



# Sélim MAZARI | BEETHOVEN | VARIATIONS

## 32 Variations en *do* mineur WoO 80

|    |                     |      |    |                        |      |
|----|---------------------|------|----|------------------------|------|
| 1  | Tema. Allegretto    | 0'18 | 18 | Var. XVII              | 0'19 |
| 2  | Var. I              | 0'13 | 19 | Var. XVIII             | 0'18 |
| 3  | Var. II             | 0'13 | 20 | Var. XIX               | 0'15 |
| 4  | Var. III            | 0'13 | 21 | Var. XX                | 0'14 |
| 5  | Var. IV             | 0'15 | 22 | Var. XXI               | 0'13 |
| 6  | Var. V              | 0'16 | 23 | Var. XXII              | 0'15 |
| 7  | Var. VI             | 0'14 | 24 | Var. XXIII             | 0'16 |
| 8  | Var. VII            | 0'19 | 25 | Var. XXIV              | 0'14 |
| 9  | Var. VIII           | 0'18 | 26 | Var. XXV. Leggiermente | 0'16 |
| 10 | Var. IX. Espressivo | 0'23 | 27 | Var. XXVI              | 0'14 |
| 11 | Var. X              | 0'17 | 28 | Var. XXVII             | 0'16 |
| 12 | Var. XI             | 0'19 | 29 | Var. XXVIII            | 0'16 |
| 13 | Var. XII            | 0'22 | 30 | Var. XXIX              | 0'17 |
| 14 | Var. XIII           | 0'20 | 31 | Var. XXX               | 0'23 |
| 15 | Var. XIV            | 0'21 | 32 | Var. XXXI              | 0'21 |
| 16 | Var. XV             | 0'24 | 33 | Var. XXXII             | 1'43 |
| 17 | Var. XVI            | 0'21 |    |                        |      |

## Variations sur le ballet *Das Waldmädchen* WoO 71

|    |                  |      |    |                   |      |
|----|------------------|------|----|-------------------|------|
| 34 | Tema. Allegretto | 0'43 | 41 | Var. VII          | 0'37 |
| 35 | Var. I           | 0'42 | 42 | Var. VIII         | 0'47 |
| 36 | Var. II          | 0'39 | 43 | Var. IX           | 0'41 |
| 37 | Var. III         | 0'43 | 44 | Var. X            | 0'40 |
| 38 | Var. IV          | 0'44 | 45 | Var. XI           | 0'51 |
| 39 | Var. V           | 0'47 | 46 | Var. XII. Allegro | 3'13 |
| 40 | Var. VI          | 0'46 |    |                   |      |

**15 Variations et fugue opus 35 sur un thème  
du ballet *Les Créatures de Prométhée*,  
«Variations Eroica»**

|    |                                 |      |
|----|---------------------------------|------|
| 47 | Introduzione col Basso del Tema | 0'47 |
| 48 | a due                           | 0'42 |
| 49 | a tre                           | 0'42 |
| 50 | a quattro                       | 0'37 |
| 51 | Tema                            | 0'40 |
| 52 | Var. I                          | 0'38 |
| 53 | Var. II                         | 0'49 |
| 54 | Var. III                        | 0'41 |
| 55 | Var. IV                         | 0'36 |
| 56 | Var. V                          | 0'51 |
| 57 | Var. VI                         | 0'36 |
| 58 | Var. VII. Canone all'ottava     | 0'38 |
| 59 | Var. VIII                       | 0'51 |
| 60 | Var. IX                         | 0'40 |
| 61 | Var. X                          | 0'43 |
| 62 | Var. XI                         | 0'40 |
| 63 | Var. XII                        | 0'43 |
| 64 | Var. XIII                       | 0'35 |
| 65 | Var. XIV                        | 1'12 |
| 66 | Var. XV. Largo (maggiore)       | 4'00 |
| 67 | Coda                            | 1'13 |
| 68 | Finale alla Fuga                | 4'37 |

**Variations en *fa* majeur opus 34**

|    |                                   |      |
|----|-----------------------------------|------|
| 69 | Tema. Adagio. Cantabile           | 1'54 |
| 70 | Var. I                            | 1'38 |
| 71 | Var. II. Allegro, ma non troppo   | 1'03 |
| 72 | Var. III. Allegretto              | 1'21 |
| 73 | Var. IV. Tempo di Minuetto        | 1'53 |
| 74 | Var. V. Marcia. Allegretto        | 2'55 |
| 75 | Var. VI. Allegretto               | 2'00 |
| 76 | Coda. [Allegretto] - Adagio molto | 2'25 |

---

Enregistrement réalisé à Lyon, salle Molière les 6 et 7 juin 2019 / direction de la production : Jérôme Chabannes /  
Prise de son, montage & direction artistique : Déesse Prods / Piano Steinway D-274 préparé par Transmusic Concert  
(Frédéric Soulas) / Photos Caroline Doutre / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian  
Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMWR Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC  
Austria / © & © 2019 MIRARE, MIR488

---

## L'ÉLOGE DE LA VARIATION

Beethoven envisagea de plus en plus ses œuvres à variations sous un angle expérimental, inventant à partir d'un thème souvent banal tout un univers ouvert au pouvoir de l'imagination. Formé aux meilleures sources, très tôt initié à des influences diverses (les fils Bach, Clementi, Dussek, Haydn, Mozart...), le compositeur put s'atteler d'emblée à l'écriture de pièces brèves pour le clavier susceptibles de mettre en valeur son exceptionnelle qualité d'instrumentiste. Improvisateur né, il fit au départ imprimer les pièces variées qu'il venait d'interpréter en concert sans y attacher vraiment d'importance ni leur attribuer de numéro d'opus. Dès son arrivée à Vienne avec « l'esprit d'Arcole, révolutionnaire et victorieux » (Michaël Levinas), il libère l'écriture et le langage par une maîtrise kantienne des éléments tout en se pliant dans ses jeunes années à la légèreté des fioritures décoratives alors en vogue. Avec la maturité, il devient ce Titan visionnaire qui réussit « à faire converger présent, passé et futur, sublime et profane » (Alfred Brendel). Le florilège de variations choisi par Sélim Mazari éclaire de manière significative cette évolution du langage beethovénien où la mise en scène d'un théâtre de personnages divers le dispute à la cohérence globale.

Les *Douze Variations sur un thème en la majeur de Paul Wranitzky (WoO 71)* – premier violon à l'Opéra de la cour à Vienne – datent de l'automne 1796. Elles précèdent d'un an la trilogie des Sonates op. 10 également dédiées à la comtesse Anna Margarete von Browne-Camus, femme de l'un des mécènes du compositeur au service du tsar de Russie. La danse russe extraite du ballet *Das Waldmädchen* (« La Fille de la forêt ») qui sert de motif ne manque pas d'originalité par sa découpe irrégulière, ce dont Beethoven tire le meilleur parti expressif en hommage caché à sa muse. Sous une apparente simplicité, il varie sans développer tout en attachant du prix à l'harmonie et au contrepoint. Le brio transparait sans cesse (deuxième variation), mais la poésie n'est jamais absente (troisième variation mélancolique et septième plaintive) avec une connotation slave dans les variations mineures (en particulier la onzième). La variation finale (allegro à 6/8 en ut dièse majeur) couronne l'ensemble par une coda de style fugué dont l'inventivité laisse entrevoir la complexité des partitions à venir.

Situées entre la Sonate « Appassionata » op. 57 et la Cinquième Symphonie op. 67, les *Trente-deux Variations en ut mineur WoO 80* (1806) furent tenues en piètre estime par l'auteur. Une anecdote rapportée par Otto Jahn raconte que Beethoven, visitant le facteur de pianos Streicher, aurait entendu sa fille travailler cette œuvre sans la reconnaître et déclaré : « Oh Beethoven, Beethoven, quel âne tu fais ! » Pourtant, il ne faut pas considérer cette partition de dimension modeste comme un exercice purement formel, voire une charmante pièce superficielle. L'âpreté du thème, avec un *sforzando* nettement accentué dans l'avant-dernière mesure, hisse cette page resserrée et dépouillée au rang des créations les plus personnelles. A partir d'une chaconne de huit mesures, le compositeur extrait une trame d'une particulière densité harmonique. Toutes les variations, hormis la dernière qui sert d'apothéose, comporteront huit mesures et seront jouées sans interruption. Soliste confirmé, Beethoven démontre sa profonde connaissance du clavier, cherche sans cesse à faire sonner l'instrument de manière originale et à varier les climats à partir d'un ambitus réduit. Il passe d'un épisode plutôt technique (les trois premières variations en arpèges aux deux mains, la dix-huitième avec des gammes en fusées) à des effets de contrastes tantôt héroïques, tantôt tendres (variations six et sept). L'emportement croissant (variations onze et douze) débouche sur un grave choral dans le mode majeur. Les *Trente-deux Variations en ut mineur* trouveront un écho dans le final de la Quatrième Symphonie de Brahms construite sur le même principe avec de discrets hommages rendus à Beethoven. S'y retrouvent par exemple le principe de la Klangfarbenmelodie (« Mélodie de timbres ») et les subtils fondus-enchaînés dont Arnold Schönberg fera son miel.

Les *Six Variations sur un thème original op. 34* (1802) – les premières de la série à recevoir un numéro d'opus – prouvent l'intérêt que Beethoven porte désormais à cette forme qu'il considère désormais comme majeure et non plus décorative. En dépit de leur apparence improvisée et spontanée, elles possèdent une structure organique qui tient à la progression de plus en plus accomplie liée au choix des tonalités et aux contrastes marqués. Chaque nouvelle variation sur le thème en *fa* majeur descend d'une tierce avant de se conclure dans le ton initial. De caractère brillant, composées « de façon vraiment nouvelle », chacune d'entre elles participe de cette écriture savamment élaborée qui trouvera sa concrétisation dans les contemporaines variations « Eroica ».

Par leur caractère monumental et leur ambition, les *Quinze Variations et fugue en mi bémol majeur* (variations « Eroica ») op. 35 occupent une place particulière dans la production beethovénienne en raison de la prééminence accordée au schéma harmonique par rapport au matériau mélodique. Improprement surnommées variations « Eroica » eu égard à la parenté avec la Symphonie « héroïque » (1804) qui lui est postérieure, elles prennent pour thème le final du ballet *Les Créatures de Prométhée* (1800-1801) qui lui-même s'inspire de l'une des *Douze Contredanses* WoO 14 récemment achevées par Beethoven. Le thème n'apparaît pas immédiatement : énoncé telle une épure squelettique à la basse et répété à quatre reprises, il s'enrichit par l'apport des autres voix dans une longue introduction qui laisse enfin place au thème proprement dit. Les quinze variations toutes différenciées tiennent du défi par l'emploi de figures ondoyantes qui font éclater la notion de variation malgré l'emploi des procédés baroques de composition. Les états d'âme se succèdent à la fois plaisants, dramatiques, humoristiques ou mystérieux (largo de la quinzième variation), jusqu'au final (alla fuga) introduit par une courte fugue à trois voix dérivée de la basse du thème. Une seconde partie (andante con moto), effervescente et profuse, multiplie arpèges, trilles, doubles et triples croches. En somme, une répétition générale et un laboratoire pour les prométhéennes variations Diabelli.

**Michel Le Naour**

**Ouvrages cités :**

Michaël Levinas : *Le Compositeur trouvère, Écrits et entretiens (1982-2002)*, L'itinéraire/ L'Harmattan, 2002.

Alfred Brendel : *L'Abécédaire d'un pianiste*, trad. Olivier Mannoni, Christian Bourgois éditeur, 2012.

## Sélim Mazari

« Sélim Mazari ouvre en grand les portes du rêve à travers un jeu de piano souverain de maîtrise et de science de l'acoustique ». C'est en ces termes que le critique musical Alain Lompech rendait compte des interprétations des *Images* de Debussy jouées par le jeune pianiste à l'occasion de son récital à la Fondation Vuitton (juin 2018).

Les récentes Victoires de la musique classique ont mis sur les bancs des « révélations de l'année » le jeune pianiste Sélim Mazari, très marqué par l'enseignement de la grande Brigitte Engerer. Issu d'une famille de mélomanes, Sélim Mazari, né en 1992 à Garenne-Colombes, fait ses premières gammes dès son plus jeune âge. Ses parents ont comme voisine une élève de Brigitte Engerer, qui lui donne ses premières leçons dès l'âge de cinq ans. Ses progrès sont fulgurants et lui valent d'intégrer la classe de Pierre Réach au Conservatoire de Paris, Sélim fête alors son onzième anniversaire. A l'Académie d'été de Nice, il fait aussi la connaissance de Brigitte Engerer, dont le charisme, le côté maternel et généreux, influencent profondément le jeune musicien. En 2008, il est admis à l'unanimité dans sa classe au Conservatoire Supérieur de Musique, où il suivra son enseignement jusqu'à sa disparition prématurée, survenue en 2012. Il intègre ensuite la classe de Claire Désert avec qui il prépare son master, diplôme qu'il obtient brillamment, reçoit en parallèle les conseils de Jean-Claude Pennetier à l'Académie de Villecroze et ceux de Rena Shereshevskaya. Avidé de nouvelles expériences musicales et humaines, désireux de parfaire sa formation à l'étranger, il fait ses valises et part s'établir à Londres, où il se lance dans un second master au Royal College of Music, dans la classe de Dmitri Alexeev. Londres est aussi le point de départ d'une nouvelle étape, marquée par sa rencontre avec Avedis Kouyoumdjian, fin pédagogue et ami de Brigitte Engerer, ancien élève de Dieter Weber et Stanislav Neuhaus, qui l'invite à travailler avec lui à Vienne, à l'Universität für Musik und darstellende Kunst. Avec son nouveau mentor, il explore le grand répertoire classique, Mozart, Beethoven, Haydn, etc. et s'épanouit pleinement dans une capitale musicale où il profite d'une offre culturelle intense, fréquentant assidûment l'opéra, son autre passion. Lauréat du Concours International d'Île de France, de Piano Campus 2013, du Concours International de Collioure, le jeune pianiste est aussi récompensé par la Société des Arts de Genève. Chambriste apprécié, il collabore avec Yo-Yo Ma, Henri Demarquette, Victor Julien-Lafferrière, Raphaëlle Moreau, Olivier Charlier, les flûtistes Juliette Hurel et Joséphine Olech avec qui il enregistre le disque *Souvenirs de Hongrie* (collection 1001 Notes), le Quatuor Hermès et Michel Dalberto. Prix de la Fondation SAFRAN pour la Musique (2014), Sélim Mazari est aussi révélation ADAMI (2012).

---

## IN PRAISE OF VARIATION

Beethoven increasingly approached his sets of variations from an experimental angle, deriving from an often banal theme a whole universe open to the power of imagination. Trained by the leading authorities, introduced very early on to a variety of influences (the sons of Bach, Clementi, Dussek, Haydn, Mozart), he was able to embark at once on writing short keyboard pieces to showcase his exceptional qualities as an instrumentalist. This born improviser initially published the various pieces he had just performed in concert without really attaching any importance to them or assigning them an opus number. As soon as he arrived in Vienna, seized by 'the spirit of Arcola, revolutionary and victorious' (Michaël Levinas), he emancipated his style and language through a Kantian mastery of the elements, while still yielding, in his early years, to the frivolity of the decorative ornaments then in vogue. With maturity, he became the visionary Titan who succeeded in 'bringing together present, past and future, sublime and profane' (Alfred Brendel). Sélim Mazari's selection of variations significantly illuminates this evolution of Beethoven's language, in which the portrayal of a whole theatre of diverse characters vies with overall coherence.

The Twelve Variations in A major on a theme by Paul Wranitzky WoO 71 (Wranitzky was the leader and director of the orchestra of the Vienna Court Opera) date from the autumn of 1796. They precede by one year the trilogy of Sonatas op.10, which like the variations are dedicated to Countess Anna Margarete von Browne-Camus, the wife of one of the composer's patrons who was in the service of the Tsar of Russia. The Russian Dance from the ballet *Das Waldmädchen* (The forest maiden), which serves as the theme, is not lacking in originality, thanks to its irregular phrase structure, of which Beethoven makes the most expressive use as a concealed tribute to his muse. Beneath an apparent simplicity, it varies without developing, while attaching due importance to harmony and counterpoint. Brio recurs constantly (as in the second variation), but poetry is never absent either (the melancholic Variation no.3, the plaintive no.7), with a Slavic tinge in the minor-key variations (especially no.11). The final variation (Allegro, 6/8, C sharp major) crowns the whole with a fugal coda whose inventiveness gives a glimpse of the complexity of the scores to come.



Situated between the 'Appassionata' Sonata op.57 and the Fifth Symphony op.67, the Thirty-two Variations in C minor WoO 80 (1806) were held in low esteem by the composer. An anecdote reported by Otto Jahn tells that Beethoven, visiting the piano maker Streicher, heard his daughter practising the work but did not recognise it; when told it was by him, he declared: 'Oh, Beethoven, what an ass you were!' However, this modest composition should not be regarded as a purely formal exercise, or even a charming but superficial piece. The pungency of the theme, with a sharply accentuated *sforzando* in the penultimate bar, elevates this compact, austere piece to the rank of Beethoven's most personal creations. From an eight-bar chaconne, the composer derives a framework of unusual harmonic density. All the variations, except the last one which serves as an apotheosis, consist of eight bars and are played without interruption. As a seasoned solo pianist, Beethoven demonstrates his profound knowledge of the keyboard, constantly seeking to make the instrument sound in an original way and to vary the mood within a reduced compass. He moves from a somewhat technical episode (the first three variations with arpeggios in both hands, the eighteenth with fast ascending scales) to contrasting effects, sometimes heroic, sometimes tender (Variations 6 and 7). Increasing impetuosity (Variations 11 and 12) leads to a grave chorale in the major mode. The Thirty-two Variations in C minor are sometimes echoed in the finale of Brahms's Fourth Symphony, built on the same design, with discreet tributes to Beethoven. One may also find in it the principle of *Klangfarbenmelodie* (timbral melody) and the subtle fade-in and fade-out effects of which Arnold Schoenberg was to make such extensive use.

The Six Variations on an Original Theme op.34 (1802) – the first in the series to receive an opus number – demonstrate Beethoven's interest in this form, which he now considered as a major one, no longer merely decorative. Despite their improvisatory and spontaneous appearance, they have an organic structure conferred by their increasingly accomplished progression, related to the choice of key and the pronounced contrasts. Each new variation on the theme in F major descends by a third before concluding in the initial key. Every one of these variations, brilliant in character and, as Beethoven said of this work and op.35, composed 'in a new way', displays the skilfully elaborated style that was to come to fruition in the contemporary 'Eroica' Variations.

Monumental in character and ambition, the Fifteen Variations and Fugue in E flat major ('Eroica' Variations) op.35 occupy a special place in Beethoven's output because of the pre-eminence given to the harmonic scheme over the melodic material. The misnomer 'Eroica' stems from the fact that, like the last movement of the later *Eroica* Symphony (1804), they take as their theme the finale of the ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* (The creatures of Prometheus, 1800-01), which itself is based on one of the Twelve Contredanses WoO 14 that Beethoven had completed shortly before. The theme does not appear immediately: stated like a skeletal outline in the bass and repeated four times, it is enriched by the contribution of the other voices in a long introduction that finally makes way for the theme itself. The fifteen highly differentiated variations are challenging because of the use of undulating figures that undermine the very notion of variation, despite the presence of Baroque compositional devices. The successive atmospheres are by turns witty, dramatic, humorous or mysterious (Variation 15, Largo), until the finale (Alla fuga) introduced by a short three-part fugue derived from the bass of the theme. A second section (Andante con moto), effervescent and profusely ornamented, multiplies arpeggios, trills, semiquavers and demisemiquavers. In short, a dress rehearsal and a laboratory for the truly 'Promethean' Diabelli Variations.

**Michel Le Naour**

*Translation: Charles Johnston*

**Books quoted:**

Michaël Levinas, *Le Compositeur trouvère, Écrits et entretiens (1982-2002)* (Paris: L'itinéraire/L'Harmattan, 2002)

Alfred Brendel, *A bis Z eines Pianisten: Ein Lesebuch für Klavierliebende* (Munich: Hanser, 2012)<sup>1</sup>

1 - Published in English as *A Pianist's A-Z: A Piano Lover's Reader*, tr. Michael Morley (London: Faber and Faber, 2013), but not available to the present translator, who has made his own version from the original German.

## Sélim Mazari

'Sélim Mazari opened wide the doors of dreams with piano playing supreme in its mastery and its command of sonority.' It was in these terms that the music critic Alain Lompech reviewed the performances of Debussy's *Images* given by the young pianist during his recital at the Fondation Vuitton (June 2018).

Among the nominations for the 'Revelation of the Year' award at the recent Victoires de la Musique Classique was the young pianist Sélim Mazari, strongly influenced by the teaching of the great Brigitte Engerer. Born into a family of music lovers in Garenne-Colombes in 1992, Sélim Mazari began playing the piano at an early age. One of his parents' neighbours, a student of Brigitte Engerer, gave him his first lessons at the age of five. His progress was dazzling and earned him a place in Pierre Réach's class at the Conservatoire National de Région de Paris, where Sélim celebrated his eleventh birthday. At the Nice Summer Academy he also met Brigitte Engerer herself, whose charisma and maternal and generous character deeply influenced the young musician. In 2008, he was admitted by unanimous vote of the jury to the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where he studied with her until her untimely death in 2012. He then entered the class of Claire Désert, with whom he prepared his master's degree, which he obtained with top honours; at the same time he received guidance from Jean-Claude Pennetier (at the Villecroze Academy) and Rena Shereshevskaya. After this, eager for new musical and human experiences and wishing to complete his training abroad, he packed his bags and moved to London, where he embarked on a second master's degree with Dmitri Alexeev at the Royal College of Music. London was also the starting point for a new stage in his trajectory: there he met Avedis Kouyoumdjian, a friend of Brigitte Engerer and a fine pedagogue and former student of Dieter Weber and Stanislav Neuhaus, who invited him to come and work with him in Vienna at the Universität für Musik und darstellende Kunst. With his new mentor, he explored the great Classical repertory of Mozart, Beethoven and Haydn, and blossomed to the fullest extent in a musical capital where he enjoyed an intensive cultural life, including assiduous attendance at performances of opera, his other passion. A prizewinner at the Île-de-France International Competition, the 2013 Piano Campus Competition and the Collioure International Competition, the young pianist has also received an award from the Société des Arts de Genève. A valued chamber musician, he works with such artists as Yo-Yo Ma, Henri Demarquette, Victor Julien-Laferrière, Raphaëlle Moreau, Olivier Charlier, the flautists Juliette Hurel and Joséphine Olech with whom he recorded the album 'Souvenirs de Hongrie' (Collection 1001 Notes), the Quatuor Hermès and Michel Dalberto. Sélim Mazari won the Prize of the Fondation SAFRAN pour la Musique (2014) and was also voted Révélation ADAMI (2012).

---

## LOBPREIS DER VARIATION

Beethoven ging die Komposition seiner Variationenwerke zunehmend aus experimenteller Sicht an und ersann, von einem oft banalen Thema ausgehend, ein ganzes, sich der Vorstellungskraft öffnendes Universum. Da der Komponist bei seiner Ausbildung von den besten Quellen gezehrt und sehr früh unterschiedlichste musikalische Einflüsse erfahren hatte (Bach-Söhne, Clementi, Dussek, Haydn, Mozart u. a.), konnte er auf Antrieb mit dem Schreiben kurzer Klavierstücke beginnen, die seine außergewöhnliche Fähigkeiten als Pianist unterstreichen sollten. Als geborener Improvisator ließ er zunächst die verschiedenen Stücke, die er gerade im Konzert vorgetragen hatte, drucken, ohne diesen wirklich Bedeutung zuzumessen oder gar eine Opuszahl zuzuweisen. Als er „mit dem Geist von Arcole, revolutionär und siegreich“<sup>1</sup> nach Wien kam, befreite er Klaviersatz und Tonsprache durch eine kantische Beherrschung der Elemente, wobei er sich in seinen jungen Jahren der Leichtigkeit der damals sehr geschätzten dekorativen Verzierungen ergab. Mit zunehmender Reife wurde er zu dem visionären Titan, dem es gelang, „in seinen späten Werken Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, das Erhabene und das Profane zusammenzubringen“<sup>2</sup>. Sélim Mazaris Auswahl an Variationen beleuchtet diese Entwicklung von Beethovens Tonsprache signifikant, bei der die theatralische, unterschiedlich besetzte „Inszenierung“ mit der Gesamtkohärenz wetteifert.

Die *Zwölf Variationen über den russischen Tanz aus Paul Wranitzkys Ballett „Das Waldmädchen“* für Klavier in A-Dur, WoO 71, (Wranitzky war Konzertmeister des Wiener Hofopernorchesters), stammen aus dem Herbst 1796. Ihnen folgten ein Jahr später die *Drei Sonaten für Klavier* (c-Moll, F-Dur, D-Dur) op. 10, welche ebenfalls der Gräfin Anna Margarete von Browne Camus gewidmet sind, der Ehefrau eines im Dienste des russischen Zaren stehenden Gönners des Komponisten. Dem russischen Tanz aus dem Ballett „Das Waldmädchen“, der als Motiv dient, fehlt es aufgrund seines unregelmäßigen Zuschnittes nicht an Originalität; daraus zieht Beethoven höchst ausdrucksstarken Profit als versteckte Hommage an seine Muse. In scheinbarer Schlichtheit variiert er ohne Entwicklung, und legt dabei gleichzeitig Wert auf Harmonie und Kontrapunkt.

1 - Michaël Levinas, *Le Compositeur trouvé, Écrits et entretiens* (1982-2002), L'itinéraire/ L'Harmattan, Paris 2002. (Liegt nicht auf Deutsch vor.) Das Zitat bezieht sich auf die Schlacht bei Arcole; diese fand vom 15. bis 17. November 1796 während des Italienfeldzuges zwischen den Franzosen unter General Napoleon Bonaparte und den Österreichern unter Feldzeugmeister Joseph Alvinczy bei Arcole in Italien statt. Anm. d. Ü.

2 - Alfred Brendel, *A bis Z eines Pianisten: Ein Lesebuch für Klavierliebende*, Carl Hanser Verlag, München 2012, S. 22.

Das Brio klingt ständig durch (zweite Variation), aber an Lyrischem mangelt es auch nie (in der dritten, „melancholischen“, sowie in der siebten, „klagenden“, Variation), mit einer slawischen Konnotation in den kleineren Variationen (vor allem der elften). Die letzte Variation (Allegro im 6/8-Takt in Cis-Dur) krönt das Ganze mit einer Coda im fugierten Stil, deren Erfindungsreichtum schon die Komplexität der noch kommenden Kompositionen erahnen lässt.

Die zwischen der Sonate für Klavier in f-Moll, „Appassionata“, op. 57 und der Fünften Sinfonie op. 67 angesiedelten *Zweiunddreißig Variationen über ein eigenes Thema* für Klavier in c-Moll, WoO 80, (1806) wurden vom Verfasser wenig geschätzt. Otto Jahn hatte in seinen Notizen folgende Anekdote: Beethoven fand einmal die Tochter des Klavierbauers Streicher an seinen 32 Variationen ühend; nachdem er eine Zeit lang zugehört hatte, fragte er sie: „Von wem ist denn das?“ — „Von Ihnen.“ „Von mir ist die Dummheit? Beethoven, was bist Du für ein Esel gewesen!“<sup>3</sup> Diese im Umfang eher bescheidene Komposition sollte jedoch nicht als rein formale Übung oder gar als zwar charmantes, aber doch eher oberflächliches Stück betrachtet werden. Die Rauheit des Themas, mit einem im vorletzten Takt deutlich akzentuierten Sforzando, reiht diese konzise und nüchterne Komposition in die persönlichsten Werke Beethovens ein. Aus einer achttaktigen Chaconne extrahiert der Komponist eine harmonisch besonders dicht gewebte Basslinie. Alle Variationen, mit Ausnahme der letzten, die als Apotheose dient, umfassen acht Takte und werden ohne Unterbrechung gespielt. Als erfahrener Pianist belegte Beethoven hier seine tiefe Kenntnis des Klaviers; man spürt sein stetes Bestreben, das Instrument auf originelle Weise klingen zu lassen und die Stimmung der jeweiligen Variation von einem reduzierten Ambitus ausgehend anzupassen. Er gelangt von einer eher klaviertechnisch angelegten Episode (die ersten drei Variationen werden durch gebrochene Akkorde in beiden Händen geprägt, die achtzehnte von schnell aufsteigenden Skalen) hin zu kontrastierenden Effekten, die manchmal heroisch, manchmal lieblich-zart klingen (Variationen sechs und sieben). Die zunehmende Heftigkeit (Variationen elf und zwölf) führt zu einem ernsten Choral im Dur-Modus. Die *Zweiunddreißig Variationen über ein eigenes Thema* für Klavier in c-Moll, WoO 80, finden ein Echo im Finale von Brahms' Vierter Sinfonie, die nach dem gleichen Prinzip, und mit unterschwelligem musikalischen Huldigungen an Beethoven angelegt ist. Dazu gehören beispielsweise die Klangfarbenmelodie und die subtilen Überblendungen, die Arnold Schönberg später so schätzte. Die *Sechs Variationen über ein eigenes Thema* für Klavier in F-Dur, op. 34 (1802), die ersten in der Reihe, die eine Opuszahl erhielten, belegen Beethovens Interesse an dieser Form, die er nun als

3 - Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen. In zwei Theilen mit chronologischem Verzeichniss der Werke und autographischen Beilagen*. Verlag von Otto Janke, Berlin 1884, S. 81.

wichtig und nicht mehr nur rein dekorativ betrachtete. Trotz ihres improvisierten und spontanen Auftretens besitzen die Variationen eine organische, auf die immer vollendetere Progression zurückzuführende Struktur, die mit der Wahl der Tonarten und ausgeprägten Kontrasten verbunden ist. Jede neue Variation über das Thema in F-Dur ist um eine Terz tiefer gesetzt, bevor der Zyklus in der ursprünglichen Tonart endet. Von brillantem Charakter, „auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet“<sup>4</sup>, ist jede Variation von diesem raffiniert-elaborierten Tonsatz gekennzeichnet, der seinen konkreten Ausdruck in den zeitgenössischen „Eroica“-Variationen finden wird.

Die *Fünfzehn Variationen mit einer Fuge* für Klavier in Es-Dur, op. 35 (die sog. „Eroica“-Variationen), nehmen durch ihren monumentalen, ambitionierten Charakter sowie aufgrund der Vorrangstellung des Harmonieschemas gegenüber dem melodischen Material einen besonderen Platz in Beethovens Schaffen ein. Den etwas ungenauen Beinamen „Eroica“-Variationen erhielt der Zyklus erst im Nachhinein, in Verbindung mit der später komponierten, sog. „Heroischen Sinfonie“ Nr. 3 in Es-Dur („Eroica“, 1804). Das Thema stammt aus dem Finale der Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* (1800-1801), welches wiederum auf den *Zwölf Contretänzen* für Orchester WoO 14 basiert, die erst kurz zuvor von Beethoven fertiggestellt worden waren. Das Thema erscheint nicht sofort: Zunächst wird eine Skizze im Bass vorgestellt und viermal wiederholt, und dann durch den Beitrag der anderen Stimmen in einer langen, schließlich dem eigentlichen Thema weichenden Einleitung angereichert. Diese fünfzehn, allesamt sehr unterschiedlichen Variationen stellen eine Herausforderung dar, da die Verwendung von sanft wogenden Figuren den Variationenbegriff trotz barocker Kompositionsverfahren sprengt. Unterschiedliche Stimmungen folgen aufeinander, seien sie nun gefällig, dramatisch, humorvoll oder geheimnisvoll (Largo der fünfzehnten Variation), bis zum durch eine kurze dreistimmige Fuge eingeleiteten Ende (alla fuga), welche aus der Basslinie des Themas herrührt. Ein zweiter Teil (andante con moto), sprudelnd und üppig, enthält eine Menge gebrochener Akkorde, Triller und Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten. Gewissermaßen eine Generalprobe und ein Versuchslabor für die prometheischen *Dreiunddreißig Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli* in C-Dur op. 120.

**Michel Le Naour**

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

## Sélim Mazari

„Sélim Mazari stößt mit seinem meisterhaften Klavierspiel und seiner ebensolchen Beherrschung des Klangs weit das Tor zu den Träumen auf.“ Der französische Musikkritiker Alain Lompech über die Interpretation von Debussys *Images* durch den jungen Pianisten Sélim Mazari bei einem Klavierabend im Juni 2018 in der Pariser Fondation Vuitton.

Die Victoires de la musique classique 2018 haben den jungen Pianisten Sélim Mazari als einen der „Nachwuchskünstler des Jahres“ bekannt gemacht. Der 1992 im französischen Garenne-Colombes geborene Mazari, dessen künstlerische Entwicklung stark von der bedeutenden Pianistin Brigitte Engerer beeinflusst wurde, stammt aus einer Familie von Musikliebhabern und erhielt bereits in sehr jungen Jahren seinen ersten Musikunterricht. Eine Nachbarin seiner Eltern war Schülerin von Brigitte Engerer; sie unterrichtete ihn ab dem Alter von fünf Jahren. Er machte rasante Fortschritte und wurde mit elf Jahren bereits Schüler in Pierre Réachs Klasse am Pariser Konservatorium. An der Sommerakademie Nizza traf Mazari auf Brigitte Engerer, deren Charisma sowie ihre mütterliche und großzügige Art den jungen Musiker tief geprägt haben. 2008 wurde er einstimmig zum Studium bei Brigitte Engerer am Pariser Conservatoire supérieur de musique zugelassen, bis zu dem frühen Tod der Pianistin 2012. Anschließend wechselte er in die Klasse von Claire Désert, bei der er seinen Master glänzend absolvierte, und erhielt gleichzeitig künstlerischen Rat von Jean-Claude Pennetier an der Académie de Villecroze sowie von Rena Shereshevskaya.

Sélim Mazari wollte unbedingt neue musikalische und menschliche Erfahrungen machen sowie seine Ausbildung im Ausland vervollkommen und zog daher nach London, wo er ein zweites Masterstudium am Royal College of Music in der Klasse von Dmitri Alexeev absolvierte. London war auch der Ausgangspunkt für eine neue Etappe in Mazaris künstlerischer Laufbahn; Avedis Kouyoumdjian, ein hervorragender Pädagoge und Freund von Brigitte Engerer sowie ehemaliger Schüler Dieter Webers und Stanislaw Neuhaus', lud ihn ein, bei ihm in Wien an der Universität für Musik und darstellende Kunst zu studieren. Mit seinem neuen Mentor erforschte er das große klassische Repertoire, Mozart, Beethoven, Haydn, u. a. und blühte in dem intensiven kulturellen Angebot der Musikhauptstadt Wien auf. Zudem frönte er dort eifrig der Oper, seiner anderen Leidenschaft. Sélim Mazari, der bei dem Internationalen Klavierwettbewerb Île de France, dem Piano Campus 2013 und dem Internationalen Klavierwettbewerb Collioure ausgezeichnet wurde, ist zudem Preisträger der Société des Arts de Genève. Als geschätzter Kammermusikpartner arbeitet er mit Yo-Yo Ma, Henri Demarquette, Victor Julien-Laferrière, Raphaëlle Moreau, Olivier Charlier, den Flötistinnen Juliette Hurel und Joséphine Olech zusammen, mit denen er das Album *Souvenirs de Hongrie* (Collection 1001 Notes) einspielte, zudem auch mit dem Hermès-Quartett sowie Michel Dalberto. Der mit dem Preis der Fondation SAFRAN pour la Musique (2014) ausgezeichnete Sélim Mazari ist ebenfalls „Révélation ADAMI“ (2012).