

BACH
GOLDBERG
VARIATIONS

ANGELA HEWITT

hyperion

THROUGHOUT HIS YEARS as Cantor of the St Thomas School in Leipzig (1723–1750), Johann Sebastian Bach had to struggle with the musical ignorance of his superiors to whom, upon taking up the post, he had pledged respect and obedience. The city council was apparently unable to appreciate the marvellous things Bach was doing for the musical life of Leipzig, and constantly denied him the improvements he requested and desperately needed. The situation became so frustrating for him that in October 1730 he wrote to his boyhood friend Georg Erdmann (at the time agent of the Emperor of Russia in Danzig) asking for help in finding another position. He told Erdmann that since taking up the directorship in Leipzig:

I find that the post is by no means so lucrative as it was described to me; I have failed to obtain many of the fees pertaining to the office; the place is very expensive; and the authorities are odd and little interested in music, so that I must live amid almost continual vexation, envy, and persecution; accordingly I shall be forced, with God's help, to seek my fortune elsewhere.

We have no trace of a reply to this letter, and Bach remained in Leipzig for the rest of his life. He did, however, seek the title of 'Court composer to the King of Poland and the Elector of Saxony' by dedicating the Kyrie and Gloria of his B minor Mass to King Frederick Augustus in 1733. The title was eventually granted him in 1736, largely due to the intervention of Hermann Carl, Baron von Keyserlingk.

Count Keyserlingk (as he later became) was the Russian ambassador to the court of Dresden, appointed by Catherine the Great. Music was his passion, and at his home in Neustadt he gathered around him some of the best instrumentalists of his day, among them a prodigious young harpsichordist named Johann Gottlieb (or Theophilus, which he preferred) Goldberg. Born in Danzig (Gdańsk) in 1727, Goldberg studied with Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann, in Dresden, but then was sent

to Leipzig by Count Keyserlingk to study with Bach himself in the early 1740s. His fame as a virtuoso quickly spread, and it was recounted that he could read anything at sight—even if the score was upside down! Bach must have delighted in having such a pupil.

The circumstances under which the 'Goldberg' Variations came into being were passed down to us by Bach's first biographer, Johann Nikolaus Forkel. In 1802 he wrote:

The Count (Keyserlingk) was often sickly, and then had sleepless nights. At these times Goldberg, who lived in the house with him, had to pass the night in an adjoining room to play something to him when he could not sleep. The Count once said to Bach that he should like to have some clavier pieces for his 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. Bach thought he could best fulfil this wish by variations, which, on account of the constant sameness of the fundamental harmony, he had hitherto considered as an ungrateful task. But as at this time all his works were models of art, these variations also became such under his hand. This is, indeed, the only model of the kind that he has left us. The Count thereafter called them nothing but 'his' variations. He was never weary of hearing them; and for a long time, when the sleepless nights came, he used to say: "Dear Goldberg, do play me one of my variations." Bach was, perhaps, never so well rewarded for any work as for this: the Count made him a present of a golden goblet filled with a hundred Louis d'ors. But their worth as a work of art would not have been paid if the present had been a thousand times as great.

Some musicologists don't quite believe Forkel's tale for several reasons. First of all, the work carried no dedication when it was published in 1742. Bach simply entitled it *Keyboard Practice, consisting of an Aria with Diverse*

Variations, for the Harpsichord with 2 Manuals. Composed for Music Lovers, to Refresh their Spirits (as Glenn Gould said, 'a very down-to-earth description of such a great work'). Secondly, Goldberg would have been only fourteen or fifteen years old at the time—but surely there were prodigies then as there are now. Had he not died at the age of 29, we might have known more about its inception. Finally, no gold goblet was mentioned in Bach's estate, although there was a tobacco box of agate set in gold which was very highly valued. Whether or not it's true doesn't really matter. It remains a good story (and a good title!), and one which no doubt will forever be attached to this monumental work.

The *Aria* that Bach uses as a theme for his variations appears in the notebook of pieces he began collecting for his second wife, Anna Magdalena, in 1725. Until recently it was thought to have existed for at least ten years before Bach chose it as his theme, but musicologists now think it was written expressly for the purpose and copied into two spare pages of the notebook. This is largely irrelevant; what is important is its character and rhythm—that of a dignified, stately sarabande, full of tenderness and poise. It is highly embellished in the French manner—meaning that the ornaments are an essential part of the melodic line, not optional extras. Rather than the melody, however, it is the bass line, or more specifically the harmonies which it implies, that are used as a basis for the thirty variations which follow. Throughout we have the same overall harmonic structure of four 8-bar phrases (or 4-bar phrases depending on the time signature): the first establishes the tonic of G major; the second moves to the dominant; after the double bar (repeat) it moves from the dominant to the relative (E minor), increasing the tension, before returning home to the tonic in the final 8 bars (after which the second half is repeated). Three variations are in G minor, where E flat major is substituted for E minor, adding some light to the darker mode (except in the remarkable Variation 25 which remains sombre by passing through E flat minor).

On this solid base, Bach builds a magnificent edifice

that is both beautifully proportioned and astonishingly varied. The variations are organized into groups of three, with every third variation being a canon. In these, the upper two voices engage in exact imitation, beginning at the unison in Variation 3, and moving up step by step so that Variation 27 is a canon at the ninth. They are among the most vocal in character of the variations, and are so ingeniously put together that we can listen to them without thinking of their construction, although that of course adds to our enjoyment and intellectual stimulation. Each group begins with a free variation (often akin to a dance but still very contrapuntal). The second of the set is a toccata for two keyboards, with the most brilliant variations belonging to this group. Here Goldberg would really have had the chance to show off his virtuosity.

Variation 1 sets the joyous tone that is characteristic of so much of this work. Both the leaps and the rhythm of the left hand in the first bar are motives for joy in Bach's music (as in the A flat major Prelude from Book I of *The Well-Tempered Clavier*). This two-part invention already gives us a taste of the hand-crossing that will be such a feature in later variations. The one exception to the pattern of toccata in second place is **Variation 2**, which teases us at the beginning by almost being a canon. It is a simple three-part invention, similar to the Little Prelude in D major, BWV936, with two voices engaging in constant dialogue over a running bass. Perhaps Bach realized that we needed a bit more time to warm up before engaging in high jinks! Then comes the first of the canons in **Variation 3**—this one at the unison (the upper voices beginning on the same note, one bar apart). The time signature of $\frac{12}{8}$ hints at a mood of pastoral simplicity with a touch of the dance. With the canonic voices being so close together, and played with the one hand, it is a challenge to distinguish them enough for the listener to be able to comprehend their constant crossings (this of course applies more to the piano than the harpsichord). In the first four bars the left hand sets out the harmonies simply and gracefully, but then gets more involved in filling out the texture.

A rustic-sounding dance in $\frac{3}{8}$ time makes up **Variation 4**. The opening three notes constantly jump from voice to voice in playful imitation with syncopations adding extra interest. It sets us up perfectly for the first of the brilliant toccatas. **Variation 5** uses the Italian type of hand-crossing, where one hand makes dangerous leaps over the other. The left hand is the first to have a go, soon followed by the right as Bach typically inverts the counterpoint. It is, as Wanda Landowska stated, 'an outburst of irrepressible joy'. Before the next toccata we have a chance to calm down. **Variation 6** is a canon at the second, and what better motive for that than a descending scale? It alternates beautifully between rising and falling, and the shadowing of the leader by the ensuing voice is not without tenderness.

Although the autograph manuscript of the 'Goldberg' Variations has been lost, we do have a copy of the original edition (published by Balthasar Schmid in Nürnberg) that is notated in Bach's own hand (*Handexemplar*). As it was discovered as recently as 1974, only editions published after that date take into account the findings therein. Several tempo markings are added, in particular 'al tempo di Giga' for **Variation 7**. Presumably Bach wanted to guard against taking too slow a tempo, thus making it a *siciliano* or *forlana*. It is, in fact, a French gigue, very similar to the one in the French Overture, BWV831. Its dotted rhythms and sharp ornaments make it one of the most attractive of the variations. Technical difficulties resume in **Variation 8**, with some treacherous overlapping of the hands. This is hand-crossing in the French style where both are playing at once in the same part of the keyboard. On the piano this poses singular problems and requires great care if it is not to sound confused. As in all the toccata variations, switching the odd note or passage to the other hand from which it is written certainly helps, as long as the voice-leading is still absolutely clear. The rhythm of Variation 8 can also be confusing; without seeing the score, some people will hear the beginning in $\frac{3}{8}$ instead of $\frac{2}{4}$ time. It is perhaps best to slightly emphasize the beats to avoid being misled. The hands alternate

between moving towards or away from each other—rather like some kind of technical study—with the crossing of the arms providing visual excitement. The next canon, **Variation 9**, is at the interval of a third. Beautifully lyrical, flowing yet unhurried, its expressiveness is supported by a more active bass line than in the previous canons.

Variation 10 is a fughetto in four parts—very genial in nature, and reminding me of the D major March from the Anna Magdalena Notebook, also marked 'alla breve' (now thought to be composed by Bach's son, Carl Philipp Emanuel). More overlapping of the hands occurs in **Variation 11**, a gentle gigue-like toccata in $\frac{3}{8}$ time which requires great delicacy. It makes use of crossing scales (which, even on one keyboard, must be seamless) and some capricious arpeggios and trills, the whole dissolving into thin air at the end. Then Bach gives us the first of the canons by inversion (where the second voice is in contrary motion to the first). **Variation 12**, a canon at the fourth, is also the first one where the voices reverse their leadership role after the double bar. I find something very regal in its character, and therefore think it shouldn't be hurried.

This brings us to **Variation 13**—one of the most sublime and, I feel, something of an emotional turning-point in the work. If most of the preceding variations are fairly terrestrial, although wonderful in their dance-like rhythms, Variation 13 truly transports us for the first time. Its tender, *cantabile* melody, resembling a slow (but not too slow!) movement from a concerto, soars above the accompanying voices, using some violin figurations and two-note 'sighs' in the cadential bars. A few chromaticisms in the left hand towards the end serve only to enhance our state of bliss. Staying in the same part of the keyboard, but with the hands exchanging places, Bach wakes us from our dream with a sharp, cheerful mordent beginning **Variation 14**. This same mordent is then the sole feature of a passage which takes us down the full range of his keyboard (changing to an ascent after the double bar). We are so often told that all ornaments must be executed on

the beat in Baroque music, but here Bach writes them out in full before the beat. So much for the rules! After this brilliant outburst, **Variation 15** presents us with a canon at the fifth and the first of the minor-key variations. I think it very fitting that it is in contrary motion, as the downward movement, with its 'sighing' figures adopted from Variation 13, is very sorrowful, but its ascending counterpart brings hope. Bach was unable to accept total despair because of his deep religious faith, and this variation is a perfect example of how he expressed this in music. The tempo marking is 'Andante', and the time signature $\frac{3}{2}$, so it must flow despite its sorrow. The bass line is a full participant in the drama, imitating the sighs and wide intervals of the upper voices. There is a wonderful effect at the very end: the hands move away from each other, with the right suspended in mid-air on an open fifth. This gradual fade, leaving us in awe but ready for more, is a fitting end to the first half of the piece.

The 'Goldberg' Variations are usually considered to be the fourth part of Bach's *Clavierübung* ('Keyboard Practice'), although he didn't specify them as such. The first volume comprised the six 'Partitas', the second the 'Italian Concerto' and the 'French Overture', and the third various organ compositions along with the 'Four Duets'. In each of these, a French overture figures prominently: as the opening of the Fourth Partita in D major; again as the opening of the work by that name in the second volume; and as the Prelude of the E flat major Prelude and Fugue for organ, known as the 'St Anne', in Part Three. In the 'Goldberg' Variations, as **Variation 16**, it ceremoniously opens the second half with great pomp and splendour. It is in two sections: the first—very grandiose with running scales, brilliant trills, and sharply-dotted rhythms—takes us as far as the dominant key in bar 16. After the repeat follows a faster, fugal section as is customary in a French overture. Here the texture is much more transparent but still very orchestral, and we have two quick bars of $\frac{3}{8}$ for each bar of the original harmony.

Variation 17 is a spirited and light-footed toccata in which Bach obviously takes great delight in writing

expressly for two keyboards. On the piano the hands are playing on top of each other for a lot of the time. He continues in a good-natured mood with **Variation 18**, a canon at the sixth. Much of this good nature is present in the bass line which skips happily about under the two canonic voices where suspensions are the name of the game.

Variation 19 is in the style of a *passepied*—a delicate, charming dance in $\frac{3}{8}$ time. Different touches can be used to bring out the three motives to good effect, varying the voicing for the repeats. It gives the player a chance to relax before the most dangerous of all the toccatas, **Variation 20**. Here Bach is obviously writing for a performer who is totally fearless and in command of the instrument. It is not just a display of technique, however. The notes are nothing without the joy and humour that are present in abundance, especially when he engages in 'batteries' (a way of breaking chords) in bars 25 to 28. As is typical with Bach, often the most joyous moments are followed by a complete change in mood, and **Variation 21** takes us back to the key of G minor with maximum effect. The expressiveness of this canon at the seventh is emphasized by the chromatic descent of the bass which, in the third bar, picks up the swirling opening motive of the canon. It is poignant to be sure (especially with the unexpected and wonderful F natural in the last bar), but should not be unduly slow. True pathos in the minor key is yet to come.

I always get a feeling of rebirth with the onset of **Variation 22**. The return to G major is partly responsible for this, but so too is the solidity of the four-part writing. Marked 'alla breve' and using much imitative dialogue in the style of a motet, it seems to begin a sequence which leads beautifully to the conclusion of the work. For someone who is intimately acquainted with the piece, the end is now in sight and we know where we have to go to get there. Bach really has fun with **Variation 23**, in which the hands engage in a game of catch-me-if-you-can, displaying various gymnastics along the way. They end up tumbling on top of each other (bars 27 to 30), ending

their routine brilliantly together on the last chord! These flurries of double-thirds and -sixths are really pushing the limits of keyboard technique as it existed at the time, paving the way for future composers. Again we have this wonderful feeling of joy and delight not just in the music itself but also in its execution. After such antics, the canon at the octave in **Variation 24** creates a beautiful sense of repose. It is a *pastoral* in $\frac{3}{8}$ time and the only canon where the leading voice switches between the parts in the middle of a section (bars 9 and 24). The major third in the right hand of the last bar leads perfectly into the minor third in the left hand beginning the next variation. Between these two chords, however, there is a total change of atmosphere.

Variation 25 is, without a doubt, the greatest of all the variations, demanding the utmost in musicianship and expressiveness. Returning to the rhythm of the opening sarabande, Bach writes an arioso of great intensity and painful beauty in which the agonizing chromaticisms show that Romanticism is not far away. Famously called 'the black pearl' by Landowska, its slow tempo (marked 'Adagio' by Bach in his *Handexemplar*) makes it much longer than any other variation although it has the same number of bars. The 'repeated note' ornament at the beginning, which was often used by Bach for a jump of a sixth in impassioned music, is wonderfully expressive and very vocal, and was adopted by Chopin who used it repeatedly. The final descent of the melody ends with a clashing appoggiatura on the tonic, after which the tension is released. As with Bach's greatest works in this vein (I think of the sarabande from the Sixth Partita, for instance), we feel that the external world must not intrude on this most private of moments.

The hardest thing to pull off in a complete performance of the 'Goldberg' is to gather up the energy and concentration needed for **Variation 26** after emptying everything from inside yourself in Variation 25. With only a few seconds' break, you are thrown into another virtuoso toccata where, for a lot of the time, the arms are crossed over each other. Retaining the sarabande

rhythm, but of course much faster, Bach nevertheless writes two time-signatures: $\frac{18}{8}$ for the running semi-quavers and $\frac{3}{4}$ for the accompanying chords, with $\frac{18}{8}$ winning out in the end when both hands take off and run in the last five bars. The appoggiaturas on the second beat of the bar (which I add on the repeats) were found in the *Handexemplar* and are not printed in every edition. They are effective if you feel like adding even more notes! Having successfully negotiated this one, you can feel you're now on the home stretch.

The last canon, **Variation 27**, is at the interval of a ninth and is the only one in which Bach abandons a supporting bass. Staying within the harmonic outline of his theme, the two canonic voices chatter away in a friendly sort of dialogue, slightly tinged with mischief before coming to a very abrupt end. Bach then launches into **Variation 28**, a study in written-out trills if ever there was one. The continuing sense of joy is characterized by the wide leaps which accompany them and the bell-like notes which mark the beat. A good piano with an easy action and great clarity is necessary to bring this one off satisfactorily. With no let-up allowed, the last of the toccatas, **Variation 29**, opens with joyous drumbeats in the left hand followed by chords hammered out on the two keyboards (or in this case one). Doubling the octave leaps in the left hand give it the required extra power. I feel it should begin somewhat like a free improvisation, but then be strictly in time for the descending cavalcades of notes that follow. If Beethoven comes to mind in the previous variation, then Liszt is surely not far away in this one! It leads us triumphantly into **Variation 30**, which we expect to be a canon at the tenth—but Bach always has something up his sleeve. In this case it is a **Quodlibet** (literally meaning 'as you please'). A quodlibet was a kind of musical joke in which popular songs, usually of opposing character, were superimposed. This could be done at a family reunion, most likely after a hearty meal and lots of beer and wine. We know that once a year the Bach clan (an enormous one and full of professional musicians) met at such gatherings, beginning their festivities religiously with

a chorale, and ending in complete contrast with an improvised quodlibet, the words of which were purposely humorous and often very naughty. For this final variation Bach chose two folksongs, the words of which are:

*I've not been with you for so long.
Come closer, closer, closer.*

and

*Cabbage and beets drove me away.
Had my mother cooked some meat then I'd have
stayed much longer.*

In choosing these folksongs, Bach deftly combines his sublime thoughts with the everyday, and brings us a conclusion full of warmth and joy. For someone who was always a 'workaholic' and to whom discipline came naturally (even in the last days of his life he didn't let blindness deter him, and dictated his final work to his pupil and son-in-law Altnikol), he also certainly knew how to enjoy life and to share his humanity with us. But now the party is over, the crowd disperses, and the **Aria** returns, as if from afar. Rather than stating it affirmatively, as it appears in the beginning, it should appear veiled and even more beautiful in retrospect. Surely this is one of the most moving moments in all of music, and it speaks to us with great simplicity. Our journey is complete, yet we are back where we began.

The 'Goldberg' Variations, when well played, is one of the best performance pieces in the keyboard repertoire. There is a strong visual component—thanks to the spectacular hand-crossings—that makes it fascinating to the spectator and gave Landowska reason to complain: 'The gluttony with which the public rushes to buy tickets to hear the Goldberg Variations saddens and discourages me. Is it through love for this music? No, they do not know it. They are prompted simply by the base curiosity of seeing a virtuoso fight with the most difficult work ever written for keyboard.' Of course that was written in 1933 when she made the first-ever recording of the work. Nowadays it is widely performed and appreciated, and

fortunately still sells tickets! One thing that every interpreter has to decide is whether or not to include the repeats, which of course doubles the length. It is hard to please everybody when considering what to do. Donald Francis Tovey (1875–1940) thought it 'unscholarly to include them all'. Busoni suggested no repeats, and actually suppressed some variations entirely! Many concert promoters do not want to have just one 80-minute piece in a recital without an interval. For the past 25 years, I have performed the 'Goldberg' mostly in the no-repeats version (always, however, including them in the Quodlibet which is otherwise ridiculously short) as the second half of a programme. Now that I have added all the repeats for this recording, I find its impact immensely heightened, the architecture so much more evident, and the possibilities for variation within the variations endless. So although I know I will still be performing it frequently in the shorter version, my preference lies with what Bach wrote.

We might well ask ourselves why this work has such an enormous effect on us, as I believe it does. It is certainly one of the most therapeutic pieces of music in that we always feel better for having listened to it. The beauty, joy and fulfilment that Bach shares with us are powerful healers, and give us momentarily the sense of completeness we seek. Perhaps, however, the true reasons should remain a mystery. When writing about the 'Goldberg', it has become almost traditional, ever since Ralph Kirkpatrick wrote the preface to his excellent edition of the work in 1934, to quote a passage from Sir Thomas Browne's *Religio Medici* (1643), and I make no exception here:

There is something in it of Divinity more than the ear discovers. It is an Hieroglyphical and shadowed lesson of the whole World, and creatures of God; such a melody to the ear, as the whole World, well understood, would afford the understanding. In brief it is a sensible fit of that Harmony which intellectually sounds in the ears of God.

ANGELA HEWITT © 2000

ANGELA HEWITT

Angela Hewitt continues to captivate and charm audiences around the world with her musicianship and virtuosity. Since her triumph in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition, Miss Hewitt has been hailed as 'the Bach pianist par excellence of her generation' (*The Sunday Times*, London, 1999), and as 'nothing less than the pianist who will define Bach performance on the piano for years to come' (*Stereophile*, 1998). Born into a musical family, the daughter of the Cathedral organist in Ottawa, she began her piano studies at the age of three, and at nine gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music where she studied with Earle Moss and Myrtle Guerrero. She then studied with French pianist Jean-Paul Sévilla at the University of Ottawa where she obtained her Bachelor of Music degree at eighteen.

Her repertoire is vast, ranging from Bach to the present day (her Hyperion discography includes a Messiaen recital). She has performed with orchestras in the United States (San Francisco, Baltimore, St Louis, Atlanta, Indianapolis, Cincinnati, Oregon and the Minnesota Orchestra), in England (her Proms debut was in 1990), with the Japan Philharmonic, and with every major orchestra in Canada and Australia. She has devoted entire recitals to the works of Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms, Fauré and Roussel, and twice performed the complete solo works of Ravel (recorded on Hyperion CDA67341/2). Her project to record all the major keyboard works of Johann Sebastian Bach, of which this disc is a part, has been described as 'one of the record glories of our age' and has won her a huge following.

Dedicated to keeping 'live music' alive, she is a founding member of Piano Six—a project involving six Canadian pianists who take music to the rural communities of Canada. Her lecture recitals on Bach and frequent masterclasses are widely appreciated by students and teachers alike.

In 1995 Angela Hewitt was awarded an Honorary Doctorate from the University of Ottawa, and in 1997 she



received the Key to the City of Ottawa. She has made her home in London since 1985.

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to post you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

BACH *Les Variations « Goldberg »*

DURANT TOUT SON CANTORAT (1723–1750) à l'école Saint-Thomas, à Leipzig, Johann Sebastian Bach dut lutter contre l'ignorance musicale de supérieurs auxquels il avait, en acceptant le poste, promis respect et obéissance. La municipalité, manifestement incapable d'apprécier les merveilleuses choses qu'il accomplissait pour la vie musicale de Leipzig, ne cessa de lui refuser les améliorations qu'il requerrait et dont il avait désespérément besoin. La situation devint si frustrante que, en octobre 1730, il écrivit à son ami d'enfance Georg Erdmann (alors agent de l'empereur de Russie, à Dantzig) lui demandant de l'aider à trouver un autre poste ; il lui rapporta ainsi ce qu'il en était depuis son entrée en fonction à Leipzig :

Je trouve que ce poste n'est en rien aussi lucratif qu'on me l'avait décrit ; je n'ai pas réussi à obtenir nombre des appointements afférents à ce travail ; l'endroit est très cher ; et les autorités sont bizarres et peu intéressées par la musique, en sorte qu'il me faut vivre dans une vexation, une jalousie et une persécution presque continuelles ; aussi serai-je contraint, avec l'aide de Dieu, de chercher fortune ailleurs.

Nous n'avons nulle trace de réponse à cette lettre, et Bach demeura à Leipzig le restant de sa vie. Il chercha toutefois à obtenir le titre de « compositeur de la cour du roi de Pologne et de l'Électeur de Saxe » en dédiant les Kyrie et Gloria de sa Messe en si mineur au roi Frederick Augustus, en 1733. Ce titre lui fut finalement accordé en 1736, en grande partie grâce à l'intervention de Hermann Carl, baron von Keyserlingk.

Le (futur) comte Keyserlingk était ambassadeur de Russie à la cour de Dresde, sur nomination de Catherine la Grande. Passionné de musique, il réunissait chez lui, à Neustadt, quelques-uns des meilleurs instrumentistes de son temps, dont un prodigieux jeune claveciniste, Johann Gottlieb (il préférait Theophilus) Goldberg. Ne à Dantzig

(Gdańsk) en 1727, Goldberg étudia d'abord avec le fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann, à Dresde, mais, au début des années 1740, le comte Keyserlingk l'envoya étudier à Leipzig, auprès de Bach en personne. Sa renommée de virtuose se répandit rapidement, et l'on racontait qu'il pouvait déchiffrer n'importe quoi—même si la partition était à l'envers ! Bach dut être ravi d'avoir pareil élève.

Les circonstances de la création des Variations « Goldberg » nous furent transmises par le premier biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, qui écrivit, en 1802 :

Le comte (Keyserlingk) était souvent souffrant, et connaissait ensuite des nuits d'insomnie. Dans ces moments-là, Goldberg, qui vivait chez lui, devait passer la nuit dans une chambre attenante, à lui jouer quelque chose quand il ne pouvait pas dormir. Le comte dit un jour à Bach qu'il aimerait avoir des pièces de clavier pour son Goldberg, qui fussent d'un caractère si doux et quelque peu entraînant qu'elles pussent un peu le reconforter dans ses nuits d'insomnie. Bach pensa que ce souhait serait le mieux satisfait par des variations, qu'il avait jusqu'alors considérées comme une tâche ingrate, en raison de la constante uniformité de l'harmonie fondamentale. Mais toutes ses œuvres étaient alors des modèles d'art, et ces variations devinrent de même sous sa plume. Il s'agit, en réalité, de la seule composition de ce genre qu'il nous ait laissée. Par la suite, le comte les appela rien moins que « ses » variations. Jamais il ne se lassa de les entendre ; et longtemps, dans ses nuits d'insomnie, il dit : « Cher Goldberg, jouez-moi une de mes variations. » Bach ne fut peut-être jamais aussi bien récompensé pour une œuvre : le comte lui offrit une coupe en or remplie de cent louis d'or. Mais leur valeur, en tant

qu'œuvre d'art, n'eût pas été acquittée, quand même le présent eût été mille fois supérieur.

Certains musicologues ne croient pas entièrement à l'histoire de Forkel, pour plusieurs raisons. Primo, l'œuvre ne portait aucune dédicace lors de sa publication, en 1742. Bach l'intitula simplement *Exercice de clavier consistant en une aria avec diverses variations, pour le clavecin à deux manuels. Composé à l'intention des mélomanes, pour rafraîchir leur bumeur* (« une description fort terre à terre pour une œuvre si grandiose », pour reprendre Glenn Gould). Secundo, cette pièce aurait été destinée à un Goldberg âgé de seulement quatorze ou quinze ans—mais les prodiges existaient sûrement à l'époque, comme de nos jours. Et peut-être en aurions-nous su davantage sur la création de cette œuvre si Goldberg n'était mort à vingt-neuf ans. Enfin, la succession de Bach ne mentionne pas la moindre coupe en or—mais fait, par contre, état d'une tabatière en agate sertie dans de l'or, d'une très grande valeur. Que les faits soient avérés ou non importe peu. Reste une belle histoire (et un bon titre!), qui demeurera sans nul doute attachée à jamais à cette œuvre monumentale.

L'**Aria** utilisée par Bach comme thème de ses variations apparaît dans le cahier de pièces que le compositeur commença de rassembler pour sa seconde épouse, Anna Magdalena, en 1725. Jusqu'à récemment, l'on considérait que cette pièce existait depuis déjà dix ans, au moins, lorsque Bach la choisit pour thème, mais les musicologues estiment désormais qu'elle fut écrite expressément, à dessein, et copiée sur deux pages en surplus du cahier. Ce qui est en grande partie dénué d'intérêt; seuls le caractère de l'œuvre, son rythme important—ceux d'une sarabande digne et majestueuse, toute de sensibilité et d'équilibre, qui est fort embellie, à la manière française, et dont les ornements sont, en conséquence, une part essentielle de la ligne mélodique, non des suppléments facultatifs. Davantage que la mélodie, cependant, c'est la ligne de basse, ou plus précisément les harmonies qu'elle insinue, qui sert de

base aux trente variations suivantes. Tout du long, nous observons la même structure harmonique globale de quatre phrases de huit mesures (ou de phrases de quatre mesures, selon le signe de la mesure): la première établit la tonique de sol majeur; la deuxième se meut à la dominante; après la double barre (reprise), nous passons de la dominante au relatif (mi mineur), avec un accroissement de la tension, avant de revenir à la tonique dans les huit dernières mesures (après quoi la seconde moitié est reprise). Trois variations sont en sol mineur, et mi bémol majeur est alors substitué à mi mineur, jetant quelque lumière sur le mode plus sombre (excepté dans la remarquable Variation 25, qui demeure sombre en passant par mi bémol mineur).

Sur cette base solide, Bach érige un magnifique édifice, à la fois superbement proportionné et étonnamment varié. Les variations sont organisées par groupes de trois, et toutes les troisièmes variations sont des canons, où les deux voix supérieures s'engagent dans une imitation stricte, qui débute à l'unisson dans la Variation 3 pour atteindre, avec la Variation 27, un canon à la neuvième. Ces variations, qui comptent parmi les plus vocales, sont ingénieusement rassemblées de manière à ce que nous puissions les écouter sans penser à leur construction, quoique cette dernière ajoute naturellement à notre plaisir et à notre stimulation intellectuelle. Chaque groupe s'ouvre sur une variation libre (souvent apparentée à une danse, mais encore très contrapuntique). Puis vient une toccata pour deux claviers—les variations les plus brillantes appartiennent à ce genre. Là, Goldberg avait vraiment l'occasion de démontrer sa virtuosité.

La **Variation 1** instaure le ton joyeux propre à une si grande part de l'œuvre. Les bonds et le rythme de la main gauche, dans la première mesure, sont des motifs de joie dans la musique de Bach (comme dans le Prélude en la bémol majeur du livre 1 du *Clavier bien tempéré*). Cette invention à deux voix nous donne un avant-goût des croisements de mains si caractéristiques des variations ultérieures. La **Variation 2**, la seule à ne pas présenter de toccata en deuxième position, nous taquine d'abord en



étant presque un canon. Il s'agit d'une simple invention à trois voix, semblable au Petit Prélude en ré majeur, BWV936, où deux voix s'engagent dans un constant dialogue par-dessus une basse ininterrompue. Peut-être Bach réalisa-t-il notre besoin d'un peu plus de temps pour nous mettre en train avant de nous payer du bon temps ! Survient ensuite le premier canon (**Variation 3**)—un canon à l'unisson (les voix supérieures commencent sur la même note, à une mesure d'écart). Le signe de la mesure (♩) suggère une atmosphère de simplicité pastorale, avec une touche de danse. Les voix canoniques, jouées avec une seule main, sont tellement rapprochées que le défi consiste à les distinguer suffisamment pour que l'auditeur puisse appréhender leurs croisements incessants (ce qui est, naturellement, davantage possible au piano qu'au clavecin). Les quatre premières mesures voient la main gauche exposer les harmonies avec simplicité et grâce, avant de s'atteler à étoffer la structure.

Une danse aux sonorités rustiques, à $\frac{3}{8}$, constitue la **Variation 4**. Les trois notes d'ouverture sautent constamment d'une voix à l'autre, en une imitation enjouée, avec

des syncopes ajoutant à l'intérêt. Ce qui nous dispose parfaitement pour la première des brillantes toccatas. La **Variation 5** recourt au croisement de mains italien, où une main effectue de dangereux bonds par-dessus l'autre. La main gauche est la première à tenter le coup, bientôt suivie par la droite, car Bach, comme à son habitude, invertit le contrepoint. Pour citer Wanda Landowska, il s'agit d'« un accès de joie irrepressible ». Mais nous avons l'occasion de nous calmer avant la toccata suivante. La **Variation 6** est un canon à la seconde, et quel meilleur motif de calme qu'une gamme descendante ? Elle alterne magnifiquement entre ascension et descente, et la seconde voix ombrage la première non sans quelque délicatesse.

Le manuscrit autographe des Variations « Goldberg » a été perdu, mais nous disposons d'une copie de l'édition originale (publiée par Balthasar Schmid, à Nürnberg), annotée de la main même de Bach (*Handexemplar*). Sa découverte ne remontant qu'à 1974, seules les éditions postérieures à cette date la prennent en compte. Plusieurs indications de tempo sont ainsi ajoutées, notamment « al tempo di Giga » pour la **Variation 7**—Bach voulut probablement se prémunir contre un tempo trop lent, qui se serait traduit par une *sicilienne* ou une *forlana*. Cette pièce est, en réalité, une gigue française, très similaire à celle de l'Ouverture à la française, BWV831. Ses rythmes pointés et ses ornements cinglants en font l'une des variations les plus attrayantes. Les difficultés techniques reprennent dans la **Variation 8**, avec quelques perfides chevauchements de mains inhérents au croisement de mains dans le style français, où les deux mains jouent en même temps, dans la même partie du clavier. Ce qui pose de singuliers problèmes au piano et requiert une grande attention pour ne pas sombrer dans la confusion. Comme dans toutes les variations-toccatas, exécuter la note ou le passage bizarre à l'autre main que celle écrite aide certainement, pour autant que le mouvement des voix soit toujours absolument clair. Le rythme de la Variation 8 peut, lui aussi, être déroutant : sans la partition sous les yeux, d'aucuns entendraient le début à $\frac{8}{4}$, non à $\frac{3}{4}$. Mieux

vaut peut-être accentuer légèrement les temps pour éviter d'être induit en erreur. Les mains alternent entre rapprochement et éloignement mutuels—plutôt comme une sorte d'étude technique—le croisement des bras offrant une animation visuelle. Le canon suivant, la **Variation 9**, est à la tierce. Superbement lyrique, fluide et pourtant serein, il voit son expressivité soutenue par une ligne de basse plus active que dans les canons précédents.

La **Variation 10** est une Fughetta à quatre voix—de nature véritablement géniale, elle me rappelle la marche en ré majeur du Petit Livre d'Anna Magdalena, également marquée « alla breve » (l'on pense aujourd'hui qu'elle fut composée par le fils de Bach, Carl Philipp Emanuel). Les mains se chevauchent davantage dans la **Variation 11**, douce toccata de type gigue, à $\frac{12}{8}$, requérant force sensibilité. Elle utilise les gammes croisées (qui, même sur un seul clavier, doivent être homogènes) et quelques arpèges et trilles fantasques, le tout se volatilisant à la fin. Bach nous offre ensuite le premier canon renversé (où la seconde voix est en mouvement contraire par rapport à la première). La **Variation 12**, un canon à la quarte, est la première où les voix inversent leur rôle de chef de file après la double barre. Je trouve quelque chose de fort régalien dans son caractère et il ne faut, me semble-t-il, pas trop la brusquer.

Nous arrivons à la **Variation 13**—l'une des plus sublimes, à mon sens une sorte de tournant émotionnel dans l'œuvre. Si la plupart des variations précédentes sont plutôt terrestres, quoique merveilleuses dans leurs rythmes dansants, la n°13 est la première à nous transporter véritablement. Sa tendre mélodie cantabile, ressemblant à un mouvement lent (mais pas trop!) de concerto, s'élève au-dessus des voix accompagnantes, en employant quelques figurations violonistiques et des « soupirs » de deux notes dans les mesures cadenciellées. Quelques chromatismes à la main gauche, vers la fin, ne servent qu'à exhausser notre félicité. Demeurant dans la même partie du clavier, mais avec les mains échangeant leurs places, Bach nous tire de notre rêve avec un mordant vif, gai, au début de la **Variation 14**. Ce mordant

est ensuite l'unique caractéristique d'un passage qui nous fait descendre tout le clavier (se changeant en ascension après la double barre). L'on nous dit souvent que tous les ornements doivent être exécutés sur le temps dans la musique baroque, mais ici Bach les écrit en toutes notes avant le temps. Voilà pour les règles ! Après cette brillante explosion, la **Variation 15** nous offre un canon à la quinte et la première variation mineure. Il me semble tout à fait approprié qu'elle soit en mouvement contraire, car le mouvement descendant, avec ses figures « soupirantes » empruntées à la Variation 13, est fort affligé, tandis que son équivalent ascendant est porteur d'espérance. Sa profonde foi religieuse interdisait à Bach d'accepter le désespoir total, et la présente variation illustre parfaitement la manière dont il exprima cette réalité dans sa musique. L'indication de tempo étant « Andante » et le signe de la mesure $\frac{2}{4}$, la pièce doit être fluide en dépit de son affliction. La ligne de basse participe pleinement au drame, imitant les soupirs et les larges intervalles des voix supérieures. La toute fin recèle un merveilleux effet : les mains s'éloignent l'une de l'autre, la droite étant suspendue en plein ciel, sur une quinte à vide. Cette disparition graduelle, qui nous laisse impressionnés mais prêts à davantage encore, clôt idéalement la première moitié de l'ouvrage.

Les Variations « Goldberg » sont généralement considérées comme la quatrième partie de la *Clavierübung* (« Exercice de clavier »), bien que Bach ne spécifiât jamais rien de tel. Le premier volume comprenait les six « Partitas », le deuxième le « Concerto italien » et l'« Overture à la française », et le troisième diverses compositions pour orgue, ainsi que les « Quatre duos ». Dans chacun de ces volumes, une Overture à la française occupe le premier plan, ainsi l'ouverture de la Quatrième partita en ré majeur ; l'ouverture de l'œuvre du même nom dans le deuxième volume et le prélude du Prélude et Fugue pour orgue en mi bémol majeur, dit « Sainte Anne », dans la Partie III. Dans la **Variation 16**, cette ouverture, qui inaugure cérémonieusement la seconde moitié des « Goldberg », avec force pompe et splendeur,

compte deux sections. La première—extrêmement grandiose, avec des gammes ininterrompues, des trilles brillants et de vifs rythmes pointés—nous entraîne jusqu'à la dominante (mesure 16). Puis, la reprise est suivie d'une section fuguée plus rapide, comme de coutume dans une ouverture à la française. La texture est beaucoup plus transparente, quoique toujours très orchestrale, et nous avons deux mesures rapides à $\frac{3}{8}$ pour chaque mesure de l'harmonie originale.

La **Variation 17** est une toccata fougueuse et légère, où Bach prend à l'évidence beaucoup de plaisir à écrire expressément pour deux claviers. Au piano, les mains jouent le plus souvent l'une sur l'autre. Bach déploie ensuite une atmosphère bon enfant dans la **Variation 18**, un canon à la sixte. L'essentiel de cette bonhomie repose sur la ligne de basse, qui sautille gaiement sous les deux voix canoniques, où tout est question de retards.

La **Variation 19** est dans le style d'un *passepied*, délicate et charmante danse à $\frac{3}{8}$. Différents touchers peuvent être utilisés pour réaliser avec succès les trois motifs, en variant les voix pour les reprises. Ce qui donne à l'interprète l'occasion de se détendre avant la plus dangereuse de toutes les toccatas, la **Variation 20**. Ici, Bach écrit manifestement pour un interprète totalement intrépide et maître de son instrument. Mais cette pièce ne se résume pas à une simple démonstration de technique. Les notes ne sont rien sans la joie et l'humour qui abondent, surtout lorsque Bach se lance dans des « batteries » (une manière d'arpéger les accords), aux mesures 25 à 28. Comme toujours chez lui, les moments les plus joyeux précèdent un total changement d'atmosphère, et la **Variation 21** nous ramène à la tonalité de sol majeur, avec un maximum d'effet. L'expressivité de ce canon à la septième est rehaussée par la descente chromatique de la basse qui, à la troisième mesure, reprend le motif d'ouverture tournoyant du canon. Cette pièce, assurément poignante (notamment avec l'inattendu, le merveilleux fa bécarre dans la dernière mesure), ne devrait cependant pas être trop lente. Le vrai pathos en mineur reste encore à venir.

J'éprouve toujours un sentiment de renaissance lorsque commence la **Variation 22**, sentiment dû au retour à sol majeur, mais aussi à la solidité de l'écriture à quatre voix. Marquée « alla breve » et recourant à force dialogue imitatif en style de motet, elle semble initier une séquence qui conduit magnifiquement à la conclusion de l'œuvre. Pour qui connaît intimement la pièce, la fin est désormais en vue et nous savons où aller pour y parvenir. Bach s'amuse vraiment avec la **Variation 23**, où les mains prennent part à un jeu d'attrape-moi-si-tu-le-peux, avec, en chemin, des exhibitions de gymnastique, avant de finalement dégingoler l'une sur l'autre (mesures 27 à 30) pour brillamment terminer leur numéro ensemble, sur le dernier accord ! Ces rafales de doubles tierces et sixtes repoussent véritablement les limites de la technique du clavier telle quelle existait à l'époque, pavant la voie aux compositeurs futurs. De nouveau, nous avons ce merveilleux sentiment de joie et de plaisir procuré par la musique même, mais aussi par son exécution. Passé pareilles cabrioles, le canon à l'octave de la **Variation 24** est source d'une superbe sensation de repos. Cette *pastorale* à $\frac{3}{8}$ est l'unique canon où la voix première change entre les parties au milieu d'une section (mesures 9 et 24). La tierce majeure, à la main droite, de la dernière mesure aboutit parfaitement à la tierce mineure, à la main gauche, qui ouvre la variation suivante. Ces deux accords sont cependant entrecoupés d'un total changement d'atmosphère.

La **Variation 25**, sans aucun doute la plus grandiose de toutes, exige une musicalité et une expressivité des plus intenses. Revenant au rythme de la sarabande d'ouverture, Bach écrit un arioso d'une grande intensité et d'une beauté douloureuse, dont les chromatismes déchirants montrent que le romantisme n'est pas bien loin. Fameusement surnommée « la perle noire » par Landowska, cette variation doit à son tempo lent (Bach la marque « Adagio » dans son *Handexemplar*) d'être beaucoup plus longue que toute autre—et ce malgré un nombre de mesures rigoureusement identique. L'ornement en « note répétée » du début, souvent utilisé pour

un saut de sixte dans la musique fervente de Bach, est merveilleusement expressif et extrêmement vocal—Chopin, qui l'adopta, y recourut sans cesse. La descente finale de la mélodie se clôt par une retentissante appoggiature sur la tonique, au terme de laquelle la tension est relâchée. Comme toujours avec les plus grandes œuvres bachiennes de cette veine (je pense, par exemple, à la sarabande de la Sixième partita), nous ressentons combien le monde extérieur ne doit pas empiéter sur cet instant des plus intimes.

Rassembler l'énergie et la concentration nécessaires à la **Variation 26** après avoir donné tout ce que l'on avait dans la Variation 25 : telle est, sans nul doute, la chose la plus difficile à réaliser dans une intégrale des « Goldberg ». Passé une pause de quelques secondes seulement, l'on est précipité dans une nouvelle toccata virtuose, où les bras se croisent la plupart du temps. Conservant le rythme de sarabande, tout en l'accélérant, bien sûr, Bach écrit toutefois deux signes de la mesure : $\frac{16}{8}$ pour les doubles croches ininterrompues et $\frac{3}{2}$ pour les accords d'accompagnement, $\frac{16}{8}$ l'emportant finalement, lorsque les deux mains s'envolent, dans les cinq dernières mesures. Les appoggiatures sur le deuxième temps de la mesure (que j'ajoute aux reprises) furent découvertes dans le *Handexemplar* et ne sont imprimées dans aucune édition. Elles sont efficaces si vous avez envie d'ajouter encore plus de notes ! Après être parvenu à négocier cette pièce, vous pouvez sentir que vous êtes désormais dans la dernière ligne droite.

La **Variation 27** est l'ultime canon (à la neuvième), le seul où Bach délaisse la basse de soutienement. Demeurant naturellement au sein du canevas harmonique de son thème, les deux voix canoniques palabrent dans une sorte de dialogue amical, quelque peu nué de malice et se cloquant de manière fort abrupte. Puis, Bach se lance dans la **Variation 28**, une étude en trilles écrits en toutes notes, pour peu que semblable pièce ait jamais existé. L'incessant sentiment de joie se caractérise par les amples sauts qui les accompagnent et par les notes carillonnantes qui battent la mesure. Mener cette

variation à bien, de manière satisfaisante, exige un bon piano, doté d'une mécanique aisée et d'une grande clarté. Sans aucun répit, la dernière toccata, la **Variation 29**, s'ouvre sur de joyeux battements de tambour à la main gauche, suivis d'accords martelés sur les deux claviers (sur un seul ici). Doubler les sauts d'octave à la main gauche confère à la pièce le supplément de puissance requis. À mon sens, cette variation devrait commencer un peu comme une improvisation libre, mais redevenir stricte pour les cavalcades de notes descendantes qui suivent. Si Beethoven nous vient à l'esprit dans la variation en trilles, alors Liszt n'est sûrement pas loin dans cette variation-là ! Et d'aboutir triomphalement à la **Variation 30**, qui devrait être un canon à la dixième, mais Bach a toujours plus d'un tour dans son sac. En l'occurrence, il nous sert un **Quodlibet** (littéralement « ce qui plaît »), sorte de plaisanterie musicale où étaient surimposées des chansons populaires, généralement de caractère opposé. Ce quodlibet pouvait être exécuté lors d'une réunion familiale, très probablement après un repas copieux arrosé de litres de bière et de vin. Nous savons que, une fois par an, le clan Bach (immense et rempli de musiciens professionnels) se réunissait de la sorte et débutait religieusement ses festivités par un choral, avant de terminer, en parfait contraste, sur un quodlibet improvisé, aux paroles délibérément humoristiques et souvent fort paillardes. Pour cette ultime variation, Bach choisit deux chansons populaires :

Je n'ai pas été avec toi depuis si longtemps.

Viens plus près, plus près, plus près.

et

Les choux et les betteraves m'ont fait fuir.

Si ma mère avait cuisiné de la viande, je serais resté bien plus longtemps.

En choisissant ces airs populaires, Bach mêle adroitement ses pensées sublimes au quotidien pour nous amener à une conclusion toute de chaleur et de joie. Pour lequel un qui fut toujours un « bourreau de travail », à qui la

discipline venait naturellement (même dans les derniers jours de son existence, il ne se laissa pas décourager par la cécité et dicta son ultime œuvre à son élève et gendre, Altnikol), il savait assurément comment jouir de la vie et nous faire partager son humanité. Mais la fête est finie, la foule se disperse, et l'*Aria* revient, comme de loin. Plutôt que de l'énoncer affirmativement, comme au début, mieux vaudrait la rendre voilée et, rétrospectivement, plus belle encore. Ce moment, certainement l'un des plus émouvants de toute la musique, nous parle avec une grande simplicité. Notre voyage est achevé, mais nous revenons là où nous l'avons entrepris.

Bien jouées, les Variations « Goldberg » constituent l'une des meilleures pièces du répertoire pour clavier. Leur forte composante visuelle—liée aux spectaculaires croisements de mains les rend fascinantes aux yeux des spectateurs, et Landowska se plaignit, avec raison : « La gloutonnerie avec laquelle le public se rue pour acheter des billets afin d'écouter les Variations Goldberg m'attriste et me décourage. Est-ce par amour pour cette musique ? Non, ils ne la connaissent pas. Ils sont juste poussés par la curiosité mesquine de voir un virtuose aux prises avec la plus difficile œuvre jamais écrite pour clavier. » Certes, ces propos datent de 1933, lorsque Landowska réalisa le tout premier enregistrement des Variations Goldberg. De nos jours, les Variations sont largement jouées et appréciées et font, heureusement, encore vendre des billets ! Chaque interprète doit décider d'inclure, ou non, les reprises, ce qui double naturellement la durée. Difficile de plaire à tout le monde. Donald Francis Tovey (1875–1940), célèbre musicologue, considérait qu'il était « non scientifique de les inclure toutes ». Busoni suggéra de les négliger toutes et alla même, en réalité, jusqu'à supprimer certaines variations ! Maints organisateurs de concerts ne veulent pas d'un récital avec une seule pièce de quatre-vingt minutes, sans entracte. Durant ces vingt-cinq dernières années, j'ai le plus souvent interprété les « Goldberg » sans les reprises (mais en les incluant toujours dans le « Quodlibet », ridiculement bref sinon), en seconde partie de programme. Maintenant que j'ai

ajouté toutes les reprises pour le présent enregistrement, je trouve l'impact de cette œuvre immensément rehaussé, son architecture bien plus évidente et les possibilités de variations dans les variations infinies. Alors, même si je sais que je jouerai encore souvent la version abrégée, ma préférence va à ce que Bach a écrit.

Nous pourrions fort bien nous demander pourquoi cette œuvre a, comme je le crois, un tel impact sur nous. Il s'agit certainement de l'un des morceaux de musique les plus thérapeutiques, en ce que nous nous sentons toujours mieux après l'avoir écouté. La beauté, la joie et le contentement que Bach partage avec nous sont de puissants guérisseurs qui, l'espace d'un instant, nous procurent le sentiment de plénitude auquel nous aspirons. Mais peut-être les véritables raisons de ce pouvoir devraient-elles demeurer un mystère. Lorsque l'on écrit sur les « Goldberg », il est devenu presque traditionnel, depuis que Ralph Kirkpatrick a préfacé son excellente édition de l'œuvre, en 1934, de citer un passage du *Religio Medici* (1643) de Sir Thomas Browne, et je ne ferai point exception ici :

Elle recèle une sorte de divinité, plus que ce que l'oreille ne découvre. Elle est une leçon biérogypique et voilée de l'univers tout entier et des créatures de Dieu ; semblable mélodie à l'oreille, comme l'univers tout entier, bien compris, offrirait la compréhension. Bref, elle est un mouvement sensible de cette harmonie qui résonne intellectuellement aux oreilles de Dieu.

ANGELA HEWITT © 2000

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement. Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

BACH *Die Goldberg-Variationen*

WÄHREND SEINER GANZEN ZEIT als Kantor der Leipziger Thomaskirche (1723–1750) hatte Bach mit der musikalischen Ignoranz seiner Vorgesetzten zu kämpfen, denen er bei seinem Dienstantritt Respekt und Gehorsam gelobt hatte. Der Stadtrat war anscheinend nicht zu würdigen imstande, was Bach Wunderbares für die Förderung des Leipziger Musiklebens leistete, und verwehrte ihm ein ums andere Mal die Verbesserungen, die er forderte und dringend benötigte. Die Lage wurde so frustrierend für ihn, daß er im Oktober 1730 an seinen Jugendfreund Georg Erdmann (damals kaiserlich russischer Resident in Danzig) schrieb und ihn um Hilfe bei der Suche nach einem neuen Posten bat. Er teilt Erdmann mit, was er seit Übernahme seiner Stelle empfindet:

Da aber nun finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so ercklecklich als mann Ihn beschrieben, viele accidentia dieser station entgangen, ein sehr theurer Orth u. einen wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden mit des Höchsten Bystand meine Fortun anderweitig zu suchen.

Es findet sich keine Spur von einer Antwort auf diesen Brief, und Bach verblieb den Rest seines Lebens in Leipzig. Er bemühte sich jedoch um den Titel eines „königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkompositours“, indem er Kyrie und Gloria seiner h-Moll-Messe 1733 dem König Friedrich August II. widmete. Der Titel wurde ihm schließlich 1736 zuerkannt, und zwar im wesentlichen dank der Fürsprache des Barons Hermann Carl von Keyserlingk.

Der spätere Reichsgraf Keyserlingk war von Katharina der Großen zum russischen Gesandten am Dresdener Hof ernannt worden. Musik war seine Leidenschaft, und auf seinem Anwesen in Neustadt scharte er einige der besten

Instrumentalisten jener Zeit um sich, darunter einen außerordentlich begabten jungen Cembalisten namens Johann Gottlieb (oder Theophilus, wie er genannt zu werden vorzog) Goldberg. 1727 in Danzig geboren, studierte Goldberg in Dresden bei Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann, wurde jedoch Anfang der 1740er Jahre vom Grafen Keyserlingk nach Leipzig geschickt, um bei Bach selbst Unterricht zu nehmen. Sein Ruf als Virtuose verbreitete sich rasch, und man erzählte sich, er könne alles vom Blatt spielen—selbst wenn ihm die Partitur auf den Kopf gestellt vorlag! Bach muß hocherfreut gewesen sein, einen solchen Schüler zu haben.

Die Umstände, unter denen die „Goldberg-Variationen“ entstanden, wurden uns von Bachs erstem Biographen Johann Nikolaus Forkel übermittelt, der 1802 schrieb:

Der Graf [Keyserlingk] kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bey ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas munteren Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden auch diese Variationen unter seiner Hand dazu. Auch hat er nur ein einziges Muster dieser Art geliefert. Der Graf nannte sie bernaeh nur seine Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören, und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: Lieber

Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen. Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Luid'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mal größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt.

Manche Musikforscher wollen aus verschiedenen Gründen nicht recht an Forkels Darstellung glauben. Erstens war dem Werk bei seiner Veröffentlichung 1742 keine Widmung beigegeben. Bach nannte es schlicht *Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt* (eine „sehr nüchterne Beschreibung für ein so großartiges Werk“, wie Glenn Gould angemerkt hat). Zweitens wäre Goldberg zur betreffenden Zeit erst vierzehn oder fünfzehn Jahre alt gewesen—wogegen einzuwenden wäre, daß es damals ebenso wie heute sicherlich Wunderkinder gegeben hat. Wäre er nicht mit neunundzwanzig Jahren verstorben, hätten wir vielleicht mehr über die Entstehungsgeschichte des Werks in Erfahrung bringen können. Und schließlich wird in Bachs Nachlaß kein goldener Becher erwähnt, dafür aber ein als äußerst wertvoll erachtetes Tabakkästchen aus goldgefästem Metall. Ob die Geschichte stimmt oder nicht, tut eigentlich nichts zur Sache. Es ist und bleibt eine gute Geschichte (und ein guter Titel!), die zweifellos immer mit diesem monumentalen Werk in Verbindung gebracht werden wird.

Die *Aria*, die Bach als Thema für seine Variationen benutzt, erscheint in einem Notenbuch mit Stücken, die Bach 1725 für seine zweite Frau Anna Magdalena zu sammeln begann. Noch bis vor kurzem glaubte man, daß sie schon mindestens zehn Jahre existiert haben müsse,

ehe Bach sie als Thema wählte, doch geht die Musikforschung heute davon aus, daß sie ausdrücklich zu diesem Zweck komponiert und dann in zwei freigebliebene Seiten des Notenbüchleins kopiert wurde. Das ist eher unerheblich; von Bedeutung sind Charakter und Rhythmus des Stücks—eine würdevolle, gesetzte Sarabande voller Zärtlichkeit und Selbstsicherheit. Es ist hochverziert in der französischen Manier—d.h. die Ornamente sind unverzichtbarer Bestandteil der Melodielinie, nicht beliebige Beigaben. Allerdings dient nicht die Melodie, sondern der Baß oder genauer die von ihm vorgegebene Harmonisierung als Grundlage der dreißig folgenden Variationen. Durchweg finden wir die gleiche harmonische Grundstruktur von jeweils vier achttaktigen Phrasen vor (oder viertaktigen, je nach Vorzeichen): Die erste etabliert die Tonika G-Dur, die zweite geht zur Dominante über; nach dem Doppelstrich (Wiederholung) geht sie von der Dominante zur Paralleltonart (e-Moll) über, wodurch die Spannung erhöht wird, ehe die letzten acht Takte zur Tonika zurückkehren (danach wird die zweite Hälfte wiederholt). Drei der Variationen stehen in g-Moll, wobei e-Moll durch Es-Dur ersetzt wird, was die eher dunkle Stimmung etwas aufheitert (außer in der bemerkenswerten Variation 25, die düster bleibt, indem sie es-Moll durchläuft).

Auf dieser soliden Grundlage errichtet Bach ein großartiges Bauwerk, das ebenso wohlproportioniert wie erstaunlich vielfältig ist. Die Variationen sind in Dreiergruppen zusammengefaßt, und jede dritte Variation ist ein Kanon, dessen zwei Oberstimmen in strenger Imitation verlaufen—angefangen mit dem Einklang in der Variation 3 und dann jeweils eine Stufe aufsteigend, so daß die Variation 27 ein Kanon in der None ist. Diese Variationen gehören zu den am ehesten sänglich angelegten und sind so raffiniert konstruiert, daß wir ihnen zuhören können, ohne auf ihren Aufbau zu achten, obwohl dessen Kenntnis natürlich den Genuß und das intellektuelle Vergnügen

erhöht. Jede Gruppe beginnt mit einer freien Variation (oft einem Tanz verwandt, aber doch ausgesprochen kontrapunktisch). Die zweite Variation einer Gruppe ist jeweils eine Tokkata für zwei Tastaturen—die brilliantesten Stücke gehören dieser Gattung. Hier hätte Goldberg wahrhaftig Gelegenheit gehabt, seine Virtuosität zu beweisen.

Die **Variation 1** etabliert die frohe Stimmung, die für einen großen Teil des Werks charakteristisch ist. Sowohl die Sprünge als auch der Rhythmus der linken Hand im ersten Takt gelten in Bachs Musik als Freudemotive (beispielsweise im As-Dur-Präludium aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Claviers*). Diese zweistimmige Invention gibt uns einen Vorgeschmack auf das Überkreuzen der Hände, das in späteren Variationen so in den Vordergrund rücken wird. Die einzige Abweichung vom Schema der Tokkata an zweiter Stelle ist die **Variation 2**, die uns anfangs damit neckt, daß sie fast als Kanon daherkommt. Es handelt sich um eine schlichte dreistimmige Invention, vergleichbar dem Kleinen Präludium in D-Dur BWV936, mit zwei fortlaufend dialogisierenden Stimmen über einem durchlaufenden Baß. Vielleicht meinte Bach, wir bräuchten ein wenig mehr Anlaufzeit, ehe der wahre Übermut einsetzt! Es folgt der erste Kanon in der **Variation 3**—hier im Einklang geführt (d.h. die Oberstimmen setzen im Abstand eines Taktes auf der gleichen Note ein). Die Taktvorgabe $\frac{3}{8}$ deutet auf eine Stimmung pastoraler Schlichtheit mit zäherem Anflug hin. Da die Kanonstimmen so eng beieinander liegen und mit der gleichen Hand gespielt werden, bedeutet es eine Herausforderung, sie so voneinander abzuheben, daß der Hörer in die Lage versetzt wird, ihr ständiges Überkreuzen zu erfassen (dies ist natürlich auf dem Klavier eher möglich als auf dem Cembalo). In den ersten vier Takten legt die linke Hand die Harmonien einfach und elegant dar, um sich dann eingehender mit dem Ausfüllen der Struktur zu befassen.

Ein rustikal klingender Tanz im $\frac{3}{8}$ -Takt bildet die **Variation 4**. Die ersten drei Noten springen ständig in

spielerischer Imitation von einer Stimme zur anderen, und Synkopen machen das Stück noch interessanter. Es bereitet uns bestens auf die erste der brillanten Tokkaten vor. Die **Variation 5** bedient sich der italienischen Variante des Überschlagens, bei der eine Hand gefährliche Sprünge über die andere ausführt. Die linke Hand ist zuerst am Zuge, bald gefolgt von der rechten, wenn Bach typischerweise den Kontrapunkt umkehrt. Es ist dies, wie Wanda Landowska gesagt hat, ein Ausbruch unbändiger Freude. Vor der nächsten Tokkata haben wir die Chance, uns ein wenig zu beruhigen. Die **Variation 6** ist ein Kanon in der Sekunde, und welch besseres Motiv gäbe es dafür als eine absteigende Tonleiter? Sie alterniert wunderbar zwischen Auf und Ab, und die Art, wie sich die nachfolgende Stimme der Leitstimme an die Fersen heftet, hat etwas Zärtliches.

Das Autograph der „Goldberg-Variationen“ ist zwar verlorengegangen, doch wir besitzen ein Exemplar der von Balthasar Schmid in Nürnberg herausgegebenen Originalausgabe mit eigenhändigen Anmerkungen von Bach (ein sog. *Handexemplar*). Da es erst 1974 wiederentdeckt wurde, enthalten nur Ausgaben, die nach diesem Datum erschienen sind, die daraus gezogenen Schlüsse. Dort sind mehrere Tempoangaben hinzugefügt, insbesondere „al tempo di Giga“ für die **Variation 7**. Vermutlich wollte Bach verhindern, daß ein zu langsames Tempo angesprochen und eine *siciliana* oder *forlana* daraus wurde. Tatsächlich handelt es sich um eine französische Gigue ähnlich der in der Französischen Ouvertüre BWV831. Ihre punktierten Rhythmen und präzisen Verzierungen machen sie zu einer der attraktivsten Variationen. In der **Variation 8** treten wieder technische Schwierigkeiten auf, mit tückischem Überkreuzen der Hände. Dies ist Überschlagen im französischen Stil, bei dem beide Hände gleichzeitig im selben Bereich der Tastatur spielen. Auf dem Klavier ergeben sich daraus besondere Probleme, und große Sorgfalt ist nötig, um das Ganze nicht wirr klingen zu lassen. Wie bei allen Tokkatenvariationen ist es wohl hilfreich, die eine oder andere Note oder Passage auf

die andere Hand als die ursprünglich vorgesehene zu übertragen—vorausgesetzt, die Stimmführung bleibt absolut klar. Auch der Rhythmus der Variation 8 kann zu Verwirrung führen; wer nicht die Partitur vor Augen hat, läuft Gefahr, den Anfang im $\frac{8}{4}$ - statt $\frac{3}{4}$ -Takt zu hören. Das beste dürfte wohl sein, die Taktschläge ein wenig zu betonen, um jede Irreführung zu vermeiden. Die Hände bewegen sich abwechselnd voneinander fort und aufeinander zu—fast wie bei einer technischen Übung—, wobei das Überkreuzen der Arme einen optischen Anreiz bietet. Der nächste Kanon, die **Variation 9**, steht im Intervall einer Terz. Wunderbar lyrisch, fließend, doch bedächtig, wird seine Ausdruckskraft noch von einer aktiveren Baßlinie als in den vorangegangenen Kanons unterstützt.

Die **Variation 10** ist eine vierstimmige Fughetta—vom Wesen her ausgesprochen liebenswürdig, erinnert sie mich an den D-Dur-Marsch aus dem Notenbuch für Anna Magdalena, der ebenfalls „alla breve“ markiert ist (und heute dem Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel zugeschrieben wird). Weiteres Überkreuzen der Hände kommt in der **Variation 11** vor, einer sanften, an eine Gigue gemahnenden Tokkata im $\frac{12}{8}$ -Takt, die großes Feingefühl verlangt. Sie verwendet einander überkreuzende Tonleitern (die auch auf einer Tastatur nahtlos klingen müssen) sowie einige kapriziöse Arpeggien und Triller, und am Schluß löst sich das Ganze in Luft auf. Danach bietet uns Bach den ersten Kanon in Umkehrung (d.h., die zweite Stimme steht in Gegenbewegung zur ersten). Die **Variation 12**, ein Kanon in der Quarte, ist die erste Variation, bei der die Stimmen nach dem Doppelstrich die Führungsrolle wechseln. Ich finde ihn vom Charakter her ausgesprochen majestätisch und meine daher, daß er nicht übereilt werden darf.

Damit kommen wir zur **Variation 13**—einer der vollendetsten, die nach meinem Empfinden gewissermaßen ein emotionaler Wendepunkt des Werks ist. Während die meisten der vorangegangenen Variationen eher erdverbunden sind (wenn auch mit wunderbaren Tanz-

rhythmen), versetzt uns die Nummer 13 erstmals richtig in Verückung. Ihre zarte, *cantabile* geführte Melodie, die einem langsamen (aber nicht zu langsamen!) Konzertsatz gleicht, schwingt sich über die Begleitstimmen auf, und zwar unter Verwendung einiger Geigenfiguren und zweitöniger „Seufzer“ in den Kadenztakten. Ein wenig Chromatik in der linken Hand gegen Ende steigert unsere Glückseligkeit noch. Im selben Bereich der Tastatur, aber mit einem Wechsel der Hände, weckt uns Bach mit einem scharfen, fröhlichen Mordent, der die **Variation 14** einleitet, aus unserer Träumerei. Dieser Mordent ist dann auch das bestimmende Element einer Passage, die uns über den gesamten Umfang seiner Tastatur hinabführt (nach dem Doppelstrich wird daraus ein Aufstieg). Man schärft uns immer wieder ein, daß Verzerrungen in der Barockmusik stets auf dem Takt auszuführen sind, aber hier schreibt Bach sie vollständig aus, und zwar vor dem Takt. So viel zu den Regeln! Nach diesem brillanten Erguß präsentiert uns die **Variation 15** einen Kanon in der Quinte und die erste der Variationen in Moll. Ich halte es für passend, daß er in Gegenbewegung geführt ist, da der Abstieg nach unten mit seinen „seufzenden“, aus der Variation 13 übernommenen Figuren ausnehmend kummervoll wirkt, das aufsteigende Gegenstück hingegen Hoffnung bringt. Bach war in seiner tiefen Gläubigkeit außerstande, völlige Verzweiflung zu akzeptieren, und diese Variation ist ein perfektes Beispiel dafür, wie er dies in seiner Musik zum Ausdruck gebracht hat. Das Tempo ist mit „Andante“, der Takt als $\frac{3}{4}$ angegeben, also muß das Stück trotz seiner Trauer fließen. Die Baßlinie nimmt vollen Anteil an dem Drama, indem sie die Seufzer und weitgespannten Intervalle der Oberstimmen imitiert. Ganz am Schluß wird ein wunderbarer Effekt erzielt: Die Hände bewegen sich voneinander weg, und die rechte verharrt über einer leeren Quinte in der Luft. Dieses allmähliche Abklingen, das uns voller Ehrfurcht, aber in Erwartung des Weiteren zurückläßt, ist ein passender Abschluß zur ersten Hälfte des Werks.

Die „Goldberg-Variationen“ werden allgemein als

vierten Teil von Bachs *Clavierübung* angesehen, obwohl er sie nicht ausdrücklich als solchen bezeichnet hat. Der erste Teil umfaßte die sechs Partiten, der zweite das Italienische Konzert und die Französische Ouvertüre, der dritte verschiedene Orgelkompositionen sowie die Vier Duette. In jedem Teil nehmen französische Ouvertüren einen bedeutenden Platz ein: Als Anfang der vierten Partita in D-Dur, wiederum als Anfang des entsprechenden Werks im zweiten Teil und als Vorspiel des Präludiums und Fuge für Orgel in Es-Dur im dritten. In den „Goldberg-Variationen“ eröffnet sie als **Variation 16** feierlich die zweite Hälfte mit Pracht und Pomp. Sie besteht aus zwei Teilen: Der erste—höchst grandios mit Tonleiterläufen, brillanten Trillern und nachdrücklich punktierten Rhythmen—führt uns bis zur Dominante im sechzehnten Takt. Nach der Wiederholung folgt ein schnellerer, fugaler Abschnitt, wie er in französischen Ouvertüren üblich ist. Hier ist die Struktur viel transparenter, aber immer noch ausgesprochen orchestral, und wir bekommen zwei schnelle, **3** markierte Takte für jeden Takt der ursprünglichen Harmonisierung geboten.

Die **Variation 17** ist eine lebhaft, leichtfüßige Tokkata, bei der Bach offensichtlich großes Vergnügen daran hat, für zwei Tastaturen zu schreiben. Auf dem Klavier spielen die beiden Hände oft übereinander. Bach setzt die gute Laune in der **Variation 18** fort, einem Kanon in der Sexte. Viel von dieser guten Laune kommt in der Baßlinie zum Ausdruck, die vergnügt unter den beiden kanonischen Stimmen umherhüpft, für die Vorhalte angesagt sind.

Die **Variation 19** ist im Stil eines *passepied* gehalten—eines zierlichen, charmanten Tanzes im **3**-Takt. Verschiedene Spielweisen können angewandt werden, um die drei Motive zur Geltung zu bringen, indem man die Intonation der Wiederholungen variiert. Der Interpret hat Gelegenheit, sich ein wenig zu erholen, ehe die gefährlichste aller Tokkaten einsetzt, die **Variation 20**. Hier schreibt Bach eindeutig für einen Solisten, der keine Furcht kennt und sein Instrument

vollkommen unter Kontrolle hat. Dennoch handelt es sich keineswegs nur um ein technisches Renommierstück. Die Noten sind nichts ohne den reichlich vorhandenen Spaß und Humor, insbesondere dann, wenn er in den Takten 25 bis 28 „Batterien“ (staccato gebrochene Akkorde) zum Einsatz bringt. Wie es für Bach typisch ist, folgt auf die freudigsten Momente ein völliger Stimmungswechsel, und die **Variation 21** führt uns höchst wirkungsvoll zurück zur Tonart g-Moll. Die Ausdrucksfülle dieses Kanons in der Septime wird durch den chromatischen Abstieg des Basses betont, der im dritten Takt das wirbelnde Eröffnungsmotiv des Kanons aufnimmt. Er ist wahrhaftig ergreifend (vor allem das unverhoffte, wunderbare F ohne Vorzeichen im letzten Takt), sollte aber nicht ungebührlich langsam angegangen werden. Echtes Pathos in Moll steht noch bevor.

Mit Beginn der **Variation 22** überkommt mich immer ein Gefühl der Neugeburt. Dafür ist teilweise die Rückkehr nach G-Dur verantwortlich, aber auch die Solidität des vierstimmigen Satzes. „Alla breve“ markiert und unter Verwendung von viel imitativem Dialog im Stil einer Motette scheint sie eine Sequenz einzuleiten, die wunderbar zum Abschluß des Werks hineinleitet. Für jemanden, der mit dem Stück genauestens vertraut ist, kommt nun das Ende in Sicht, und wir wissen, wohin wir uns wenden müssen, um dorthin zu gelangen. Bach treibt seinen Spaß mit der **Variation 23**, in der die Hände gewissermaßen Fangen miteinander spielen und unterwegs alle möglichen Kunststücke vollführen. Am Schluß turnen sie übereinander weg (Takte 27 bis 30) und beenden ihre akrobatische Nummer brillant zusammen auf dem letzten Akkord! Diese Schauer von Terzen- und Sextenparallelen gehen wahrhaft an die Grenzen der damals bekannten Klaviertechnik und bereiten zukünftigen Komponisten den Weg. Wiederum macht sich dieses herrliche Empfinden von Freude und Entzücken nicht nur an der Musik selbst, sondern auch an ihrer Ausführung bemerkbar. Nach derlei Posen schafft der Kanon in der Oktave der **Variation 24** ein schönes Gefühl der Ruhe

und Gelassenheit. Es handelt sich um eine *Pastorale* im $\frac{3}{8}$ -Takt und um den einzigen Kanon, bei dem mitten in einem Abschnitt die Leitsimme wechselt (Takte 9 und 24). Die große Terz in der rechten Hand im letzten Takt ist die perfekte Überleitung zur kleinen Terz der linken Hand, mit der die nächste Variation beginnt. Allerdings ändert sich zwischen diesen beiden Akkorden die Atmosphäre total.

Die **Variation 25** ist zweifellos die großartigste von allen und verlangt dem Interpreten das Äußerste an musikalischem Können und Ausdruckskraft ab. Bach kehrt zum Rhythmus der einleitenden Sarabande zurück und schreibt ein Ariooso von großer Intensität und schmerzlicher Schönheit, dessen qualvolle Chromatik beweist, daß die Romantik keineswegs in weiter Ferne liegt. Dieses Stück, von Wanda Landowska treffend als „schwarze Perle“ bezeichnet, ist wegen seines langsamen Tempos (von Bach in seinem Handexemplar „Adagio“ markiert) viel länger als die anderen Variationen, obwohl es die gleiche Anzahl von Takten aufweist. Die Verzierung des wiederholten Tons zu Beginn, die Bach oft in leidenschaftlicher Musik für einen Sextsprung genutzt hat, ist wunderbar ausdrucksvoll und ausgesprochen sanglich—Chopin hat sie sich zu eigen gemacht und unablässig eingesetzt. Der endgültige Abstieg der Melodie endet mit einem dissonanten Vorschlag auf der Tonika, wonach die Spannung abgebaut wird. Wie bei Bachs bedeutendsten Werken dieser Art (ich denke z.B. an die Sarabande aus der Sechsten Partita) haben wir auch hier das Gefühl, die Außenwelt dürfe diesen privaten aller Momente nicht stören.

Das schwerste bei einer vollständigen Darbietung der „Goldberg-Variationen“ ist, die für die **Variation 26** benötigte Energie und Konzentration zu sammeln, nachdem man in der Nummer 25 alles gegeben hat. Nach wenigen Sekunden Unterbrechung ist man einer weiteren virtuosen Tokkata ausgeliefert, bei der dauernd die Arme überkreuzt werden. Bach behält den Sarabandenrhythmus bei, wenn auch natürlich viel schneller, gibt

aber dennoch zwei Takte vor: $\frac{18}{8}$ für die Sechzehntelläufe und $\frac{3}{4}$ für die Begleitakkorde, wobei die $\frac{18}{8}$ am Ende den Sieg davontragen, wenn sich beide Hände in den letzten fünf Takten zu ihren Läufen aufmachen. Die Vorschläge auf dem jeweils zweiten Schlag des Takts (die ich bei den Wiederholungen hinzufüge) stammen aus dem Handexemplar und sind nicht in allen Druckausgaben enthalten. Sie sind effektivvoll, wenn einem danach ist, noch mehr Noten hinzuzugeben! Wer diese Variation erfolgreich hinter sich gebracht hat, kann das Gefühl austkosten, sich nun auf der Zielgerade zu befinden.

Der letzte Kanon, **Variation 27**, steht in der None und ist der einzige, bei dem Bach auf den stützenden Baß verzichtet hat. Naturgemäß im harmonischen Rahmen seines Themas verbleibend, plappern die beiden kanonischen Stimmen in freudlichem, ein wenig mit Schabernack versetztem Zwiegespräch und verstummen dann äußerst abrupt. Anschließend stimmt Bach die **Variation 28** an, eine vorbildliche Übung in ausgeschriebenen Trillern. Die anhaltend freudige Stimmung äußert sich in den weiten Sprüngen, die diese Triller begleiten, sowie in den glockenartigen Tönen, die den Takt angeben. Ein gutes Klavier mit leichtem Anschlag und besonders klarem Ton ist vonnöten, um dieses Stück befriedigend darzubieten. Ohne eine Ruhepause zuzulassen beginnt die letzte der Tokkaten, die **Variation 29**, mit fröhlichen Trommelschlägen der linken Hand, gefolgt von Akkorden, die auf beiden Tastaturen (oder in diesem Fall auf einer) heruntergehämmert werden. Das Verdoppeln der Oktavsprünge der linken Hand liefert die benötigte zusätzliche Intensität. Ich meine, das Stück sollte fast wie eine freie Improvisation einsetzen, aber bei den folgenden abfallenden Tonkavalkaden streng den Takt einhalten. Wenn einem bei der Trillervariation Beethoven in den Sinn kommt, dann ist sicherlich bei dieser Liszt nicht weit entfernt! Sie leitet uns triumphal in die **Variation 30** über, bei der wir einen Kanon in der Dezime erwarten—aber Bach hat immer eine Überraschung parat. In diesem Fall ist es ein **Quodlibet** (wörtlich: „was

belieb“). Das Quodlibet war eine Art musikalischer Scherz, in dem populäre Lieder, gewöhnlich gegensätzlichen Charakters, gegeneinandergestellt wurden. Das konnte bei einer Familienfeier geschehen, gewöhnlich nach einer herzhaften Mahlzeit mit viel Bier und Wein. Wir wissen, daß die Familie Bach (die riesengroß war und in der es von Berufsmusikern wimmelte) solche Zusammenkünfte abhielt, wobei sie ihre Feste gottesfürchtig mit einem Choral begann und im krassen Gegensatz dazu mit einem improvisierten Quodlibet beendete, dessen Text bewußt humorvoll und oft ausgesprochen frech war. Für die abschließende Variation hat Bach zwei Volkslieder gewählt, mit den Titeln „Ich bin so lang nit bey dir gwest“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“.

Indem er diese Volkslieder wählt, verbindet Bach geschickt seine erhabenen Ideen mit dem Alltäglichen und bietet uns einen Abschluß voller Wärme und Frohsinn. Für jemanden, der immer als arbeitswütig galt und dem Disziplin zur zweiten Natur geworden war (selbst in den letzten Tagen seines Lebens ließ er sich von seiner Erblindung nicht daran hindern, seinem Schüler und Schwiegersohn Altnikol sein letztes Werk zu diktieren), wußte er sehr wohl das Leben zu genießen und seine Menschlichkeit mit uns zu teilen. Aber nun ist das Fest vorbei, die Menge zerstreut sich, und wie von fern kehrt die *Aria* zurück. Statt sie affirmativ darzubieten, wie sie am Anfang erscheint, sollte sie nun verhängen und im Rückblick noch schöner wirken. Dies ist sicherlich einer der bewegendsten Sätze der Musikgeschichte, und er spricht uns in aller Schlichtheit an. Unsere Reise ist abgeschlossen, doch wir sind an den Ausgangspunkt zurückgekehrt.

Wenn sie gut gespielt werden, sind die „Goldberg-Variationen“ eines der besten Vortragsstücke des Klavierrepertoires. Sie enthalten—dank der spektakulären Überschlüge—eine starke optische Komponente, die das Publikum fasziniert und Wanda Landowska zu der Beschwerde Anlaß gab, die Gier, mit der das Publikum

sich um Karten bemühe, um die Goldberg-Variationen zu hören, stimme sie traurig und niedergeschlagen. Es könne sich nicht um Liebe zur Musik handeln, denn die sei den Menschen unbekannt. Sie wären von der schlichten Neugier besessen, einen Virtuosen mit dem schwierigsten Werk kämpfen zu sehen, das je für ein Tasteninstrument geschrieben worden sei. Diese Einschätzung stammt natürlich von 1933, als sie die allererste Einspielung des Werks vornahm. Heutzutage, wird es weithin aufgeführt und geschätzt, und glücklicherweise lassen sich damit immer noch Eintrittskarten verkaufen! Eine Entscheidung, die jeder Interpret treffen muß, ist die, ob er die Wiederholungen spielen will oder nicht, denn sie verdoppeln natürlich die Länge der Darbietung. Bei der Überlegung, wie zu verfahren sei, kann man es kaum allen recht machen. Donald Francis Tovey (1875–1940), der bekannte Musikforscher, hielt es für „unwissenschaftlich, sie alle einzubeziehen“. Busoni regte an, keine Wiederholungen zu spielen, und wollte sogar einige Variationen ganz weglassen! Viele Konzertveranstalter möchten nicht bloß ein einziges 80minütiges Stück ohne Pause auf dem Programm haben. In den vergangenen fünfundzwanzig Jahren habe ich die „Goldberg-Variationen“ meist in der Fassung ohne Wiederholungen (außer im Quodlibet, das ohne Wiederholungen lächerlich kurz wäre) als zweite Hälfte eines Recitals aufgeführt. Nachdem ich nun für die vorliegende Aufnahme alle Wiederholungen eingefügt habe, finde ich die Wirkung des Werks dadurch enorm erhöht, die Architektur viel deutlicher erkennbar und die Möglichkeiten zur Variation innerhalb der Variationen geradezu endlos. Obwohl mir klar ist, daß ich es weiterhin oft in der kürzeren Fassung aufführen werde, ziehe ich nun vor, was Bach tatsächlich geschrieben hat.

Wir mögen uns fragen, warum dieses Werk, wie ich meine, einen derart großen Eindruck auf uns macht. Auf jeden Fall ist es eines der therapeutisch wirksamsten Musikstücke, da wir uns immer wohler fühlen, nachdem wir es angehört haben. Die Schönheit, Freude und

Erfüllung, die Bach mit uns teilt, haben starke Heilwirkung und vermitteln uns vorübergehend jenes Gefühl der Ganzheit, nach dem wir streben. Vielleicht sollten die wahren Gründe jedoch ein Geheimnis bleiben. Seit Ralph Kirkpatrick das Vorwort zu seiner ausgezeichneten Ausgabe von 1934 verfaßt hat, ist es fast schon zur Tradition geworden, beim Schreiben über die „Goldberg-Variationen“ eine Passage aus Sir Thomas Brownes *Religio Medici* von 1643 zu zitieren, und ich mache hier keine Ausnahme:

Es enthält mehr vom Göttlichen, als das Obr zu entdecken vermag. Es ist eine hieroglyphische, umschattete Lektion über die ganze Welt und die Geschöpfe Gottes; solch eine Melodie fürs Obr, wie sie die ganze wohlverstandene Welt den Verständigen zukommen ließe. Kurz gesagt, es ist ein sinnreiches Maß jener Harmonie, die geistvoll erklingt in den Obren Gottes.

ANGELA HEWITT © 2000

Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

Recorded in Henry Wood Hall, London, on 28 August – 1 September 1999

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Cover Design TERRY SHANNON

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MM

Front illustration: *View towards Dresden from Cossebaude* (1745) by Johann Alexander Thiele (1685–1752)

AKG London / Staatliches Museum, Schwerin

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, England, oder senden Sie uns ein E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch unter dem folgenden Internet Code erreicht werden: www.hyperion-records.co.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

JOHANN SEBASTIAN BACH

GOLDBERG VARIATIONS

Aria mit verschiedenen Veränderungen

('Aria with Diverse Variations')

BWV988

[1] Aria [4'12]

[2] Variation 1	[1'43]	[17] Variation 16	[3'11]
[3] Variation 2	[1'42]	[18] Variation 17	[2'12]
[4] Variation 3	[2'13]	[19] Variation 18	[1'28]
[5] Variation 4	[1'03]	[20] Variation 19	[1'36]
[6] Variation 5	[1'32]	[21] Variation 20	[1'53]
[7] Variation 6	[1'42]	[22] Variation 21	[2'45]
[8] Variation 7	[2'05]	[23] Variation 22	[1'23]
[9] Variation 8	[1'54]	[24] Variation 23	[2'09]
[10] Variation 9	[1'48]	[25] Variation 24	[3'03]
[11] Variation 10	[1'38]	[26] Variation 25	[7'54]
[12] Variation 11	[2'07]	[27] Variation 26	[2'00]
[13] Variation 12	[2'34]	[28] Variation 27	[1'55]
[14] Variation 13	[4'35]	[29] Variation 28	[2'17]
[15] Variation 14	[2'09]	[30] Variation 29	[2'18]
[16] Variation 15	[4'29]	[31] Quodlibet	[2'08]

[32] Aria da capo [2'40]

ANGELA HEWITT piano

JOHANN SEBASTIAN BACH
GOLDBERG VARIATIONSAria mit verschiedenen Veränderungen
(‘Aria with Diverse Variations’), BWV988

ANGELA HEWITT piano

‘After five days of recording sessions last August, Angela Hewitt returned in the small hours of September 1 to give a complete ‘performance’ for a few friends of the Bach’s *Aria with Diverse Variations*. Fortunately, the engineers decided to keep the tapes rolling, for this, according to Hyperion’s executive director, Ted Perry, is the ‘take’ Hewitt and Hyperion decided to release. The resulting record is a miracle of music-making at its most instinctive and spontaneous. Even by Hewitt’s exalted standards it is extraordinary: in the brilliant toccatas, she creates, with her amazing articulation, the illusion of the music being plucked by the modern piano’s hammers; her virtuosity and *joie de vivre* in the fast variations—try 1, 14 and ‘the most dangerous of all the toccatas’, No 20—take the breath away.

She also penetrates the heart of the great 13th and 25th variations without false romantic sentiment. The reprise of the Aria at the close—after a majestic variation 29—is shattering. If you only buy one

Bach album in this anniversary year, let it be this one. A desert-island disc!’

(*The Sunday Times*)

LC 7533

MADE IN ENGLAND
www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND