

ALEXANDRE
THARAUD
BACH
GOLDBERG
VARIATIONS



Merci à Cécile Lenoir, Michaël Bargues, Béatrice Albert,
Sandrine Girault, Riccardo Borghesi et Noël Lee.
Merci aux pianos de MSNDP, J.-L. Drujeon, F. de Laroque, F. Davoine
et de l'école de musique de La Trinité (Martinique).

à J.-F. Boclé

A. Tharaud

Johann Sebastian BACH 1685–1750

Goldberg Variations BWV 988

Variations Goldberg . Goldberg-Variationen

Aria mit verschiedenen Veränderungen (*Klavierübung*, Teil IV)

1	I Aria	4.08	16	XVI Variatio 15 Canone alla Quinta a 1 clav. ...	4.25.
2	II Variatio 1 a 1 clav.	1.45	17	XVII Variatio 16 a 1 clav. Ouverture.	3.04
3	III Variatio 2 a 1 clav.	1.25	18	XVIII Variatio 17 a 2 clav.	1.51
4	IV Variatio 3 Canone all Unisuono a 1 clav.	1.46	19	XIX Variatio 18 Canone alla sexta a 1 clav.	1.41
5	V Variatio 4 a 1 clav.	1.03	20	XX Variatio 19 a 1 clav.	1.16
6	VI Variatio 5 a 1 o vero 2 clav.	1.25	21	XXI Variatio 20 a 2 clav.	1.54
7	VII Variatio 6 Canone alla seconda a 1 clav.	1.21	22	XXII Variatio 21 canone alla settima a 1 clav. ...	3.04
8	VIII Variatio 7 a 1 o vero 2 clav.	1.59	23	XXIII Variatio 22 a 1 clav. alla breve.	1.20
9	IX Variatio 8 a 2 clav.	1.49	24	XXIV Variatio 23 a 2 clav.	2.01
10	X Variatio 9 Canone alla terza a 2 clav.	2.18	25	XXV Variatio 24 Canone alla Ottava a 1 clav. ...	2.30
11	XI Variatio 10 Fughetta a 1 clav.	1.27	26	XXVI Variatio 25 a 2 clav.	8.23
12	XII Variatio 11 a 2 clav.	1.53	27	XXVII Variatio 26 a 2 clav.	1.03
13	XIII Variatio 12 Canone alla quarta.	1.08	28	XXVIII Variatio 27 Canone alla Nona a 2 clav. ...	0.55
14	XIV Variatio 13 a 2 clav.	5.24	29	XXIX Variatio 28 a 1 clav.	2.22
15	XV Variatio 14 a 2 clav.	1.59	30	XXX Variatio 29 a 1 o vero 2 clav.	2.02
			31	XXXI Variatio 30 a 1 clav. Quodlibet.	1.51
			32	XXXII Aria da Capo e fine.	4.24

TT: 75.13

Alexandre Tharaud **piano**

De la Saxe profonde à la Perse éternelle

Claude Lévi-Strauss à qui on demandait pourquoi la mythologie avait disparu à l'avènement des temps modernes répondit qu'elle n'avait pas disparu mais pris une autre forme : la musique, capable de proliférer en variations comme autrefois proliféraient les histoires. L'origine - vraie ou fabuleuse - des Variations Goldberg semble confirmer cette opinion. Le comte Karl von Kayserling, ambassadeur à la cour de Dresde, homme de grande culture et passionné de musique, souffrait d'insomnie. Parmi les nombreux instrumentistes attachés à sa cour, se trouvait un jeune claveciniste surdoué, Johann Theophilus Goldberg, quatorze ans en 1741. C'était lui que le comte chargeait d'apaiser l'angoisse de ses nuits blanches en improvisant au clavecin. Mais l'angoisse persistant, le comte demanda à Jean-Sébastien Bach de composer pour l'adolescent une pièce qu'il lui jouerait du crépuscule à l'aube. Serait-elle fausse, la légende touche juste, car elle nous fait comprendre le caractère particulier des Variations Goldberg, cette prolifération de notes à partir d'une aria initiale. Trente fois l'imagination s'élance, pour atterrir à la fin sur l'air du début. Mais est-ce vraiment une fin ? L'instrumentiste pourrait rester assis à son clavier et recommencer inlassablement le cycle, le jouer en boucle jusqu'au lever du jour. On songe à la technique des Mille et une Nuits, où d'un récit initial découlent une suite ininterrompue d'anecdotes. Bach avait écrit une sorte de conte oriental, dont les parties s'emboîtent l'une dans l'autre, sans aucune indication de temps. Wanda Landowska, la grande claveciniste qui remit en honneur ces Variations au XX^e siècle, les jouait en quarante sept minutes. Le jeune Glenn Gould, en 1955, mit 39 minutes. En 1981, le support permettant l'ajout de reprises, 51 minutes. D'autres pianistes, depuis, ont encore étiré la partition, jusqu'à 80 minutes ! Cette liberté, cette élasticité, cette possibilité de dilatation dans le temps prouvent bien que les Variations Goldberg ne sont nullement de la musique abstraite, mais un enchaînement de récits. L'aria initiale, c'est la voix même de Schéhérazade, et l'auditeur, charmé, se croit transporté à Bagdad.

**Dominique Fernandez
de l'Académie Française**

Jean-Sébastien BACH¹⁶⁸⁵⁻¹⁷⁵⁰ Les Variations Goldberg BWV 988

C'est en 1741 que Bach publie ses Variations dites « Goldberg », dernière partie de sa Clavier-Übung (littéralement « Travail du clavier », c'est-à-dire morceaux pour travailler son clavier). Son premier biographe, Johann Forkel, prétendit en 1802 que ces Variations avaient été composées pour le comte Keyserlingk, ambassadeur de Russie à la cour de Saxe, et raconte : « Un jour, le comte dit à Bach qu'il aimerait avoir pour son [claveciniste Johann Gottlieb] Goldberg quelques pièces de clavier qui, par leur douceur et leur gaieté, puissent le rasséréner quelque peu durant ses nuits d'insomnie. »

Cette anecdote est probablement très loin de la vérité. Goldberg est certes devenu un virtuose, mais en 1741 il avait tout juste quatorze ans. Il n'est pas impossible que Bach ait lui-même joué ses Variations à Keyserlingk durant son séjour à la résidence de l'ambassadeur à Dresde, en novembre 1741, mais il est plus plausible que le compositeur les ait fait entendre quelques mois plus tôt à l'un des derniers concerts publics qu'il donna avec le Collegium Musicum (société de musique) de Leipzig. En toute probabilité, les Variations « Goldberg » ne firent pas l'objet d'une commande, mais furent conçues dès le départ comme grand finale de la Clavier-Übung, monumentale anthologie pour clavier en quatre parties. Cependant, même si le récit de Forkel n'est pas digne de foi, il renferme peut-être un soupçon de vérité. On peut parfaitement imaginer que Goldberg, étant un brillant claveciniste et l'un des élèves de Bach les plus talentueux, se soit forgé sa réputation en jouant l'œuvre pour clavier la plus virtuose de son maître et qu'il l'ait rendue si populaire que la partition, nommée par le compositeur simplement *Aria mit verschiedenen Veränderungen* (« Air avec diverses variations »), finisse par prendre son nom.

Les Variations « Goldberg » commencent par un Air captivant de trente-deux mesures qui n'est pas sans prêter à discussion. Si certains musicologues sont persuadés qu'il est de Bach, d'autres, estimant la mélodie inhabituellement ornée et l'écriture simple et galante, contre toute attente, pensent qu'il s'agit d'un emprunt ou que le compositeur a été fortement influencé par les pièces de clavecin françaises. La question n'a pas grande importance puisque les trente variations sont construites sur la ligne de basse et ses harmonies implicites, et non sur la mélodie. Écrire ainsi une série de variations sur une basse harmonisée était l'une des méthodes de composition les plus répandues à l'époque, et les prédécesseurs de Bach y eurent souvent recours : c'était un moyen de donner une structure parfaitement unitaire à des œuvres pour clavier de grande envergure comme les Trente-Deux Variations « La Capricciosa » de Buxtehude BuxWV 250.

Curieusement, Bach n'avait jamais montré grand intérêt pour le thème et variations, et bien que cette technique de composition ait pu sous-tendre ses improvisations, sa seule autre grande série de variations qui nous soit parvenue est l'Aria variata BWV 989, qui précède les Variations « Goldberg » de plus de trente ans et n'a pas la même envergure, loin s'en faut. Qu'à la fin de sa vie Bach ait renoué avec ce type de composition est manifestement lié à l'objectif qu'il s'était fixé avec son ambitieuse Clavier-Übung : explorer les diverses possibilités d'écrire pour le clavier de la manière la plus exhaustive possible. Il est possible aussi que son imagination ait été enflammée par la publication, au début des années 1730, de la grande Chaconne de Haendel HWV 442 avec ses soixante-deux variations, une partition qu'il a sûrement dû connaître puisque l'on retrouve dans les « Goldberg » la basse obstinée de huit mesures utilisée par Haendel.

Pour l'auditeur, l'une des meilleures manières d'aborder les « Goldberg » est de commencer par comprendre le plan de Bach. Même si certains indices montrent que l'architecture de l'œuvre a évolué dans le temps, le résultat final, élégant et simple, présente une symétrie facile à reconnaître. L'édition originale de 1741 renferme trente-deux mouvements – trente variations introduites et conclues par l'Air – un nombre qui semble avoir été choisi pour refléter les trente-deux mesures de l'Air (tout autre symbolisme, s'il y en a un, reste à déchiffrer). Bach a organisé son œuvre par groupes de trois variations types, clairement reconnaissables à l'audition : à partir de la Variation 4, chaque groupe comprend une « pièce de caractère » (les styles diffèrent énormément d'une pièce à l'autre) ; puis un mouvement virtuose (généralement un duo) ; enfin, une variation en canon rigoureux.

Ces trois types de variation alternent régulièrement tandis que s'opère en même temps une intensification progressive : chaque « pièce de caractère » crée la surprise par sa particularité ; les variations virtuoses deviennent de plus en plus brillantes, culminant dans deux mouvements audacieux (28 et 29) ; et l'intervalle sur lequel est fondé chaque canon augmente d'un ton à chaque fois – la Variation 3 est un canon à l'unisson, la Variation 6, à la seconde, la Variation 9, à la tierce, et ainsi de suite jusqu'au canon à la neuvième de la Variation 27. À ceci s'ajoute un souci de continuité, Bach établissant parfois des liens subtils entre deux variations consécutives. Non seulement une variation commence souvent dans le registre où la précédente s'est terminée, mais le compositeur crée à l'occasion un rapport thématique : par exemple le début de la première variation fait écho aux trois dernières notes de l'Air ; et le thème que l'on entend à la main gauche au début de la Variation 17 provient de la deuxième partie de la Variation 16.

Le trait le plus remarquable des « Goldberg » est leur nature délibérément encyclopédique. Tandis que la plupart des grandes variations de l'époque, comme celles de Buxtehude et de Haendel, sondent généralement un seul affect avec une ornementation brillante et typique du genre, Bach explore un éventail bien plus large. Ses trente variations présentent une succession de styles et d'affects extrêmement variés : ancien et moderne, libre

et contrapuntique, simple et complexe, sérieux et léger – tout cela solidement maintenu dans le cadre unitaire qu'est l'harmonie de l'Air. Cette recherche de la diversité maximum au sein de la plus grande unité possible est la marque du Bach de la maturité, du compositeur qui cherche à résumer son art, et celui de son époque, dans de grandes œuvres encyclopédiques « pour la postérité » telles que la Messe en si mineur, L'Art de la fugue et l'ensemble de la Clavier-Übung.

Présentant une grande richesse de styles, les variations ont un poids très divers, certaines étant délibérément mises en vedette. La Variation 16 – l'une des « pièces de caractère » – est une ouverture à la française majestueuse, avec son cortège de rythmes pointés, de grands gestes et sa deuxième partie fuguée, tout cela s'inscrivant dans les contraintes de la formule harmonique unitaire. Une ouverture à la française au centre de l'œuvre n'est pas un hasard, mais l'un des traits communs aux quatre parties de la Clavier-Übung. Tandis que la Variation 16 est l'une des plus grandioses et des plus démonstratives, les Variations 13 et 25 sondent au contraire des émotions intimes. Bien qu'elles n'en portent pas le titre, ce sont toutes les deux des airs qui développent l'écriture et le style de l'Air initial. La main gauche accompagne une mélodie élaborée, à la main droite, par un accompagnement à deux voix. L'ornementation raffinée de la mélodie nous donne un aperçu du talent d'improvisateur notoire de Bach – pour autant, tout est composé très soigneusement. La Variation 25, en mineur, scintille de chromatismes poignants : c'est le mouvement le plus lent, le plus expressif et le plus intense, le cœur émotionnel des « Goldberg ».

Bach semble avoir eu conscience qu'il ne devait accabler ni l'interprète ni l'auditeur avec son goût du contrepoint savant et éviter que celui-ci ne domine la hiérarchie des styles. Les neuf canons, loin d'être d'un académisme implacable, sont superbement intégrés dans l'architecture de l'œuvre et remarquables par leur diversité de caractère. Les inflexions chromatiques et l'harmonie intense des Variations 15 et 21 nous plongent dans un monde émotionnel très dense à mille lieues des mélodies insouciantes des Variations 3 et 9. On trouve aussi de l'humour. Au moment où l'on s'attend à un canon final à la dixième, Bach esquisse un sourire et nous offre à la place un Quodlibet, se moquant ainsi de sa propre obsession du canon et de la fugue. Les quodlibets étaient des plaisanteries musicales – dont la famille Bach était friande – dans lesquels des chansons populaires et irrévérencieuses de l'époque étaient traitées avec un faux sérieux. Ici, l'air disgracieux Choux et betteraves m'ont chassé d'ici et la chanson Ça fait si longtemps que je n'étais pas chez toi sont menés de front en un contrepoint à quatre voix dense et plein d'habileté.

Les variations virtuoses (5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 28 et 29) ont en commun une ornementation brillante et des croisements de mains que Bach a peut-être trouvés dans les sonates de Domenico Scarlatti, dont les Essercizi avaient été publiés en 1738–1739. Les simples croisements des Variations 1 et 5 ont cependant des antécédents manifestes dans plusieurs pièces pour clavier antérieures du compositeur, comme la Gigue

de la Première Partita (1727). Plus loin dans les « Goldberg », Bach dépasse le modèle scarlattien et écrit explicitement pour un clavecin à deux claviers qui non seulement facilite les déploiements de virtuosité, mais offre un plus grand éventail de possibilités en donnant à chaque main accès à toute l'étendue du clavier – les croisements sont plus difficile à exécuter au piano aujourd'hui.

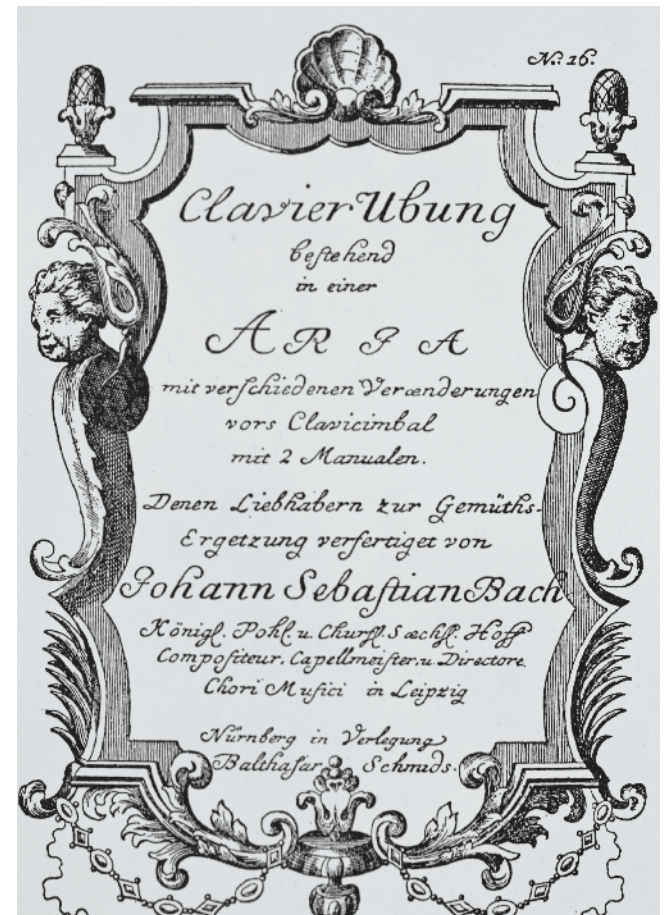
Dans la première moitié du XX^e siècle, les Variations « Goldberg » étaient curieusement peu connues. Wanda Landowska fut la première à les enregistrer, en novembre 1933, et, en pionnière qu'elle était, elle choisit de les jouer non pas au piano mais au clavecin, un instrument qu'elle voulait remettre au goût du jour. Son style de jeu plein d'émotion, illustré par son interprétation de la Variation 25 – « l'expression la plus sublime d'un romantisme éternel », selon elle – donna le ton pour une génération. Mais ce furent plutôt les pianistes que les clavecinistes qui suivirent ses traces. Lorsque l'influent claveciniste néerlandais Gustav Leonhardt fit le premier de ses trois enregistrements des « Goldberg », en 1953, il adopta une approche bien plus retenue, sévère même, guidée par son intérêt pour les techniques de jeu du XVIII^e siècle. Depuis, notre compréhension des styles d'interprétation de l'époque baroque s'est approfondie et une nouvelle génération de clavecinistes, à laquelle appartiennent notamment Andreas Staier, Pierre Hantaï et Richard Egarr, s'est de nouveau sentie libre d'explorer la virtuosité flamboyante de Bach et les courants d'émotion qui sous-tendent sa musique.

L'avènement du mouvement baroque n'a jamais découragé les pianistes de s'attaquer aux « Goldberg ». La pianiste américaine Rosalyn Tureck fut la première à les enregistrer au piano en 1947, et durant les cinquante années qui suivirent elle confia au disque ses interprétations audacieusement personnelles de l'œuvre à au moins sept reprises. Glenn Gould, lui aussi, avait un style charismatique et très personnel. Son premier enregistrement des « Goldberg » (1955), provocateur et perspicace, a inspiré autant les pianistes amateurs que les professionnels à jouer Bach avec passion et précision.

Depuis un certain nombre d'années, de nombreux pianistes ont marié avec succès des éléments du jeu instrumental baroque – notamment la clarté de texture et d'articulation – avec la technique du piano à queue moderne. Même si l'absence d'un deuxième clavier peut causer quelques collisions entre les deux mains, les pianistes d'aujourd'hui ont à leur disposition une palette de couleurs plus large et une plus grande finesse de toucher qui leur permettent d'assurer l'indépendance des deux mains et de les faire contraster, un aspect tellement fondamental dans le langage de Bach. Par conséquent, que l'on joue les « Goldberg » au piano ou au clavecin, Landowska avait parfaitement raison de dire en 1933 : « Il n'est aucune autre œuvre qui [...] offre un domaine si vaste aux interprètes pour déployer leur imagination, leur adresse et leur virtuosité. »

Simon Heighes

Traduction : Daniel Fesquet



Aria with various Inventions
("Goldberg Variations"), printed
as Clavier Exercise (part IV).
Cover of the original edition,
Balthasar Schmid, Nürnberg, 1742 /
©akg-images

From deepest Saxony to Eternal Persia

When asked why myth had vanished with the advent of the modern age, Claude Lévi-Strauss replied that it had not disappeared at all but had assumed another form in the guise of music, a medium able to proliferate in the form of sets of variations just as stories had previously proliferated. Whether they are true or cloaked in fable, the origins of the Goldberg Variations seem to confirm Lévi-Strauss's view. Count Hermann Carl von Keyserlingk, the exceptionally cultured Russian ambassador at the Saxon Court in Dresden, was known to be passionate about music, but he also suffered from insomnia. Among the numerous instrumentalists attached to his court was a young and gifted harpsichordist, Johann Gottlieb Goldberg, who was fourteen in 1741. It was he whom Keyserlingk entrusted with the task of overcoming his feelings of anxiety when he lay awake at night and the young virtuoso was required to improvise at the keyboard. But his anxiety persisted, and so Keyserlingk asked Johann Sebastian Bach to write a piece that the youth would play at night from dusk till dawn. Even if it is untrue, the legend hits the mark by allowing us to grasp the peculiar character of the Goldberg Variations, with its proliferation of notes starting out from an initial Aria. Thirty times the composer allows his imagination free rein, before finally landing up again with the opening Aria. But is this really the end? The instrumentalist could remain seated at his instrument and start the cycle all over again, performing it tirelessly in a loop until break of day. It is difficult not to be reminded of the narrative technique used in the Arabian Nights, in which an initial account leads to an uninterrupted series of anecdotes. Bach wrote a kind of Oriental fairytale whose parts are dovetailed together, but he gives no indication as to the time that they should take in performance. Wanda Landowska, the great harpsichordist who restored the Goldberg Variations to favour in the 20th century, took forty-seven minutes, whereas the young Glenn Gould took thirty-nine in his first recording in 1955. When he revisited the work in 1981, he added certain repeats and on this occasion took fifty-one minutes. Since then other pianists have stretched the score to breaking point, taking as much as eighty minutes! This freedom and elasticity and the possibility of extending the work over time demonstrate that the Goldberg Variations are far from being an example of abstract music but are a sequence of narratives. The initial Aria is the voice of Scheherazade, and listeners, falling under her spell, believe that they have been transported to Baghdad.

Dominique Fernandez
de l'Académie Française
Translation: **Stewart Spencer**

Johann Sebastian BACH^{1685–1750}

Goldberg Variations BWV 988

Bach published his so-called 'Goldberg' Variations in 1741, as the final part of his Clavier-Übung ('Keyboard Practice') cycle. In 1802 his first biographer, Johann Forkel, claimed that these variations were originally composed for Count Keyserlingk, the Russian Ambassador to the Saxon court. The story goes that Keyserlingk 'once said to Bach that he should like to have some clavier pieces for his [harpsichordist Johann Gottlieb] Goldberg, which should be of such a soft and somewhat lively character that he might be a little cheered up by them in his sleepless nights'.

There's probably very little truth to this story. Goldberg certainly became a virtuoso performer, but in 1741 he was just 14 years old. It's possible that Bach himself played the Variations to Keyserlingk when he stayed at the Ambassador's residence in Dresden in November 1741, but it's more likely that they were first heard some months earlier at one of Bach's final public concerts with the Leipzig Music Society (the Collegium Musicum). In all probability, the Goldberg Variations were not composed to an outside commission at all, but were intended from the start to provide the grand finale to Bach's great, four-part keyboard anthology – the Clavier-Übung. Even if Forkel's account can't be strictly relied upon, it may still contain a grain of truth. It seems entirely plausible that Goldberg, as a gifted harpsichordist and one of Bach's most talented pupils, made his reputation performing his master's most virtuosic keyboard work, which Bach had simply called the *Aria mit verschiedenen Veränderungen* (Aria with Diverse Variations), but which Goldberg popularized and forever lent his name to.

The Goldberg Variations begin with a 32-bar 'Aria' – captivating but contentious. Some scholars argue strongly for Bach's authorship while others, who consider the melody untypically ornate and the texture unexpectedly simple and galant, suggest that Bach either borrowed the music or was strongly influenced by the style of French keyboard dances. The argument is largely irrelevant since the 30 variations are actually constructed over the Aria's bass line and its implied harmonies, and not the melody itself. Using a repeated bass line and its associated harmony as the basis for a set of variations was one of the most important compositional methods of the age, and was much used by Bach's predecessors as a way to bring a clearly unified structure to ambitious, large-scale keyboard works (such as Buxtehude's 32 'La Capricciosa' variations BuxWV 250).

Curiously, Bach himself never showed any great interest in composition by variation and, although such procedures may have underpinned his improvisations, his only major work of this kind to have survived is the *Aria variata* BWV 989, which predated the Goldberg Variations by over thirty years and is on a much smaller scale. Bach's renewed interest in variation form late in life was clearly linked to the goal of his ambitious *Clavier-Übung* series – to explore the varied possibilities of writing for the keyboard as comprehensively as possible. It may be, too, that Bach's imagination was fired by the publication, in the early 1730s, of Handel's great Chaconne and 62 variations HWV442, which Bach must surely have known since the Goldberg Variations employ the same eight-bar ostinato bass as Handel used.

As listeners, one of the most useful ways of navigating our way through the Goldberg Variations is to understand Bach's underlying plan for the work. Although there is evidence that his design evolved over time, the final result is elegantly simple, with a symmetrical layout which is easy to recognise. The original printed edition of 1741 presents 32 movements – 30 variations, introduced and concluded by an *Aria* – a number apparently chosen to mirror the 32 bars of the *Aria* itself (any further symbolism, if intended, has yet to be definitively deciphered). Bach decided on a clear and audible alternation of movements in groups of three. Starting with Variation 4 we get a 'character piece' (each exploring a very different style); then a virtuoso movement (usually a duet); and every third variation is a strictly contrapuntal canon.

These three types of variation continue to alternate regularly, while also introducing a gradual sense of intensification as the work progresses: the 'character' pieces constantly surprise with their variety; the virtuoso variations grow in brilliance, culminating in a pair of daring movements – nos. 28 and 29; and the canons rise by a note each time – Variation 3 is a canon at the unison, no. 6 at the 2nd, no. 9 at the 3rd, and so on until no. 27 at the 9th. Added to this, Bach's concern for overall continuity is felt in the subtle connections he sometimes makes between consecutive variations. Not only does one variation often end in the same register as the succeeding movement, but Bach occasionally establishes simple thematic links as well, as in the last three notes of the *Aria* which are echoed at the start of the first variation; or the opening left-hand theme of no. 17 which is first heard in the second half of no. 16.

The most remarkable feature of the Variations is their deliberately encyclopaedic nature. Whereas most large-scale variations of the time (by the likes of Buxtehude and Handel) usually explored a single affect with brilliant and idiomatic figuration, Bach pioneered a much more wide-ranging approach. His 30 variations offer a succession of dramatically varied styles and affects: old and new, free and contrapuntal, simple and complex, serious and light-hearted – all held firmly in check by the strict unifying harmony of the *Aria*. This striving for the maximum diversity within the utmost unity was a hallmark of Bach's maturity, as he strove to sum-up his

own art, and that of his age, in great comprehensive 'legacy' works such the Mass in B minor, the Art of Fugue and the whole *Clavier-Übung* cycle.

Exemplifying a wealth of styles, the variations are very differently weighted, with certain movements deliberately designed to stand out. Variation 16 – one of character pieces – is a majestic French overture, complete with dotted rhythms, sweeping gestures and a clinching fugal section, all written within the constraints of the unifying harmonic formula. Its appearance was no accident: a centrally-positioned movement in French overture style is one of the only common features shared by all four parts of the *Clavier-Übung*. If Variation 16 is one of the grandest and most demonstrative movements, Variations 13 and 25 explore altogether more intimate emotions. Although not labelled as such, they are both aria movements which develop the texture and style of the opening *Aria*. The left hand provides a two-part accompaniment to an elaborately spun-out melody in the right hand. The filigree melodic embellishments offer insights into Bach's fabled abilities as an improviser, though the music is nevertheless very carefully composed. The minor-key Variation 25 shimmers with poignant chromaticisms, and is the slowest, most intensely expressive movement – the emotional heart of the Variations.

Bach seems to have been aware that his delight in artful counterpoint should not overwhelm either performer or listener, nor dominate the stylistic hierarchy. Far from being relentlessly academic, the nine canons are beautifully integrated into the larger design of the work and are remarkably different in character. The chromatic inflections and intense harmony of Variations 15 and 21 offer concentrated emotional insights a world apart from the carefree tunefulness of Variations 3 and 9. There are suggestions of humour too. At the point where we are led to expect a final canon at the 10th Bach smiles and offers us instead a 'Quodlibet' which pokes fun at his own obsession with canon and fugue. Quodlibets were musical jokes – much loved by the Bach family – in which irreverent and popular songs of the day were treated with mock seriousness. So, rather cleverly, the ungainly tune of 'Cabbage and turnips have driven me away', rubs shoulders, in dense four-part counterpoint, with 'I have for so long been away from you'.

The virtuoso variations (5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 28 and 29) are linked by their use of brilliant figuration and hand-crossing techniques that Bach may have encountered in the sonatas of Domenico Scarlatti, whose *Essercizi* were published in 1738-9. However, the straightforward crossing of hands in Variations 1 and 5 had clear precedents in several of Bach's own earlier keyboard works, like the Giga from Partita No. 1 [1727]. In later variations Bach's exploration of hand-crossing goes beyond the Scarlattian model, explicitly calling for a harpsichord with two manuals, not merely to facilitate virtuoso display, but to offer greater creative scope by allowing each hand unrestricted access to the complete range of the keyboard – something which is harder to achieve today on the piano.

In the first half of the twentieth century the Goldberg Variations were surprisingly little known. The first performer to record them – in November 1933 – was Wanda Landowska and, pioneer that she was, she opted to play them not on the piano but on the harpsichord, an instrument she was trying to revive. Her emotional style of playing, typified by her approach to Variation 25 – ‘the most sublime expression of eternal romanticism’ – set the tone for a generation. But it was pianists rather than harpsichordists who followed her lead. When the influential Dutch harpsichordist Gustav Leonhardt made the first of his three recordings in 1953, he took a much more restrained, even severe, approach guided by his interest in 18th-century playing techniques. As our understanding of Baroque performance practice has deepened, a new generation of harpsichordists – Andreas Staier, Pierre Hantaï and Richard Egarr – has once again felt free to explore Bach's flamboyant virtuosity and the music's underlying emotional currents.

The rise of the historical performance movement never put pianists off the Goldbergs. The American pianist Rosalyn Tureck was the first to record them on the piano in 1947, and over the next 50 years she committed her boldly idiosyncratic interpretations to disc on at least seven further occasions. Glenn Gould, too, communicated in a charismatic and personal way. His first recording of 1955 is challenging and insightful, and inspired pianists, amateur and professional alike, to play Bach with passion as well as precision.

In recent years many pianists have successfully combined elements of eighteenth-century keyboard practice – clarity of texture and articulation – with a technique suited to the modern grand piano. Although the absence of a second keyboard may occasion a few collisions between the hands, today's pianists have at their disposal a broader range of tonal colours and greater subtlety of touch with which to maintain the independence of, and contrast between, the two hands so fundamental to Bach's original design. So, whether played on the piano or harpsichord, Landowska was absolutely right when, back in 1933, she said ‘There is no other work which ... leaves such a vast field for interpreters to display imagination, skill and virtuosity’.

Simon Heighes

J.S. Bach - Painting, 1746,
by Elias Gottlob Haussmann (1695–1774)
@akg-images



Vom tiefen Sachsen zum ewigen Persien

Auf die Frage, weshalb die Mythen mit Beginn der Neuzeit verschwanden, antwortete Claude Lévi-Strauss, sie hätten lediglich eine andere Form angenommen: die der Musik, die sich in zahlreichen Variationen entfalten könne, ähnlich wie früher die mythologischen Erzählungen. Die (reale oder erfundene) Entstehungsgeschichte der 1741 veröffentlichten *Goldberg-Variationen* scheint diese These zu bestätigen. Der damalige russische Gesandte am Dresdner Hof, Graf Hermann Karl von Keyserlingk, ein überaus gebildeter und musikbegeisterter Mann, litt unter Schlaflosigkeit und beauftragte einen der zahlreichen Instrumentalmusiker am Hof – den hochbegabten 14-jährigen Cembalisten Johann Gottlieb Goldberg –, die Angst seiner schlaflosen Nächte durch Improvisationen am Cembalo zu lindern. Da sich die Panikgefühle nicht vertreiben ließen, bat er Johann Sebastian Bach, für Goldberg ein Stück zu komponieren, das dieser ihm von der Abenddämmerung bis zum Morgengrauen vorspielen sollte. Auch wenn diese Legende möglicherweise nicht der Realität entspricht, trifft sie doch das Richtige: Sie ermöglicht uns, den ganz eigenen Charakter der *Goldberg-Variationen* zu begreifen – diese Fülle an Noten, die sich aus der einleitenden Aria entwickelt. Ganze 30 Mal erblüht die musikalische Einbildungskraft, um schließlich wieder zur Einleitungs-Aria zurückzukehren. Aber ist das wirklich ein Ende? Der Interpret könnte vor seinem Instrument sitzen bleiben und den Zyklus unablässig wieder von vorne beginnen, ihn in einer endlosen Schleife bis zur Morgendämmerung spielen. Dies erinnert an die Erzähltechnik von *Tausendundeine Nacht*, in der eine Anfangserzählung eine lange, ununterbrochene Folge von Geschichten generiert. Bach komponierte eine Art orientalisches Märchen mit ineinander verschränkten Teilen – ohne jede Tempobezeichnung. Die berühmte Cembalistin Wanda Landowska, die den *Goldberg-Variationen* im 20. Jahrhundert zu neuem Ruhm verhalf, trug sie in 47 Minuten vor. Im Jahre 1955 brauchte der junge Glenn Gould dafür 39 Minuten; 1981 spielte er sie in 51 Minuten, da die längere Spielzeit der neuen Tonträger die Hinzufügung von Wiederholungen ermöglichte. Seitdem haben andere Pianisten die Dauer des Vortrags bis auf 80 Minuten gestreckt. Diese Freiheit, Flexibilität und die Möglichkeit der zeitlichen Dehnung zeigen deutlich, dass die *Goldberg-Variationen* in keiner Weise abstrakte Musik, sondern eine Folge von Erzählungen sind. Die einleitende Aria ist die Stimme der Scheherazade, und der verzauberte Zuhörer fühlt sich ins Bagdad der Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht* versetzt.

Dominique Fernandez
de l'Académie Française
Übersetzung: Felix Schoen

Johann Sebastian BACH 1685–1750

Goldberg-Variationen BWV 988

1741 veröffentlichte Bach den letzten Teil seiner Clavier-Übung, die sogenannten Goldberg-Variationen. Sein erster Biograph Johann Forkel schrieb 1802, Bach habe diese Variationen auf Bitten des Grafen Keyserlingk geschrieben, den russischen Gesandten am sächsischen Hof. Der Legende nach »äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg [den Cembalisten Johann Gottlieb Goldberg] haben möchte, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte«.

In dieser Geschichte steckt kaum mehr als ein Körnchen Wahrheit: Goldberg wurde später tatsächlich als Cembalo-Virtuose bekannt, 1741 war er jedoch erst 14 Jahre alt. Es ist möglich, dass Bach selbst Keyserlingk die Variationen vorspielte, als er im November 1741 im Haus des Grafen in Dresden übernachtete; wahrscheinlicher ist jedoch, dass das Werk einige Monate zuvor bei einem von Bachs letzten öffentlichen Konzerten mit dem Leipziger Collegium Musicum erstmals zu Gehör gebracht wurde. Die Goldberg-Variationen waren wohl kein Auftragswerk, vielmehr hat es den Anschein, als habe Bach sie stets als krönendes Finale seiner großen vierteiligen Clavier-Übung geplant. Doch auch wenn Forkels Bericht nicht in jeder Hinsicht Glauben zu schenken ist, besteht durchaus eine Verbindung zum namensgebenden Virtuosen: Der begabte Cembalist Goldberg war einer von Bachs talentiertesten Schülern, der sich mit Aufführungen des virtuosesten Werks seines Meisters für Tasteninstrument einen Namen machte. Bach hatte das Werk schlicht als Aria mit verschiedenen Veränderungen betitelt; durch Goldberg wurde es bekannt – sein Name ist untrennbar mit diesem Werk verbunden.

Die Goldberg-Variationen beginnen mit einer faszinierenden 32-taktigen Aria, die in der Fachwelt für Diskussionen sorgte: Einige Musikwissenschaftler empfinden die Melodie als untypisch ausgeziert, die Textur erscheint unerwartet schlicht und galant; sie ziehen daher die Autorschaft Bachs in Frage und vertreten die These, dass es sich bei dieser Aria um eine Entlehnung handelt oder sich Bach stark vom Stil der französischen Tänze für Tasteninstrumente beeinflussen ließ. Diese Diskussion ist aber letztlich müßig, da in den 30 Variationen lediglich die Basslinie der Arie und die darin implizierten Harmonien verarbeitet und weitergesponnen werden, nicht die Melodie selbst. Die Verarbeitung eines Basso ostinato und der mit ihm verbundenen Harmonien in Variationswerken zählte zu den wichtigsten Kompositionsmethoden der Zeit; Bachs Vorgänger setzten diese

Technik gerne ein, um anspruchsvolle großformatige Werke für Tasteninstrumente klar zu strukturieren (wie etwa Buxtehude in seinen 32 »La Capricciosa« Variationen BuxWV 250).

Variationswerke scheinen den Komponisten Bach erstaunlicherweise nicht sonderlich gereizt zu haben: Obwohl er bei seinen Improvisationen sehr wohl Variationstechniken eingesetzt haben dürfte, ist nur ein einziges großes Werk dieser Art von ihm überliefert – die Aria variata BWV 989, die mehr als 30 Jahre vor den Goldberg-Variationen entstand und wesentlich kleiner dimensioniert als diese ist. Dass sich Bach im Alter auf die Form der Variation rückbesann, ist im Zusammenhang seiner ehrgeizigen Clavier-Übung zu sehen, geht es ihm hier doch darum, das Spektrum der Kompositionsmöglichkeiten für Tasteninstrumente so weit wie nur möglich auszuloten. Möglicherweise ließ sich Bach auch von Händels großer Chaconne mit 62 Variationen HWV 442 inspirieren, die Anfang der 1730er Jahre veröffentlicht worden war; dieses Werk war Bach sicher bekannt, denn in den Goldberg-Variationen taucht dieselbe Ostinato-Figur auf, die Händel in seinem Werk eingesetzt hatte.

Als Zuhörer findet man sich am besten in den Goldberg-Variationen zurecht, wenn man sich an der Grundstruktur des Werkes orientiert. Auch wenn einige Belege darauf hinweisen, dass Bach diese erst nach und nach entwickelte, ist die endgültige Gestalt des Werks von eleganter Schlichtheit, ein symmetrisches Gebilde, das sich einfach erschließt. Die Erstausgabe von 1741 enthält 32 Sätze – 30 Variationen, die von einer Aria umrahmt werden –, eine Zahl, die offenbar ein Abbild der 32 Takte der Arie selbst sein soll (jegliche weitere Zahlensymbolik, wenn sie denn beabsichtigt war, harrt noch ihrer endgültigen Entschlüsselung). Bach entschied sich für eine klare, deutlich wahrnehmbare Anordnung der Sätze in Dreiergruppen: Ab Variation 4 folgt auf ein »Charakterstück« (in jeweils vollkommen gegensätzlichen Stilen) ein virtuoser Satz (üblicherweise ein Duett), die Gruppe wird durch einen strikt kontrapunktischen Kanon abgeschlossen.

Diese drei Variationstypen wechseln sich kontinuierlich ab, das Werk gewinnt im Verlauf aber auch an Intensität: Die »Charakterstücke« überraschen in ihrer Vielfältigkeit; die virtuoson Variationen werden immer brillanter und kulminieren in einem gewagten Satzpaar, den Nummern 28 und 29; die Kanon-Sätze wandern jedes Mal einen Ton höher – Variation 3 ist ein Kanon im Unisono, Nr. 6 in der Sekunde, Nr. 9 in der Terz und so weiter, bis zu Nr. 27 in der None. Darüber hinaus ist Bachs Bemühen um ein zusammenhängendes Ganzes in den subtilen Beziehungen zu erkennen, die er gelegentlich zwischen zwei aufeinander folgenden Variationen knüpft. So endet nicht nur eine Variation oftmals in der gleichen Lage, in der der folgende Satz beginnt, Bach setzt auch einfache thematische Verbindungen ein: So werden die drei letzten Töne der Arie zu Beginn der ersten Variation noch einmal aufgegriffen; das Thema in der linken Hand, mit dem die Variation Nr. 17 beginnt, erklang zum ersten Mal in der zweiten Hälfte von Nr. 16.

Das hervorstechende Merkmal dieser Variationen ist ihr bewusst enzyklopädisch wirkendes Gepräge.

Während die meisten großformatigen Variationswerke der Zeit (etwa von Buxtehude und Händel) üblicherweise einen einzigen Affekt mit brillanten und idiomatischen Figurationen ausloten, war Bach der Vorreiter eines wesentlich weiter gefassten Ansatzes. Bei seinen 30 Variationen handelt es sich um eine Abfolge von dramatisch variierten Stilen und Affekten, alt und neu, frei und kontrapunktisch, einfach und komplex, ernsthaft und heiter – all das wird durch das strikte harmonische Gefüge der Aria im Zaum gehalten. Dieses Streben nach maximaler Vielfalt innerhalb der größten Einheit war das Kennzeichen von Bachs Spätstil; er bemühte sich darum, seine Kunst und die Kunst seiner Zeit in großformatigen Werken mit geradezu testamentarischem Charakter wie der h-Moll-Messe, der Kunst der Fuge und der gesamten Clavier-Übung zusammenzufassen.

Die Variationen sind in ihrer Stilfülle sehr unterschiedlich gewichtet, einzelne Sätze sollen bewusst herausstechen. Die Variation 16 – eines der »Charakterstücke« – ist eine majestätische französische Ouvertüre mit den typischen punktierten Rhythmen, den großen Gesten und einem abschließenden fugierten Teil, sämtlich eingepasst in das alles einende harmonische Gerüst. Die Position dieses Satzes im Werk ist nicht zufällig gewählt: Alle Teile der Clavier-Übung weisen einen zentralen Satz im Stil einer französischen Ouvertüre auf, eines der wenigen wiederkehrenden Elemente innerhalb dieses Zyklus. Die Variation 16 ist eines der extrovertiertesten, größten Sätze des Werks, in den Variationen 13 und 25 dreht sich dagegen alles eher um intime Gefühle und Emotionen. Obwohl sie nicht so benannt sind, handelt es sich in beiden Fällen um Arien-Sätze, in denen Textur und Stil der Aria vom Anfang weiterentwickelt werden. Die linke Hand steuert eine zweistimmige Begleitung zur kunstvoll weitergesponnenen Melodie in der rechten Hand bei. Die zarten melodischen Auszierungen lassen erahnen, dass Bach die Kunst der Improvisation meisterlich beherrschte. Die Moll-Variation 25 wirkt mit ihren chromatischen Wendungen äußerst anrührend, es ist der langsamste, ausdrucksvollste aller Sätze, das emotionale Zentrum der Variationen.

Mit seiner Freude am kunstvollen Kontrapunkt, so scheint es, wollte Bach weder ausführende Musiker noch Zuhörer überfordern, auch die stilistische Hierarchie sollte davon nicht dominiert werden. Die neun Kanons wirken nicht übermäßig gelehrt, sie sind schlüssig in die Großform des Werks integriert und weisen ganz unterschiedliche Charaktere auf. Die chromatischen Wendungen und tiefgründigen Harmonien der Variationen 15 und 21 bieten konzentrierte emotionale Einblicke in eine Welt, die weit entfernt ist von der Sorglosigkeit der sehr melodiösen Variationen 3 und 9. Und es gibt sogar Andeutungen von Humor: An dem Punkt, wo wir den Kanon in der Dezime erwarten, schmunzelt Bach – und schenkt uns stattdessen ein »Quodlibet«, in dem er sich selbst darüber mokiert, wie sehr ihn die Formen Kanon und Fuge fesseln. Quodlibets waren in der Familie Bach sehr beliebt, musikalische Scherze, in denen respektlose und beliebte Lieder der Zeit mit ironischer Ernsthaftigkeit behandelt wurden. Auf diese Weise mischt sich die rustikale Melodie von »Kraut und Rüben

haben mich vertrieben« in dichtem vierstimmigem Kontrapunkt mit »Ich bin so lang nicht bei dir g'west«.

Die virtuoson Variationen [5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 28 und 29] eint der Einsatz von brillanten Verzierungen und Passagen mit versetzten Händen. Die letztere Technik hatte Bach wahrscheinlich über die Sonaten von Domenico Scarlatti und seine Essercizi von 1738/39 kennengelernt. Die direkte Kreuzung der Hände in den Variationen 1 und 5 hatte aber deutliche Vorbilder in Bachs eigenen früheren Werken für Tasteninstrumente, wie der Giga aus der Partita Nr. 1 von 1727. In späteren Variationen geht Bachs Auseinandersetzung mit der Technik des Kreuzens der Hände über Scarlattis Vorbild hinaus. Wie Bachs originaler Werktitel belegt, konzipierte er die Goldberg-Variationen explizit für ein zweimanualiges Cembalo. Damit sollte nicht nur das virtuose Spiel besser zur Geltung kommen, es sollte auch ein größerer kreativer Spielraum zur Verfügung stehen, jede Hand sollte ungehinderten Zugang zur gesamten Klaviatur haben – was auf dem Klavier unserer Zeit nur noch schwer zu erreichen ist.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren die Goldberg-Variationen fast unbekannt. Wanda Landowska spielte das Werk im November 1933 erstmals ein – und als Pionierin, die sie war, spielte sie die Variationen nicht auf dem Klavier, sondern auf dem Cembalo, einem Instrument, dem sie zu neuer Geltung verhelfen wollte. Ihr sehr emotionaler Musizierstil, der besonders in der Variation 25, »dem erhabensten Ausdruck ewiger Romantik«, deutlich wird, war für eine ganze Generation stilbildend. Doch es waren eher Pianisten als Cembalisten, die ihrem Vorbild folgten: In der ersten seiner drei Einspielungen der Goldberg-Variationen verfolgte der einflussreiche niederländische Cembalist Gustav Leonhardt 1953 einen eher zurückhaltenden, fast schon nüchternen Ansatz, gegründet auf seinem Interesse an den Aufführungstechniken des 18. Jahrhunderts. Im Laufe der Zeit hat sich das Wissen um die barocke Aufführungspraxis vertieft und eine neue Cembalisten-Generation – Andreas Staier, Pierre Hantaï und Richard Egarr können sich Bachs überbordender Virtuosität und den emotionalen Unterströmungen dieser Musik auf ganz neue Weise nähern.

Das Aufkommen der ganz den Prinzipien der historischen Aufführungspraxis verpflichteten Alte-Musik-Bewegung hielt Pianisten nie davon ab, sich den Goldberg-Variationen zu widmen. Die amerikanische Pianistin Rosalyn Tureck legte 1947 die erste Einspielung auf Klavier vor und ließ in den folgenden 50 Jahren mindestens sieben weitere Aufnahmen folgen. Glenn Gould näherte sich dem Zyklus ebenfalls auf sehr charismatische, persönliche Weise: Seine erste Aufnahme von 1955 ist ebenso anspruchsvoll wie aufschlussreich und inspirierte Pianisten, Amateure wie Profis, Bach mit Leidenschaft und Präzision zu spielen.

In den letzten Jahren haben viele Pianisten Elemente der Spieltechnik des 18. Jahrhunderts – die Konzentration auf Klarheit der Textur und Artikulation – erfolgreich mit einer Technik verbunden, die auf den modernen Flügel zugeschnitten ist. Obwohl durch das Fehlen einer zweiten Klaviatur einige Kollisionen zwischen

den Händen vorprogrammiert sein mögen, stehen den heutigen Pianisten eine größere Palette von Klangfarben und raffiniertere Anschlagstechniken zur Verfügung, mit denen sich die Unabhängigkeit beider Hände und der Kontrast zwischen beiden gewährleisten lässt, der für Bachs originales Konzept grundlegend ist. Egal ob Klavier oder Cembalo – Landowska hatte daher absolut recht, als sie 1933 konstatierte: »Kein anderes Werk eröffnet seinen Interpreten einen derart großen Spielraum für ihre Phantasie, ihr Können und ihre Virtuosität.«

Simon Heighes
Übersetzung: Eva Zöllner

Recording : 22 – 27.II.2015 & 12–14.IV. 2015
Aix en Provence – conservatoire Darius Milhaud
Executive producer **Alain Lanceron**
Producer & editor: **Cécile Lenoir**
Balance engineer & Mixing : **Cécile Lenoir**
Piano Tuner : **Michaël Bargues**

Piano D Steinway 530 n° 530170 prepared by **Michaël Bargues**

Cover photo **Marco Borggreve** ||| Design **Ars Magna**



L'enregistrement a eu lieu à l'Auditorium du Conservatoire Darius Milhaud à Aix-en-Provence
Contact : saisonconservatoire@mairie-aixenprovence.fr

© & © 2015 Parlophone Records Ltd. A Warner Music Group Company.

www.erato.com ||| www.alexandretharaud.com

