lehrer von Vorišek. Die Komponisten, die in diesem Satz von Variationen vertreten sind, bilden eine faszinierende Momentaufnahme der pianistischen Aktivitäten auf „Österreichs klassischem Boden“ in den 1820er-Jahren.

Interessanterweise waren Variationssätze mit mehreren Urhebern nicht so selten, wie man vermuten könnte oder wie es die Anzeige von Diabelli nahelegt. Drei von Diabellis Komponisten arbeiteten später auch mit J. Cramer zusammen und steuerten 1830 jeweils eine Variation über *Rule Britannia* bei (ein weiteres Thema, über das Beethoven zuvor einen eigenen Variationensatz, WoO 79, komponiert hatte). Ungewöhnlich an der vorliegenden Aufnahme ist jedoch die große Anzahl der mitwirkenden Komponisten.

In Anbetracht dieser Tatsache und der langen Dauer einer vollständigen Aufführung des Satzes ist es wahrscheinlich, dass zeitgenössische Spieler, wie im Fall von Dina Parakhina, für Aufführungen eine Auswahl von Variationen treffen. Das mag auch erklären, warum die Komponisten alphabetisch geordnet sind (nach der deutschen Schreibweise der Namen) und warum es auch einen Index gibt. Es ist nicht bekannt, wie viel die Mitwirkenden über andere Varianten wussten, die an ihre eigene angrenzen. Einige Stellen deuten darauf hin, dass weitere Anweisungen gegeben worden sein könnten: Die erste Abweichung von C-Dur findet sich in Horzalkas Variation (Nr. 14), die in As-Dur steht; die folgende Variation von Huglmann behält diese Tonart bei. Es könnte sich um einen Zufall handeln, es könnte aber auch eine gewisse Planung dahinterstecken. Auch Vorišeks Schlussvariation geht vom zweiten Takt in die ausgedehnte Coda von Czerny über, obwohl sie, wie hier, ebenso überzeugend als eigenständiger triumphaler Abschluss der persönlichen Auswahl eines Künstlers wirkt.

Die Auswahl in dieser Aufnahme umfasst die künstlerischen Höhepunkte des Gesamtwerks. So ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass uns die Namen dieser Komponisten eher geläufig sind. Dina Parakhina hat auch festgestellt, dass es mehrere Ähnlichkeiten zwischen den ausgewählten Variationen über einige von Beethovens Werken gibt. So erinnert die Variation von Vításek, mit der die Auswahl beginnt, mit ihren militaristischen, fanfarenartigen Gesten an den Geist von Beethovens Veränderung eins, während die folgende Variation von Moscheles mit ihrem *piano leggiero* das *piano leggermente* von Beethovens Veränderung zwei aufgreift. In ähnlicher Weise könnte das Bravourstück von F.X. Mozarts Variation an die Energie und Klarheit von Beethovens Veränderung sechs erinnern, und Hummels an die Lyrik von Beethovens Veränderungen drei, vier oder achtzehn. Wenn man nach Ähnlichkeiten sucht, könnte keine deutlicher sein als die von Kalkbrenner, die fast identisch mit Beethovens Veränderung neun einsetzt. Die elegante Polonoise-Variation von Tomášek lässt in gewisser Weise den Geist des letzten Menuetts in Beethovens letzter Veränderung erahnen. Die einzigen Variationen in der Molltonika von c-Moll sind zwei der schönsten. Das Selbstvertrauen von Liszts turbulenter Tour de Force kontrastiert dramatisch mit der sanften Eleganz von Schuberts Werk. Die Beherrschung der harmonischen Sprache und der Stimmführung in dieser Variation stellt sie eindeutig auf eine Stufe mit Beethovens großem Werk.

Zusätzlich zu seiner eigenen Variation, die in gewisser Weise an die Atmosphäre von Beethovens Veränderung acht anklingt, liefert Carl Czerny auch eine mitreißende Coda. Ihre Länge von fast zweihundert Takten ist angemessen für den Abschluss eines umfangreichen Werks. Die Fugato-Momente reflektieren Beethovens kontrapunktische Ansätze, aber diese Coda ist in erster Linie, wie das gesamte Werk, ein Meisterwerk des brillanten Stils und bildet einen überschwänglichen Abschluss des Satzes.

Geoffrey Govier

Beethoven: 33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli, op. 120.

„Durch die Neuartigkeit der Ideen, die Sorgfalt der Ausarbeitung und die Schönheit der kunstvollsten Übergänge werden alle diese Variationen dem Werk einen Platz neben Sebastian Bachs berühmtem Meisterwerk in derselben Form einräumen. Wir sind stolz darauf, Anlass zu dieser Komposition gegeben zu haben.“ Mit diesen Worten stellte Anton Diabelli der Öffentlichkeit voller Stolz das Werk vor, das seinen Namen für die Nachwelt erhalten und

schließlich zu einem der größten und rätselhaftesten Werke des gesamten Klavierrepertoires werden sollte. Die *Diabelli-Variationen* stellen neben den späten Klaversonaten den Höhepunkt von Beethovens Können als Komponist für Klavier dar.

Die Entstehungsgeschichte des Werks ist für die Mystik der *Diabelli-Variationen* fast ebenso wichtig wie das Stück selbst. Laut Anton Schindler, seinem zugegebenermaßen unzuverlässigen Biografen, lehnte Beethoven das einfache Thema zunächst als „Schusterfleck“ ab und weigerte sich, an dem Projekt mitzuwirken. Schließlich änderte Beethoven jedoch seine Meinung und übertraf Diabellis Absichten mit einem Satz von 33 Veränderungen bei Weitem. Ob diese Anekdote nun stimmt oder nicht, wahr ist, dass Beethoven ein Thema bescheidenen Ursprungs aufgriff und daraus ein Kaleidoskop verschiedener Charaktere, Stile, Texturen und Bezüge zu anderen Komponisten schuf. Dieser „Schusterfleck“ von Diabelli war eine leere Leinwand, auf der Beethoven die Grenzen seines kreativen Genies ausloten konnte. Beethovens sorgfältige Balance zwischen Parodie und Hommage ist das Herzstück der *Diabelli-Variationen*. Obwohl Diabellis Thema ziemlich viel Spott auf sich zog, war es für Beethoven eindeutig „reich an musikalischen Fakten“, um Donald Russell Tovey zu zitieren: in der Tat reich genug an musikalischen Fakten, um 33 Veränderungen und mehr als 60 Minuten Musik zu tragen.

In vielerlei Hinsicht präsentieren sich die Diabelli-Variationen zunächst als Komödie, wobei die Parodie von Anfang an erkennbar ist. Ursprünglich war die lyrische Variation 3 als die erste Variation geplant, doch Beethoven fügte an ihrer Stelle die offenkundig komödiantischen Variationen 1 und 2 ein. Variation 1 ist ein rasanter, pompöser Marsch, in dem Beethoven die Wiederholung des C-Dur-Dreiklangs im Thema parodiert und mit der Basslinie krude Dissonanzen bildet. Variation 2 hat eine vergnügliche Beweglichkeit der Hände, mit einem an Opera buffa erinnernden Gefühl von Schalkhaftigkeit. Unsere erste kleine Variation, Variation 9, verkörpert einen Sinn für komödiantische Rage, die an den verschmähten Malvolio erinnert, der sich an allen Bewohnern Illyriens in Shakespeares Zwölfte Nacht rächt. Die 13. Variation weist eine komische Stille auf, um den statischen Charakter der Harmonie des Themas herauszustellen. Die Märsche in Variationen 16 und 17 greifen die Komödiantik der martialischen 1. Variation in ihren chromatischen Scherzen und sarkastischen Wiederholungen des G à la Diabelli auf. Beethoven huldigt auch anderen Komponisten: Wer würde erwarten, dass er nach etwa 22 Variationen des Stücks direkt *Notte e giorno faticar* aus Mozarts *Don Giovanni* zitiert? Im Anschluss an diese Variante eine augenzwinkernde Parodie auf die technischen Studien von Johann Baptist Cramer? Variation 27 gehört zu den wildesten Kompositionen des Stücks, da die Musik mit scharfen dissonanten Akzenten durch verschiedene Register jagt, wie

das Klopfen eines Hammers. Die eröffnende melodische Geste B-C-E – die Grundlage für alle Dissonanzen – ist selbst eine Transposition der Takte 8–10 des Themas: FIS-G-B. Die Komödie erreicht ihren Höhepunkt in der großen Fuge der vorletzten Variation des Werks. Das Subjekt selbst setzt die Parodie des Themas mit seiner unerbittlichen Wiederholung des B und einer Umkehr von Diabellis „Rosalia“ im Kontrasubjekt fort. Mit diesem Material schafft Beethoven eine Ehrfurcht gebietende Fuge, die sich mit den späten Sonatenfugen messen kann. Von Bach sind wir noch weit entfernt, aber der intellektuelle Einfallsreichtum des Kontrapunkts ist dem Vorbild Beethovens ebenbürtig. Vielleicht wurde Wagner von dieser komödiantisch-chaotischen Fuge inspiriert, als er einige der Massenszenen in *Die Meistersinger von Nürnberg* schrieb.

Wie in einer großartigen Shakespeare-Komödie wird der Humor mit Variationen von großem Tiefgang kombiniert. Variation 14 mit der Bezeichnung „*Grave e maestoso*“ ist die erste langsame Variation und die erste Instanz im Stück, in der die Zeit vorübergehend angehalten scheint – ein Gefühl, das in verschiedenen Variationen immer wieder auftaucht. Für Hans von Bülow enthält es eine gewisse „hochpriesterliche Feierlichkeit“, die an „die erhabenen Gewölbe einer gotischen Kathedrale“ erinnert. In Variation 20, einer zutiefst philosophischen und mystischen Variation, finden sich Anklänge an Goethes *Faust*. Für Donald Tovey ist dies „eine der beeindruckendsten Passagen in der Musik“. Jede fremdartige Aussetzung und Dissonanz ist wie ein Drängen, ein Hinterfragen, ein Blick in den Abgrund. Der emotionale Höhepunkt des Stücks liegt in den letzten drei Variationen. Der Charakter wandelt sich von einer humorvollen zu einem zutiefst ersten und melancholischen Ton. Die 30. Variation, die William Kinderman als „eine Art barockes Lamento“ beschreibt, enthält die Gravitas seiner späten Quartette. Wir sind nun Lichtjahre von der Frivolität des Diabelli-Themas entfernt und befinden uns in einer Art Trauermarsch. Variation 31 ist ein Gefühlsausbruch, der durch hochverzierte, fantasiereiche Melodien in der rechten Hand zum Ausdruck kommt. Sie erinnert an die Feierlichkeit eines großen Bach'schen Adagios und hat einen ähnlichen Charakter wie einige der intimen Abschnitte der Arietta aus seiner letzten Klaviersonate, op. 111.

Während die *Diabelli-Variationen* die emotionalen Höhen erreichen, die normalerweise nur in seinen späten Werken zu finden sind, enthalten sie auch einen Sinn von jugendlichem Enthusiasmus und Verspieltheit, der an seine frühen Werke erinnert. Bis auf die Variationen 29–31 sind alle 33 Veränderungen in Dur. Variation 10, eine der ersten virtuoseren Variationen, zitiert das ebenso virtuose Finale seiner C-Dur-Sonate op. 2 Nr. 3 mit seinen aufsteigenden Dreiklängen. Die Tempobezeichnung „Presto Scherzando“ in Variation 15 fasst den kindlichen

Schalk mit seinen schnellen Staccato-Achteln und seiner verblüffenden Chromatik treffend zusammen. Es ist auch die erste Stelle des Stücks, in der Beethoven einen direkten Bezug zur Arietta aus op. 111 herstellt. Variation 19, die Brendel mit „Helter-Skelter“ betitelt, wirkt in ihrer hektischen, purzelnden Wirkung und ihrem für den Hörer unklaren Metrumgefühl wie Kinderspielerei. Es passt zum allgemeinen Charakter des Werks, dass wir nach den intensiven Emotionen der Variationen 29–31 und der bombastischen Fuge in Variation 32 mit einem anmutigen, eleganten Menuett enden. Maynard Solomon beschreibt die letzten Takte als „das letzte Bild einer zarten, klangvollen, tiefen Nostalgie, ein Aussichtspunkt, von dem aus wir die Ziele der gesamten Reise überblicken können“. Das ist treffend formuliert, denn dieses Gefühl der Nostalgie durchdringt das gesamte Werk. In vielerlei Hinsicht dienen die *Diabelli-Variationen* Beethoven als eine Sammlung von Memoiren, die sowohl den Optimismus der Jugend als auch den Kummer über die Mühen des Lebens widerspiegeln. Vielleicht entspringt die Komödie einem Figaro'schen Zynismus, der besagt, dass das Leben doch nicht so ernst ist und dass alles eine Torheit ist.

Diese Aufnahme wurde von Dina Parakhina anlässlich des 200-jährigen Jubiläums der *Diabelli-Variationen* gemacht. Nachdem sie dieses Stück in ihrem letzten Konzert als Studentin des Moskauer Konservatoriums aufgeführt hatte, kehrt Parakhina nach einer äußerst erfolgreichen Karriere als Pianistin und Pädagogin zu den *Diabelli-Variationen* zurück. Ihr strukturelles Verständnis des Werks zeigt sich darin, wie sie es scheinbar in einem einzigen Atemzug vorträgt. Parakhinas Aufnahme ist Ausdruck eines lebenslangen Studiums dieses Werks und einer unvergleichlichen Hingabe für eines der größten Klavierwerke Beethovens.

Dominic Doutney

Biografie von Dina Parakhina

Dina Parakhina ist eine in Russland geborene Pianistin und Lehrerin. Dina ist seit 2009 Professorin für Klavier am Royal College of Music (RCM) und seit 2019 College Fellow. Sie unterrichtete sechzehn Jahre lang Klavier an der Zentralen Musikschule Moskau, war zwölf Jahre lang Professorin an der Chetham's School of Music und unterrichtet seit 2003 am Royal Northern College of Music. Sie tritt als Solistin mit Orchestern auf, macht CD- und Rundfunkaufnahmen, gibt Meisterkurse in der ganzen Welt und sitzt in den Jurys internationaler Klavierwettbewerbe.

Die in Sotschi geborene Dina zog mit zwölf Jahren ohne ihre Familie nach Moskau, um Klavier zu studieren. An der Zentralen Musikschule war sie Schülerin von Professorin Tamara Alexandrowna Bobowitsch, am Tschaikowsky-Konservatorium studierte Dina bei E.W. Malinin und wurde seine Zweitbesetzung und Lehrassistentin (Malinin war Protegé von Heinrich Neuhaus). Sie arbeitete an der Orchesterfakultät des Moskauer Staatskonservatoriums und wurde Solistin bei *Mosconcert*, der ältesten Kulturorganisation Moskaus, was ihr Tourneen durch die Sowjetunion und Fernseh- und Rundfunkaufnahmen bescherte. Nachdem ihr die begehrteste Stelle für klassische Musik in der Sowjetunion zugesprochen wurde, tourte Dina als Pianistin mit dem Orchester des Bolschoi-Theaters durch die Welt.

2016 organisierte Dina am RCM den *Medtner-Marathon*, bei dem Medtners vierzehn Sonaten an einem einzigen Tag aufgeführt wurden (ein Projekt, das sie und ihre Studenten im folgenden Jahr nach Moskau brachten). 2021 führten Dina und ihre Studenten am RCM *Medtners Vollständige Sammlung von Märchen* auf – beides historische Premieren für den Komponisten.

Zwei Jahre später veröffentlichte Dina eine Aufnahme von Medtners Klaviersonaten und Märchen, die von der klassischen Musikpresse im Vereinigten Königreich und darüber hinaus hoch gelobt und vom International Piano Magazine im Mai 2023 zur bevorzugten CD der Kritiker (Critics' Choice) gewählt wurde.



Dina Parakhina

Recorded at Spencer Cozens Studios 5th-6th February 2023
Produced and engineered by Spencer Cozens

All tracks published by Bärenreiter

Cover design by Ekaterina Topuridze and James Cardell-Oliver
Cover planting by Tamara Eliava
Photo of Dina Parakhina Luca Sage

© & © 2024 Divine Art Ltd

All images, devices and text are copyright. All rights reserved.

DIVINE ART RECORDINGS GROUP



Over 700 titles, with full track details, reviews, artist profiles and audio samples, can be browsed on our website. Available at any good dealer or direct from our online store in CD, 24-bit HD, FLAC and MP3 digital download formats.

Divine Art Ltd. email: sales@divineartrecords.com

www.divineartrecords.com

find us on [facebook](#), [youtube](#), [twitter](#) & [instagram](#)

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, 1, Upper James Street, London, W1R 3HG.

THEMA

And. A. Schubert

24

Andante.

Var. 20.