

BEETHOVEN DIABELLI VARIATIONS
BACH PARTITA NO.4

STEPHEN KOVACEVICH



STEINWAY & SONS

onyx

Mit 55

33 Variationen
auf einen Wiener Walzer
gegenübergestellt von
einer Harmoniemusik-Szene
in Holz und Eisen
Opus 121 Var. 12

33 Variationen

über einem sehr
grossen
Wiener Harmonie-Spiel

werthen Linden Prinzen

Ries... gespielt

von Ries

Van Beethoven.

Opus 121 Var. 12

1823

"33 Variations on a Waltz dedicated to the wife of my dear friend Ries by Ludwig van Beethoven
Vienna, April 30th 1823".

(from Beethoven's manuscript title page of the corrected copy of the Diabelli Variations)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

33 Variations in C major on a Waltz by Anton Diabelli, op.120

33 Variationen C-Dur über einen Walzer von Anton Diabelli

33 Variations en ut majeur sur un thème de valse d'Anton Diabelli

1	Tema: Vivace	0.45
2	Variation 1: Alla marcia maestoso	1.24
3	Variation 2: Poco allegro	0.40
4	Variation 3: L'istesso tempo	1.19
5	Variation 4: Un poco più vivace	0.52
6	Variation 5: Allegro vivace	0.53
7	Variation 6: Allegro ma non troppo e serioso	1.48
8	Variation 7: Un poco più allegro	1.02
9	Variation 8: Poco vivace	1.34
10	Variation 9: Allegro pesante e risoluto	1.41
11	Variation 10: Presto	0.36
12	Variation 11: Allegretto	1.03
13	Variation 12: Un poco più moto	0.53
14	Variation 13: Vivace	0.58
15	Variation 14: Grave e maestoso	4.12
16	Variation 15: Presto scherzando	0.31
17	Variation 16: Allegro	0.57
18	Variation 17: Allegro	1.03
19	Variation 18: Poco moderato	1.26
20	Variation 19: Presto	0.50
21	Variation 20: Andante	2.18
22	Variation 21: Allegro con brio – Meno allegro	1.03
23	Variation 22: Allegro molto (alla “Notte e giorno faticar” di Mozart)	0.38
24	Variation 23: Allegro assai	0.54
25	Variation 24: Fughetta: Andante	3.11
26	Variation 25: Allegro	0.43
27	Variation 26: Piacevole	1.14
28	Variation 27: Vivace	0.56
29	Variation 28: Allegro	0.51

30	Variation 29: Adagio ma non troppo	1.19
31	Variation 30: Andante, sempre cantabile	1.59
32	Variation 31: Largo, molto espressivo	4.57
33	Variation 32: Fuga: Allegro	2.56
34	Variation 33: Tempo di menuetto moderato	4.04

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Partita no. 4 in D major BWV 828

ré majeur · D-Dur

35	I Ouverture	5.54
36	II Allemande	7.36
37	III Courante	2.24
38	IV Aria	1.32
39	V Sarabande	3.55
40	VI Menuet	1.27
41	VII Gigue	2.44

STEPHEN KOVACEVICH piano

TOTAL TIMING

77.31

The 'Diabelli' was the piece that made me love Beethoven, through the marvellous Serkin recording of the Fifties, and since then it is the third period of Beethoven that has been the music I most need to play and listen to. It has all the wild, tender, brusque, and introspective qualities of late Beethoven and then of course parody and comic energy too. It also seems to me that as much as Variations he was often unconsciously writing Études. Some of them are quite specific: trills, quick chords, broken octaves, leaps.

The harmonic similarity to the second movement of Op.111 is notable, as well as the oscillating passages in that work that have developed into the more open and transcendent passage in the final minuet of the Diabelli. If Op.111 ends in some sort of peace, the minuet goes a stage deeper and achieves a sublime Mozartian grace, all the more telling in resolving the contradictory diversity that has preceded it.

Stephen Kovacevich

Despite his Italian name, Anton Diabelli was an Austrian-born composer, publisher, and man-about-music in Vienna at the time of Beethoven and Schubert, and friends with both of them. His claim to fame rests on being the first to publish Schubert, but his name lives on because of a scheme he had of recruiting the fifty best local composers to write a single variation on a theme – a very simple waltz of his own. This was in 1819; Beethoven was 49. Casting the net this wide resulted in a publication of more oddity than value, though it elicited some good little pieces (one by Schubert, to begin with). Beethoven, then at the height of his fame, would certainly have been justified in thinking that the whole thing was beneath him. If so, he found a fine and mutually lucrative way to show it; he opted out of the project to compose no fewer than 33 variations of his own on Diabelli's waltz. Of all the mighty compositions of his last years – the Ninth Symphony, the *Große Fuge*, the *Missa solemnis* – the 'Diabelli' Variations must have been the most astonishing at the time. Published with some ceremony, it was not much played and admired until the twentieth century – and perhaps even more in the twenty-first. Superlatives abound: 'a kind of summa of Beethoven's art', 'a metaphysical exploration', 'the brilliant supernova in the galaxy of Beethoven's late masterpieces'.

It is above all a work of the most violent jolts and contrasts, starting with Variation 1, an imposing, somewhat menacing march placed right after Diabelli's speedy waltz. Later moments are sublime, tender, noble, uncanny, boisterous, raucous – clusters of variations of every kind, it seems, of every mood, character, tempo, velocity and texture. For one eloquent commentator, Maynard Solomon, the theme itself evokes metaphors of maximum contrast: 'the miniature and the boundless, the blade

of grass and the starry vault, the earthly and the unearthly, the profane and the sacred, the lowliest and the divine'. The variations plunge us into a cauldron of Beethovenian humour, earthy and profane indeed – not to say gross and, in the late years, close to chaotic.

And whatever else the work may have meant for Beethoven, it constituted a monument to his youthful mastery of improvisation – the bursts of blank bravura; the slow chords in visionary harmony (Variation 20); the Mozart parody (Variation 22); the ‘character’ pieces (minuet, *ländler*, another march): all of these figure in the improviser’s repertoire. This is even true of the fugue which ultimately breaks the variation pattern: for while fugue is a hallmark of Beethoven’s late music, and so the ‘Diabelli’ Variations was practically destined to include one, in his early years the composer was acclaimed for improvising not only variations but also fugues.

People have marvelled at the fact that so gargantuan work can emerge from so trivial a theme. They fail to take into account Beethoven’s earthy or violent, in any case irrepressible humour; at some point, at some level, he took the whole thing as a huge joke. In any case he had always liked simple, silly themes for his variations (nor was he alone in this). His most ambitious early example, the ‘Eroica’ Variations of 1802, patently written down on the basis of an improvisation, also started out with a joke and ended with a fugue. People have also worried too much about ‘unity’ in the ‘Diabelli’ Variations. After the score was well advanced Beethoven put it aside for more urgent projects, and when he came back to it in 1822–23 he added a number of new variations which hew more closely to the theme’s original melody than the earlier items do. These ‘structural variations’ seems to provide an (unusual) organizing principle to the aggregate of variations; those who think this will enhance their listening pleasure should pay special attention to Variations 1–2, 15, 23–25, 28–29, and of course the last, No.33.

More obvious is the dynamic in the last half-dozen variations, typical of the late compositions: a teleological (goal-driven) movement from pathos to agitation to transcendence. All the variations are in the same basic key as the original waltz, C – but not only C major, also C minor, a famously fraught key for Beethoven. Towards the end, a sequence of serious variations in C minor prepares the way for the fugue, which for the first time breaks away to the relative key, E flat major (for the first time: yet the ‘global’ move into a new key realizes the continual ‘local’ modulations – like attempts to escape from C – within the previous variations). A much-admired moment of stillness serves as a transition back to C major and the last variation, a wonderfully spectral, nostalgic minuet. All this recalls Beethoven’s last piano sonata, the recently completed Sonata in C Minor, op. 111. After the sonata’s first movement in C minor, its second and last movement in C major takes a deep breath in the key of E flat prior to an ending that forecasts the end of the ‘Diabelli’ Variations quite clearly.

Stephen Kovacevich's debut recital in London, where the Californian artist has made his home since 1959, centred on the 'Diabelli' Variations. First recorded in 1968, his interpretation of the work marked him out as the major pianist he was to become. The Bach Partita that accompanies the 'Diabelli' Variations on the present disc relates to that work by way of an absent other, of course: the 'Goldberg' Variations – for whatever the 33 Variations on a Waltz by Diabelli may have meant to Beethoven, it also meant a sharp nod to Bach's *Aria with 30 Variations for Harpsichord with Two Manuals*, just as his *Große Fuge* would refer back to Bach's *Art of Fugue*. Could it be that one reason Beethoven added those new variations was to ensure that his 33 would top Bach's 30? He certainly knew the 'Goldberg'. One of the most beautiful (and skilful) of Beethoven's variations is no.24, a fugghetta, distinct from the actual fugue and more deeply Bachian. No.31 has been compared to a Bach adagio. When Diabelli published the Variations in 1823 he boasted that it matched 'Johann Sebastian Bach's masterpiece in the same form'.

Bach wrote most of his suites, which are standardised groups of dance-like compositions, if not actual dances, in groups of six: the six so-called English Suites, six French Suites, and six issued under the more elevated name Partita in his Keyboard Exercise (*Clavierübung*: a better title would have been *Die Kunst des Claviers*, 'The Art of the Keyboard'). This publication was by far the most substantial of Bach's career, an encyclopaedic project issued at leisure over a 15-year period; the Partitas appeared as Part 1, and Part 4 was the 'Goldberg' Variations. As the latest of the sets of suites and the first music of the *Clavierübung*, the Partitas include his most innovative pieces in the genre.

Two specially brilliant items, a French-style overture and a fugal gigue, frame Partita no.4, which also contains a wistful Sarabande and an extraordinary Allemande; the smaller movements are less memorable. The jewel of the work, the Allemande, is no dance and hardly dance-like, but a long flowing melody with only the quietest of accompaniments – a supreme product not of Bach the contrapuntist but of Bach the melodist. The melody ebbs and flows, swoops and turns, with the flexibility of a meditative improvisation, more and more expressive as it grows more and more luxuriant. (The style of this piece looks ahead to one of the most beautiful of the 'Goldberg' Variations, Variation 13.) It hardly needs saying that this music requires nuance, not brilliance, and in Bach's day it would have best suited the clavichord – even though the outer movements of the suite certainly demand the harpsichord. Music of this kind plays beautifully on the modern piano, and there is no call to treat the instrument, as Glenn Gould did, 'a little like an emasculated harpsichord'.

Joseph Kerman, 2008

Durch die herrliche Aufnahme, die Rudolf Serkin in den fünfziger Jahren von den *Diabelli*-Variationen gemacht hat, habe ich Beethoven lieben gelernt. Seither muss ich die Musik aus der dritten Schaffensperiode Beethovens vor allem andern spielen und hören. Die Variationen zeigen die ganze Wildheit und Zärtlichkeit, alle Schroffheit und Verinnerlichung des späten Beethoven, dazu dann aber natürlich auch eine Art Parodie und komische Energie. Es will mir scheinen, als habe er hier nicht nur Variationen, sondern unbewusst auch Etüden geschrieben, von denen einige ganz spezifische Aufgaben stellen: Triller, rasche Akkorde, gebrochene Oktaven, Sprünge.

Bemerkenswert ist die harmonische Verwandtschaft mit dem zweiten Satz der Sonate op. 111, bemerkenswert auch, wie sich die oszillierenden Passagen dieses Werkes zu dem offeneren, transzendenteren Schlussmenuett der *Diabelli*-Variationen entwickelt haben. Während op. 111 in einen gewissen Frieden mündet, geht das Menuett eine Stufe tiefer, um eine erhabene mozartische Grazie zu finden, die noch mehr sagt, weil sich darin die Widersprüchlichkeiten und Unterschiede des vorherigen Werkes auflösen.

Stephen Kovacevich

Trotz seines italienischen Namens stammt der Wiener Komponist, Verleger und Musikkennner Anton Diabelli aus Österreich. Der Freund Beethovens und Schuberts kann sich rühmen, als erster einige Musik des letztgenannten publiziert zu haben. Unsterblich machte ihn allerdings der Gedanke, die fünfzig besten Komponisten, die damals in Wien lebten, jeweils eine Variation über ein Thema schreiben zu lassen – über einen sehr schlchten Walzer, den er selbst komponiert hatte. Das war 1819. Beethoven war damals 49 Jahre alt. Dass Diabelli sein Netz so weit auswarf, resultierte in einer eher seltsamen denn wertvollen Publikation, die freilich einige gute Miniaturen erzeugte (nicht zuletzt eine solche von Franz Schubert). Beethoven stand seinerzeit auf der Höhe seines Ruhms, und man hätte es ihm nachsehen können, wenn ihm das Projekt unter seiner Würde erschienen wäre. Wenn das so war, fand er einen schönen, für beide Seiten lukrativen Weg, das zu zeigen: Er wandte sich von dem Vorhaben ab und schrieb über Diabellis Walzer nicht weniger als 33 eigene Variationen. Von all den gewaltigen Werken der letzten Jahre wie der neunten Symphonie, der *Großen Fuge* und der *Missa solemnis* müssen die *Diabelli*-Variationen damals das verblüffendste gewesen sein. Trotz einer recht feierlichen Publikation fanden sie erst im 20. Jahrhundert größere Verbreitung – die sich im 21. Jahrhundert noch steigern könnte. Superlative gibt es in reichem Maße: „So etwas wie die Summe der Beethovenischen Kunst“, „eine metaphysische Erkundung“, „die strahlende Supernova in der Galaxis der späten Beethovenischen Meisterwerke“ ...

Vor allem handelt es sich um ein Werk heftigster Sprünge und Kontraste. Das beginnt schon bei der ersten Variation, einem eindrucksvollen, irgendwie bedrohlichen Walzer, der sich direkt an Diabellis flottes Thema anschließt. Späterhin wird die Musik erhaben, zart, edel, unheimlich, lärmend, rauh – es gibt anscheinend ganze Variationsbündel verschiedenster Stimmungen, Wesensarten, Tempi, Anschlagsstärken und Texturen. Für den wortgewaltigen Autor Maynard Solomon ist das Thema selbst bereits ein Sinnbild äußerster Gegensätze: „Die Miniatur und das Maßlose, der Grashalm und das Sternenzelt, das Irdische und das Überirdische, das Profane und das Heilige, das Niedrigste und das Göttlichste“. Die Variationen schleudern uns in den Hexenkessel des Beethovenschen Humors, der tatsächlich erdverbunden und profan ist – wenn nicht gar grob und in den späten Jahren fast schon chaotisch.

Was immer dieses Werk auch sonst für Beethoven bedeutet haben mag, es ist auf jeden Fall ein Denkmal für den jugendlichen Meister der Improvisation: die Ausbrüche purer Bravour, die langsam Akkorde in visionären Harmonien (Variation 20); die Mozart-Parodie (Variation 22) und die „Charakterstücke“ (Menuett, Ländler, ein weiterer Marsch) – all das stammt aus dem Fundus des Improvisators. Das gilt sogar für die Fuge, die das Schema der Variationen durchbricht: Zwar ist die Fuge ein Markenzeichen des späten Beethoven, weshalb die *Diabelli*-Variationen beinahe zwangsläufig eine solche enthalten mussten; doch schon der junge Komponist wurde nicht nur wegen seiner improvisierten Variationen, sondern auch wegen der aus dem Stegreif gespielten Fugen gefeiert.

Manch einer wundert sich darüber, dass ein derart gewaltiges Werk aus einem solch trivialen Thema entstehen konnte. Wer das tut, vergisst den irdischen, ungestümen, in jedem Fall unbezwingbaren Humor Beethovens: Irgendwann fasste er das Ganze als einen riesigen Spaß auf. Auf jeden Fall hat er immer gern einfache, belanglose Themen als Grundlage seiner Variationen verwendet (womit er nicht allein stand). Diesbezüglich sind die *Eroica*-Variationen von 1802 sein ambitioniertestes Frühwerk, das offenbar nach einer Improvisation niedergeschrieben wurde und dann, nachdem es als Spaß begann, mit einer Fuge endete. Viele Überlegungen sind auch zur „Einheit“ der *Diabelli*-Variationen angestellt worden. Nachdem die Komposition bereits recht weit vorangeschritten war, legte Beethoven sie wegen dringenderer Projekte beiseite, und als er sie 1822/23 wieder vornahm, erweiterte er sie um einige neue Variationen, die sich genauer mit dem Originalthema auseinandersetzen als frühere Abschnitte. Diese „strukturellen Variationen“ bieten offenbar ein (ungeöhnliches) Ordnungsprinzip im Zyklus des gesamten Werkes, und wer sich dadurch ein größeres Hörvergnügen verspricht, sollte seine Aufmerksamkeit insbesondere auf die Variationen 1, 2, 15, 23–25, 28, 29 und natürlich auf die abschließende Nr. 33 richten.

Deutlicher wird die für die späten Kompositionen typische Dynamik in den letzten sechs Variationen, wobei es sich um eine teleologische, mithin auf ein Ziel ausgerichtete Bewegung vom Pathos über die Erschütterung zur Transzendenz handelt. Alle Variationen kreisen um denselben Grundton (C) wie der ursprüngliche Walzer, stehen aber nicht nur in C-dur, sondern auch in c-moll, einer für Beethoven bekanntermaßen bedeutungsvollen Tonart. Gegen Ende bereitet eine Sequenz ernster c-moll-Variationen den Weg für die Fuge, die in die parallele Tonart Es-dur ausweicht (zum ersten Male, wenngleich die „globale“ Bewegung in die neue Tonart nur die ständigen „lokalen“ Modulationen umsetzt, mit der in den voraufgegangenen Veränderungen versucht wurde, dem C zu entkommen). Ein immer wieder bewunderter Moment der Stille leitet nach C-dur und zur letzten Variation zurück, ein seltsam geisterhaftes, nostalgisches Menuett, das an die letzte, eben vollendete Klaviersonate c-moll op. 111 erinnert. Nach dem ersten Satz der Sonate (in c-moll) nimmt der zweite und letzte Satz in C-dur vor seinem Schluss einen tiefen Atemzug in Es, der recht deutlich das Ende der *Diabelli*-Variationen vorwegnimmt.

Als der Kalifornier Stephen Kovacevich erstmals in London spielte, wo er seit 1959 lebt, bildeten die *Diabelli*-Variationen den Schwerpunkt seines Recitals, und die Interpretation ließ bereits erkennen, welch ein großer Pianist aus ihm werden sollte. Die Partita von Johann Sebastian Bach, die auf der vorliegenden CD mit den *Diabelli*-Variationen gekoppelt ist, verbindet sich mit diesen ganz natürlich durch ein Werk, das hier nicht aufgenommen wurde: die *Goldberg*-Variationen. Was immer sich Beethoven bei seinen 33 Veränderungen über einen Walzer C-dur von Anton Diabelli gedacht hat, sie grüßten in jedem Fall die Aria mit verschiedenen Veränderungen für Cembalo mit 2 Manualen von Bach – ähnlich wie die Große Fuge auf Bachs *Kunst der Fuge* zurückblickt. Könnte Beethoven vielleicht auch deshalb neue Sätze eingefügt haben, weil er mit seinen 33 Veränderungen die 30 Bach'schen Variationen übertreffen wollte? Ganz gewiss kannte er den „*Goldberg*“. Eine der schönsten (und kunstvollsten) Variationen von Beethoven ist die Fughette (Nr. 24), die ganz anders als die eigentliche Fuge (Nr. 32) und nach äußerst Bach'scher Art gearbeitet ist. Die Variation Nr. 31 hat man mit einem Adagio von Bach verglichen. Als Diabelli 1823 die Variationen veröffentlichte, betonte er, dass diese Johann Sebastian Bachs Meisterwerk in derselben Form gleichkämen.

Die meisten seiner Suiten aus standardisierten Gruppen tanzhafter Sätze oder tatsächlichen Tänzen fasste Johann Sebastian Bach zu sechsteiligen Kollektionen zusammen: Es gibt die sechs sogenannten Englischen Suiten, die sechs Französischen Suiten sowie sechs weitere, die unter dem ehrwürdigeren Namen der Partita als Teil seiner *Clavierübung* veröffentlicht wurden. Diese Publikation, die man vielleicht sogar als *Die Kunst des Claviers* hätte bezeichnen können, war die maßgeblichste in Bachs Laufbahn – ein enzyklopädisches Vorhaben, das über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren

herausgegeben wurde. Dabei erschienen die Partiten als erster Teil, und der vierte Teil waren die *Goldberg*-Variationen. Diese späteste seiner Suiten sammlungen enthält als erstes Projekt der *Clavierübung* die neuartigsten Stücke, die Bach auf diesem Gebiet geschrieben hat.

Zwei besonders brillante Sätze, eine Ouvertüre im französischen Stil sowie eine fugierte Gigue, bilden den Rahmen der vierten Partita, die zudem eine sehsüchtige Sarabande und eine außergewöhnliche Allemande enthält; die kleineren Sätze sind weniger einprägsam. Das Juwel des Werkes, die Allemande, ist weder ein Tanz noch überhaupt sonderlich tanzhaft, sondern vielmehr eine lange, fließende Melodie mit denkbar ruhiger Begleitung – eine vorzügliche Kreation nicht nur des Kontrapunktikers, sondern auch des Melodikers Bach. Die Musik steigt und sinkt, springt abwärts und dreht sich immer expressiver mit der Beweglichkeit einer meditativen Improvisation, indessen sie immer schwelgerischer wird (das Stück nimmt eine der schönsten *Goldberg*-Variationen, die Nr. 13, vorweg). Man muss kaum betonen, dass es in dieser Musik um Nuancen und nicht um Brillanz geht, wofür sich zu Bachs Zeit am besten das Klavichord geeignet hätte – selbst wenn in den Ecksätzen der Suite sicherlich ein Cembalo benötigt würde. Eine derartige Musik lässt sich sehr schön auf dem modernen Klavier spielen, und es gibt keine Notwendigkeit, das Instrument nach der Art von Glenn Gould „ein bisschen wie ein entmanteltes Cembalo“ zu behandeln.

Joseph Kerman, 2008

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Les "Diabelli" sont l'œuvre qui m'a fait aimer Beethoven, à travers le merveilleux enregistrement de Serkin des années cinquante ; depuis lors, la musique que j'ai le plus besoin de jouer et d'écouter est le Beethoven de la troisième période. Les "Diabelli" ont toutes les qualités sauvages, tendres, brusques et introspectives du dernier Beethoven, autre bien sûr la parodie et l'énergie comique. Il me semble que, tout autant que des variations, il écrivit souvent inconsciemment des études, dont certaines sont très spécifiques : trilles, accords rapides, octaves brisées, bonds.

Les similitudes harmoniques avec le deuxième mouvement de l'op. 111 sont remarquables, ainsi que les passages oscillants de cette œuvre qui se sont développés en cette page plus ouverte et transcendante dans le dernier menuet des Diabelli. Si l'op. 111 se termine dans une espèce de paix, le menuet va plus loin et parvient à une sublime grâce mozartienne, d'autant plus éloquente qu'elle résout toute la diversité contradictoire qui la précédait.

Stephen Kovacevich

Malgré son nom italien, Anton Diabelli, né en Autriche, était un compositeur, éditeur et pianiste viennois de l'époque de Beethoven et de Schubert, ami de l'un et de l'autre. Sa renommée tient à ce qu'il fut le premier à publier Schubert, mais son nom est immortalisé parce qu'il eut l'idée de recruter les cinquante meilleurs compositeurs locaux pour écrire une unique variation sur un thème – une très simple valse de son cru. C'était en 1819 ; Beethoven avait alors quarante-neuf ans. En ratissant large, Diabelli réunit une publication originale, mais sans grande valeur, malgré quelques bonnes petites pièces (dont une de Schubert, pour commencer). Beethoven, qui était alors au faite de sa célébrité, aurait certainement eu raison de penser qu'il était au-dessus de tout cela. Et il trouva une belle et lucrative manière de le montrer ; renonçant à participer au projet, il choisit de composer pas moins de trente-trois variations sur la valse de Diabelli. De toutes les puissantes compositions de ses dernières années – la Neuvième Symphonie, la *Grande Fugue*, la *Missa solemnis* – les Variations "Diabelli" durent être les plus étonnantes à l'époque. Publiées avec une certaine cérémonie, elles ne furent beaucoup jouées et admirées qu'au XX^e siècle – et peut-être plus encore au XXI^e. Les éloges abondent : "une somme de l'art de Beethoven", "une exploration métaphysique", "la brillante supernova dans la galaxie des chefs-d'œuvre tardifs de Beethoven".

C'est avant tout une œuvre de heurts et de contrastes violents, à commencer par la Variation 1, une marche imposante, quelque peu menaçante, placée aussitôt après la valse rapide de Diabelli. Suivent des moments tour à tour sublimes, tendres, nobles, étranges, turbulents, bruyants – des groupes de variations de tout type, caractère, tempo, vélocité et texture, semble-t-il. Pour un commentateur

éloquent, Maynard Solomon, le thème lui-même évoque des métaphores de contraste maximal : "la miniature et l'infini, le brin d'herbe et la voûte étoilée, le réel et l'irréel, le profane et le sacré, le vulgaire et le divin". Les variations nous plongent dans un chaudron de l'humour beethovenien, truculent et profane en effet – pour ne pas dire grossier et, dans les dernières années, aux confins du chaotique.

Quoi que l'œuvre ait pu signifier d'autre pour Beethoven, elle constituait un monument à sa juvénile maîtrise de l'improvisation – les éclats de pure bravoure, les accords lents avec leurs harmonies visionnaires (Variation 20) ; la parodie de Mozart (Variation 22) ; les pièces de "caractère" (menuet, ländler, une autre marche) : tout cela figure au répertoire de l'improviseur. C'est même vrai de la fugue qui finit par interrompre le cours des variations : car si la fugue est une caractéristique de la musique tardive de Beethoven, au point que les Variations "Diabelli" étaient presque destinées à en comprendre une, dans ses jeunes années le compositeur était acclamé pour ce qu'il improvisait non seulement des variations mais des fugues.

On s'est émerveillé du fait qu'une œuvre aussi gargantuesque puisse émerger d'un thème aussi trivial. C'est oublier l'humour truculent ou violent, en tout cas irrépressible, de Beethoven ; à un certain moment, et à un certain niveau, il a pris le tout pour une immense plaisanterie. En tout cas, il a toujours aimé les thèmes simples et ridicules pour ses variations (et il n'était pas seul en cela). L'exemple le plus ambitieux de ses débuts, les Variations "Eroica" de 1802, manifestement écrites sur la base d'une improvisation, débutent également par une plaisanterie et finissent par une fugue. On s'est trop inquiété également de l'"unité" des Variations "Diabelli". Une fois la partition bien avancée, Beethoven la mit de côté pour des projets plus urgents, et lorsqu'il la reprit en 1822–1823 il ajouta un certain nombre de variations nouvelles qui s'en tiennent de beaucoup plus près à la mélodie originale du thème que ne le font les variations plus anciennes. Ces "variations structurelles" semblent fournir un principe organisateur (inhabituel) pour l'ensemble des variations ; ceux qui pensent en retirer un plus grand plaisir auditif devront faire plus spécialement attention aux Variations 1–2, 15, 23–25, 28–29, et, bien sûr, à la dernière, n°33.

La dynamique de la dernière demi-douzaine de variations, typique des œuvres tardives, est plus évidente : un mouvement téléologique (avec une finalité), qui passe du pathos à l'agitation et à la transcendance. Toutes les variations sont dans la même tonalité de base que la valse, *ut* – non seulement *ut* majeur, mais aussi *ut* mineur, tonalité notamment chargée de tension pour Beethoven. Vers la fin, une suite de variations sérieuses en *ut* mineur ouvre la voie à la fugue, qui pour la première fois passe au relatif, *mi* bémol majeur (pour la première fois : pourtant, le passage "global" à une

nouvelle tonalité réalise les continues modulations “locales” – comme des tentatives pour échapper à *ut* – au sein des variations précédentes). Un moment de calme très admiré sert de transition pour revenir à *ut* majeur dans la dernière variation, un menuet merveilleusement spectral et nostalgique. Tout cela rappelle la dernière sonate pour piano de Beethoven, la Sonate en *ut* mineur op.111, qu'il venait d'achever. Après le premier mouvement de la sonate en *ut* mineur, le second et dernier mouvement en *ut* majeur prend une profonde inspiration dans la tonalité de *mi* bémol avant une conclusion qui préfigure très clairement la fin des Variations “Diabelli”.

Le premier récital de Stephen Kovacevich à Londres, où l'artiste californien s'est installé depuis 1959, était centré sur les Variations “Diabelli”. Enregistrée pour la première fois en 1968, son interprétation de l'œuvre révéla le pianiste majeur qu'il est devenu. La Partita de Bach qui accompagne les Variations “Diabelli” sur le présent disque est liée à cette œuvre par l'intermédiaire d'une autre, absente : les Variations “Goldberg”, bien sûr – car quoi qu'aient pu représenter les 33 Variations sur une valse de Diabelli pour Beethoven, elles étaient aussi un clin d'œil incontestable à *l'Air avec trente variations pour clavecin à deux claviers* de Bach, de même que sa *Grande Fugue* renvoie à *L'Art de la fugue* de Bach. L'une des raisons pour lesquelles Beethoven ajouta ces nouvelles variations pourrait-elle être que ses trente-trois surpassent les trente de Bach ? Il connaissait certainement les “Goldberg”. L'une des plus belles (et des plus habiles) variations de Beethoven est la n°24, une fugue, distincte de la fugue véritable et plus profondément bachienne. On a comparé la n°31 à un adagio de Bach. Lorsque Diabelli publia les Variations en 1823, il se vanta d'égaler “le chef-d'œuvre de Johann Sebastian Bach dans la même forme”.

Bach écrivit la plupart de ses suites, qui sont des groupes standardisés de pièces inspirées de danses, sinon des danses véritables, en recueils de six : six Suites anglaises, six Suites françaises, et six suites publiées sous le nom plus noble de partitas dans son Exercice de clavier (*Clavierübung*, qu'il aurait mieux fait d'intituler *Die Kunst des Claviers*, “L'Art du clavier”). Cette publication fut de loin la plus substantielle de la carrière de Bach, un projet encyclopédique publié à loisir sur une période de quinze ans ; les Partitas formaient la première partie, et les Variations “Goldberg”, la quatrième. En tant que dernier de ses recueils de suites et première publication de la *Clavierübung*, les Partitas comportent ses pièces les plus novatrices dans le genre.

Deux pièces particulièrement brillantes, une ouverture à la française et une gigue fuguée, encadrent la Partita n°4, qui contient également une mélancolique Sarabande et une extraordinaire Allemande ; les mouvements plus courts sont moins mémorables. Le joyau de l'œuvre, l'Allemande, n'est pas une

danse et n'est guère dansante, mais c'est une longue mélodie fluide avec le plus doux des accompagnements – conception suprême non pas du Bach contrapuntiste mais du Bach mélodiste. La mélodie monte et descend, plonge et tourne, avec la flexibilité d'une improvisation méditative, de plus en plus expressive à mesure qu'elle devient de plus en plus luxuriante. (Le style de cette pièce préfigure l'une des plus belles Variations "Goldberg", la Variation 13.) Il n'est guère besoin de dire que cette musique requiert de la nuance, et non du brio, et que du temps de Bach elle aurait convenu le mieux au clavicorde – encore que les mouvements extrêmes de la suite exigent le clavecin. La musique de ce genre se joue magnifiquement sur le piano moderne, et il n'y a pas de raison de considérer l'instrument, à l'instar de Glenn Gould, "un peu comme un clavecin émasculé".

Joseph Kerman, 2008

Traduction : Dennis Collins

Executive Producer for ONYX: Paul Moseley

Recording Producer and Editor: Simon Kiln

Engineer: Mike Clements

Recorded at Wyastone Concert Hall, Monmouth, UK, 30 June–3 July 2008

Piano: Steinway D courtesy of the London South Bank Centre

Piano technician: Peter Salisbury

Cover photos: Stephen Kovacevich performing Diabelli Variations, New York, February 2008 © Julien Jourdes

With grateful thanks to P & D



WWW.ONYXCLASSICS.COM

ONYX4035