



J.S. BACH | GOLDBERG VARIATIONS
ANDREAS BORREGAARD accordion



BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

GOLDBERG VARIATIONS

ARIA MIT VERSCHIEDENEN VARIATIONEN (CLAVIERÜBUNG IV, BWV 988)

performed from the Bärenreiter Urtext edition

DISC 1

1	ARIA	4'35
2	VARIATIO 1. a 1 Clav.	2'00
3	VARIATIO 2. a 1 Clav.	2'07
4	VARIATIO 3. Canone all'Unisono. a 1 Clav.	2'08
5	VARIATIO 4. a 1 Clav.	1'08
6	VARIATIO 5. a 1 ô vero 2 Clav.	1'54
7	VARIATIO 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.	1'39
8	VARIATIO 7. a 1 ô vero 2 Clav. al tempo di Giga	2'06
9	VARIATIO 8. a 2 Clav.	2'04
10	VARIATIO 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.	2'24
11	VARIATIO 10. Fughetta. a 1 Clav.	1'47
12	VARIATIO 11. a 2 Clav.	2'14
13	VARIATIO 12. a 1 Clav. Canone alla Quarta in moto contrario	2'27
14	VARIATIO 13. a 2 Clav.	5'51
15	VARIATIO 14. a 2 Clav.	2'31
16	VARIATIO 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.: <i>Andante</i>	5'44

DISC 2

1	VARIATIO 16. Ouverture. a 1 Clav.	3'01
2	VARIATIO 17. a 2 Clav.	2'27
3	VARIATIO 18. Canone alla Sesta. a 1 Clav.	1'45
4	VARIATIO 19. a 1 Clav.	1'19
5	VARIATIO 20. a 2 Clav.	2'22
6	VARIATIO 21. Canone alla Settima	3'52
7	VARIATIO 22. a 1 Clav. alla breve	1'31
8	VARIATIO 23. a 2 Clav.	2'37
9	VARIATIO 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav.	2'53
10	VARIATIO 25. a 2 Clav.: <i>Adagio</i>	9'28
11	VARIATIO 26. a 2 Clav.	2'22
12	VARIATIO 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.	2'32
13	VARIATIO 28. a 2 Clav.	2'39
14	VARIATIO 29. a 1 \hat{o} vero 2 Clav.	2'40
15	VARIATIO 30. a 1 Clav. Quodlibet	2'22
16	ARIA da capo	2'30

TT: 90'06

ANDREAS BORREGAARD *accordion*

If you are using an SACD player in order to play this recording of the *Goldberg Variations*, there will be no need for you to change disc after Variation 15. Thanks to the superior storage capacity of the SACD layer on Disc 1, the complete work can be accommodated on a single disc.

Learning and Refreshment of the Spirits

Sometimes insomnia can result in something positive – at least if we are to believe the (disputed) account of Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer. If Reichsgraf von Keyserlingk, the Russian ambassador in Dresden, had not been so afflicted, he would hardly have sought out Johann Sebastian Bach to compose keyboard pieces for his harpsichordist, Bach's pupil Johann Gottlieb Goldberg – works 'of such a soft and somewhat lively character that he might be a little cheered up by them in his sleepless nights'. The 'Aria with diverse variations for harpsichord with two manuals' that Bach supplied to him (and published in 1741) apparently fulfilled its purpose admirably – even if it probably did not rock the Count to sleep.

Based on a simple song tune, probably invented by Bach himself, the *Goldberg Variations* proved to be an unprecedented compendium of compositional imagination. They allude not to the upper voice of the aria but to its bass motifs and a stepwise descending fourth. This bass line is the starting point of thirty extremely skillful variations that would continue to cast their light on Ludwig van Beethoven's *Diabelli Variations* and the works in variation form by Johannes Brahms (who himself performed the *Goldberg Variations* in concert). The interplay of 'refreshment of the spirits' (as mentioned on the title page of the first printing) and learning, of dazzling richness of expression, breathtaking virtuosity and stupendous polyphonic mastery (every third variation is a canon, sometimes in inversion; the imitating voice enters on intervals ranging from unison to a ninth) is possibly nowhere realized with such brilliant lightness of touch as here.

In doing so, Bach employs a number of the expressive and formal types typical of his era. He uses stylized dances such as the sarabande in the aria itself or the gigue (No. 7) with its characteristic dotted rhythm; he surrounds the bass theme with whirling figurations (Variations 5 and 26) which become more concentrated in the trill variations (Nos 14 and 28) – one powerfully urgent, the other shimmering

capriciously – or bubble up into a French overture (No. 16). He launches into a four-part fughetto (No. 10) just as easily as an intimate aria (No. 13); and he stems the flow of self-assured major-key variations with three highly expressive minor-key ones (Nos 15, 21 and 25), the last of which is one of the most innovative and inscrutable variations ever written. In the last variation of the cycle, Bach alludes to two cheerful and ribald folksongs (‘Ich bin so lang nicht bei dir gewest’ and ‘Kraut und Rüben haben mich vertrieben’) – both of them possibly alluding to the long absence of the aria theme – only to subjugate this quodlibet all the more amazingly to the serene authority of the descending fourth. With good reason, the cycle ends as it had begun: with the aria, the root of everything that followed; we should note that the *Goldberg Variations* is divided into two times sixteen parts – and the aria too comprises twice sixteen bars.

The *Goldberg Variations* are among the few works of Bach’s works that were published in his lifetime and thus proclaimed the composer’s greatness at a time when so much of his other music remained unknown. Adapted for the (single-manual) concert piano, and in various other arrangements, they have retained and consolidated their fascination over the centuries. With its quasi-authentic playing technique and its nostalgic timbre the accordion – in a sense the two-manual sister of the harpsichord, the ‘harpsichord of the air’ – is perhaps especially suited to illuminate the cycle’s incomparable richness of construction from a new perspective.

© *Horst A. Scholz*

A few words about playing the *Goldberg Variations* on the accordion

The *Goldberg Variations*, or – to use the original title – ‘Aria with diverse variations’ is one of the truly central works in Johann Sebastian Bach’s entire production, and counts as a milestone in Western music history. With good reason: the huge work and its highly systematic structure demonstrate with utmost clarity Bach’s immense superiority as a composer.

Fortunately, however, the *Goldberg Variations* are so much more than a gigantic, sounding sudoku. Each variation is an expressive universe unto itself, and in the course of the work’s unstoppable progress, the music passes through almost every corner of the human spectrum of emotions. To my mind (and to my ears) that is the composer’s true achievement.

The variations were originally conceived for the harpsichord, but have for a long time been established as part of the core repertoire for the modern piano – something that would seem quite natural when you consider the obvious family ties between the harpsichord and the piano. Why, then, play the work on the accordion? One of the youngest of all classical instruments, it received its final form as late as the 1960s, and in practical terms it is really a wind instrument, which puts it far away from the vibrating strings of the harpsichord and the piano.

On the other hand, the accordion is related to another of Bach’s main instruments – the organ. Both instruments function through air, but in contrast to the overwhelming size and weight of a pipe organ, the accordion has a lightness of sound and a virtuosity that could remind one of the harpsichord. At the same time, the flexibility of the accordion’s bellows allows the player to shape individual tones and melodies organically, in a way that is impossible to achieve on the organ, piano or harpsichord.

The *Goldberg Variations* are written for a harpsichord with two manuals, and many of the variations make specific use of this, with the two hands often crossing

on their way up and down along the musical lines. On the modern piano this gives rise to a particular technical challenge, as there is only the one manual and the hands are therefore bumping into each other on their respective journeys. On the accordion the right and left manual have the same compass, making it possible to play the two parts quite separately, as on the harpsichord. In addition, it is possible to vary the registrations, in order to give each hand a different timbre, which further emphasizes the polyphony.

There are other challenges that meet the accordionist, however. For instance, he is forced to use two manuals throughout the piece, even in those variations that are originally written for only one manual. Consequently, if a single, continuous musical line passes from one hand to the other on the same harpsichord manual, on the accordion it will often have to move between two different manuals as well.

The greatest challenge concerns that which is at the same time the great advantage of the accordion: the organic current of air. With the air from the bellows it is possible to shape the notes dynamically and expressively and to achieve a singing, melodic phrasing. But there is only a single bellows. Both manuals – and all simultaneously sounding notes – are at any given time served by the same air pressure, and it is therefore impossible to play single notes or lines louder than the others – as is so eminently achievable on the modern piano.

In a certain way, this limitation again brings the accordion closer to the harpsichord, on which each string is plucked with equal force, regardless of the force with which the keys are pressed down. Consequently the dynamic is constant, and the harpsichordist must therefore work with articulation, the duration of notes and minute deviations in timing in order to bring out the score's varying dynamics, dancing pulse and many-faceted expressivity.

It has been exciting as well as challenging to try to transfer some of these harpsichord techniques to the accordion, but it would be a blatant oversimplification and

oversight if playing the *Goldberg Variations* were to be reduced to an experiment in transcription and instrumental technique. As always, music is first and foremost about creating a meaningful narrative of sounding moods, emotions and characters. Through the use of harpsichord-related techniques and awareness of the stylistic traits of the period, further layers and details in Bach's score are made apparent, however, and the expressive range becomes correspondingly both wider and more colourful.

It is fascinating that music written almost three centuries ago continues to appeal to people of today. But at the same time it isn't really strange: the music was composed by people – and for people – who had access to basically the same emotional repertoire as we do now. In its huge entirety, the *Goldberg Variations* travels exceedingly widely through the depths and heights of those emotions, and I am therefore convinced that the work will still be relevant in another three hundred years.

Which instruments it will be played on at that time is of course not to be known now, but hopefully the accordion will continue to be one of them.

© *Andreas Borregaard 2018*

Andreas Borregaard

My name is Andreas Borregaard. I play the classical accordion. The accordion is an instrument that few people associate with classical music. So maybe I'm not really a classical musician. Maybe I'm simply a musician.

I decided to become a musician after an overwhelming experience during my first years of study with James Crabb at the Academy of Music in Copenhagen. It was while working on a piece by the Danish composer Bent Sørensen, at a time when I was still uncertain of where I was heading in life. But once I had truly felt what music was all about, I didn't really look back.

I'm deeply attracted by the fact that music can make us completely forget about Twitter, Facebook and Instagram for a brief – but remarkably intense – moment. If you are mesmerized by sound, you cannot at the same time consider how to post an update about it.

The feeling of reaching the core of music still makes me blushingly happy, whether it's as a listener, in my practice room or on stage. And to share this feeling with other people seems to be the greatest privilege.

Andreas Borregaard is recognized as one of the world's most exciting young accordionists. Through an extensive career as soloist and chamber musician he communicates the fascinating qualities and expressive palette of his instrument to a wide audience. He collaborates with composers from all over Europe and is actively influencing the development of this young instrument's use and repertoire. And through a parallel fascination with early music, he explores how the accordion can add new colours to the keyboard repertoire of the 17th and 18th century.

www.andreasborregaard.com



Gelehrtheit und Gemüths-Ergetzung

Manchmal haben Schlafstörungen auch ihr Gutes – zumindest, wenn wir dem (durchaus umstrittenen) Bericht von Johann Nikolaus Forkel, Bachs erstem Biographen, folgen: Hätte Reichsgraf von Keyserlingk, der russische Gesandte in Dresden, nicht unter selbigen gelitten, hätte er wohl kaum Johann Sebastian Bach ersucht, für seinen Cembalisten, den Bach-Schüler Johann Gottlieb Goldberg, Clavierstücke zu komponieren, „die so sanften und etwas muntern Charakters wären, dass er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte“. Die „ARIA / mit verschiedenen Veraenderungen / vors Clavicimbal / mit 2 Manualen“, die Bach ihm vorlegte (und 1741 in den Druck gab), erfüllte ihren Zweck offenbar trefflich – auch wenn sie den Graf sicher nicht in den Schlaf wiegte.

Ausgehend von einer schlichten, mutmaßlich von Bach selber stammenden Liedweise, entfalten die *Goldberg-Variationen* ein beispielloses Kompendium kompositorischer Phantasie, das freilich nicht an die Oberstimme der Aria anknüpft, sondern auf ihrer Bassmotivik samt absteigendem Quartgang basiert. Dieser Bass ist das Fundament für dreißig höchst kunstvolle „Veraenderungen“, die noch auf Ludwig van Beethovens *Diabelli-Variationen* oder die Variationenfolgen von Johannes Brahms (der die *Goldberg-Variationen* übrigens selber im Konzertsaal spielte) ausstrahlten. Das Ineinander von „Gemüths-Ergetzung“ (wie es im Untertitel heißt) und Gelehrtheit, von schillerndem Ausdrucksreichtum, atemberaubender Virtuosität und stupender polyphoner Meisterschaft (jede dritte Variation ein Kanon, teilweise in Umkehrung; sukzessiv wird das Einsatzintervall bis zur None erweitert) ist vielleicht nirgends mit so genial leichter Hand inszeniert wie hier.

Bach bedient sich dabei einer Vielzahl von Ausdrucks- und Formtypen seiner Zeit, verwendet stilisierte Tänze, wie die Sarabanden-Aria selber oder die Gigue Nr. 7 mit ihrem charakteristisch punktierten Rhythmus und umbraust das Bassthema mit wirbelnden Figurationen (Var. 5 und 26), welche sich in den Triller-Variationen

14 und 28 verdichten – die eine kraftvoll drängend, die andere quecksilbrig schillernd – oder zu einer französischen Ouvertüre moussieren (Nr. 16). Er holt ebenso selbstverständlich zu einer vierstimmigen Fughetta (Nr. 10) aus wie zu einer intimen Arie (Nr. 13) und staut den selbstgewissen Fluss der Dur-Variationen durch drei hochexpressive Moll-Variationen (Nr. 15, 21 und 25), deren letzte einer der kühnsten und abgründigsten Variationensätze überhaupt ist. In der Schlussvariation des Zyklus greift Bach auf zwei heiter-derbe Volkslieder zurück („Ich bin so lang nicht bei dir gewest“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“ – beides mögliche Kommentare zur langen Abwesenheit der Arienmelodie), um dieses Quodlibet desto verblüffender der gelassenen Regentschaft des Quartgangs unterzuordnen. Aus bestem Grund schließt der Zyklus, wie er begann: mit der Aria, dem Keim dessen also, was sich nachfolgend entwickelte – nicht nur, dass die *Goldberg-Variationen* ebenso aus zweimal 16 Teilen bestehen, wie die Aria zweimal 16 Takte hat.

Die *Goldberg-Variationen* gehören zu den wenigen zu Lebzeiten gedruckten Werken Bachs und kündeten mithin von der Größe ihres Schöpfers, als so vieles andere noch unbekannt war. Für den (einmanualigen) Konzertflügel adaptiert und für etliche andere Besetzungen eingerichtet, haben sie ihren faszinierenden Zauber über die Jahrhunderte bewahrt und bekräftigt; das Akkordeon, gewissermaßen das zweimanualige Schwesterinstrument des „Clavicimbals“, ist mit seiner quasi-authentischen Spieltechnik und seinem nostalgisch timbrierten Tonfall vielleicht besonders berufen, als Cembalo der Lüfte den unvergleichlichen Gestaltenreichtum des Zyklus einmal aus anderer Perspektive zu beleuchten.

© **Horst A. Scholz**

Einige Worte über das Spiel der *Goldberg-Variationen* auf dem Akkordeon

Die *Goldberg-Variationen* oder – um den Originaltitel zu verwenden – „Aria mit verschiedenen Veraenderungen“ sind eines der zentralen Werke in Johann Sebastian Bachs gesamtem Schaffen und gelten als Meilenstein der westlichen Musikgeschichte. Aus gutem Grund: Das gewaltige Werk und seine hochgradig systematische Struktur bekunden in aller Deutlichkeit Bachs unvergleichlichen Rang als Komponist.

Glücklicherweise aber sind die *Goldberg-Variationen* weit mehr als ein gigantisches Klang-Sudoku. Jede Variation ist ein expressives Universum für sich, und im Laufe des unaufhaltsamen Fortgangs des Werkes durchmisst die Musik so gut wie jeden Winkel des menschlichen Gefühlsspektrums. Für mich ist dies die eigentliche Leistung des Komponisten.

Die Variationen wurden für das Cembalo komponiert, gehören aber längst zum Kernrepertoire des modernen Klaviers – was angesichts der offensichtlichen Familienbande zwischen Cembalo und Klavier ganz natürlich erscheint. Warum aber sollte man das Werk auf dem Akkordeon spielen? Als eines der jüngsten aller klassischen Instrumente erhielt es erst in den 1960er Jahren seine endgültige Form und ist in technischer Hinsicht eigentlich ein Blasinstrument – weit entfernt von den vibrierenden Saiten eines Cembalos oder Klaviers.

Andererseits ist das Akkordeon mit einem weiteren Hauptinstrument Bachs verwandt: der Orgel. Beide Instrumente arbeiten mit Luft, aber im Gegensatz zu der überwältigenden Größe und der Wucht einer Pfeifenorgel besitzt das Akkordeon eine Leichtigkeit des Klangs und eine Virtuosität, die durchaus an das Cembalo denken lässt. Gleichzeitig erlaubt die Flexibilität des Balgs dem Spieler, einzelne Töne und Melodien auf eine Weise organisch zu formen, wie es auf Orgel, Klavier oder Cembalo unmöglich ist.

Die *Goldberg-Variationen* sind für ein Cembalo mit zwei Manualen komponiert, was sich viele der Variationen zunutze machen, indem die beiden Hände sich auf

ihrem Weg nach oben und unten oft entlang der musikalischen Linien kreuzen. Auf dem modernen Klavier stellt dies eine besondere technische Herausforderung dar, denn bei einem einzigen Manual stoßen die Hände bei ihren jeweiligen Reisen unweigerlich aufeinander. Auf dem Akkordeon haben rechtes und linkes Manual denselben Tonumfang, so dass man – wie auf dem Cembalo – die beiden Stimmen weitgehend getrennt spielen kann. Darüber hinaus kann man durch unterschiedliche Registrierung jeder Hand ein anderes Timbre verleihen, was die Polyphonie zusätzlich unterstreicht.

Der Akkordeonist sieht sich freilich anderen Herausforderungen gegenüber. So ist er zum Beispiel gezwungen, das gesamte Stück auf zwei Manualen zu spielen – selbst jene Variationen also, die ursprünglich nur für ein Manual geschrieben wurden. Wenn also eine einzige, durchgängige musikalische Linie auf demselben Cembalomanual von einer Hand zur anderen übergeht, muss sie auf dem Akkordeon oft zwischen zwei verschiedenen Manualen wechseln.

Die größte Herausforderung ist zugleich der große Vorteil des Akkordeons: der organische Luftstrom. Mit der Luft aus dem Balg ist es möglich, die Töne dynamisch und expressiv zu modulieren und singende, melodische Phrasierungen zu erzielen. Aber es gibt nur einen einzigen Balg. Beide Manuale (und alle gleichzeitig erklingenden Töne) werden stets mit demselben Luftdruck versorgt, so dass es unmöglich ist, einzelne Töne oder Linien lauter zu spielen als andere – was dem modernen Klavier keine Probleme bereitet.

In gewisser Weise rückt diese Einschränkung das Akkordeon wieder in die Nähe des Cembalos, auf dem jede Saite mit derselben Kraft gezupft wird – unabhängig von der Kraft, mit der die Taste gedrückt wird. Folglich bleibt die Dynamik konstant, und der Cembalist muss mit Artikulation, Tondauer und kleinsten Abweichungen im Timing arbeiten, um die wechselnde Dynamik, das pulsierend Tänzerische und die facettenreiche Expressivität der Partitur umzusetzen.

Es war spannend und faszinierend, einige dieser Cembalo-Techniken auf das Akkordeon zu übertragen, aber es wäre eine allzu starke Vereinfachung und Fahrlässigkeit, würde man das Spiel der *Goldberg-Variationen* auf ein Experiment in Sachen Transkription und Instrumentaltechnik reduzieren. Wie immer geht es in der Musik in erster Linie darum, aus klingenden Stimmungen, Emotionen und Charakteren sinnvolle Erzählungen zu erschaffen. Der Einsatz cembalistischer Techniken und das Wissen um die Stilmerkmale jener Epoche legen jedoch weitere Schichten und Details in Bachs Partitur frei, die das Ausdrucksspektrum umfang- und farbenreicher machen.

Es ist faszinierend, dass Musik, die vor fast drei Jahrhunderten komponiert wurde, auch heute noch die Menschen anspricht. Tatsächlich aber ist dies nicht wirklich seltsam: Die Musik wurde von Menschen – und für Menschen – komponiert, die über das prinzipiell gleiche emotionale Repertoire verfügten wie wir heute. Die *Goldberg-Variationen* durchmessen in ihrem Verlauf die Tiefen und Höhen dieser Emotionen mit außerordentlicher Intensität, und ich bin daher überzeugt, dass das Werk auch nach weiteren dreihundert Jahren noch von Bedeutung sein wird.

Auf welchen Instrumenten es dann gespielt werden wird, wissen wir natürlich nicht – zu hoffen aber ist, dass das Akkordeon auch weiterhin darunter sein wird.

© *Andreas Borregaard 2018*

Andreas Borregaard

Mein Name ist Andreas Borregaard. Ich spiele klassisches Akkordeon. Das Akkordeon ist ein Instrument, das nur wenige Menschen mit klassischer Musik in Verbindung bringen. Vielleicht bin ich also nicht wirklich ein klassischer Musiker. Vielleicht bin ich einfach nur ein Musiker.

Nach einer überwältigenden Erfahrung während meiner ersten Studienjahre bei James Crabb am Königlich Dänischen Konservatorium in Kopenhagen entschied

ich mich, Musiker zu werden. Es geschah während der Arbeit an einem Stück des dänischen Komponisten Bent Sørensen, zu einer Zeit, als ich mir über meinen Lebensweg immer noch im Unklaren war. Doch als ich wirklich gespürt hatte, worum es bei Musik geht, habe ich nicht mehr zurückgeblickt.

Mich fasziniert es ungemein, dass uns Musik dazu bringen kann, Twitter, Facebook und Instagram für einen kurzen – aber bemerkenswert eindringlichen – Augenblick völlig zu vergessen. Wenn Sie vom Klang hypnotisiert sind, können Sie nicht gleichzeitig darüber nachdenken, wie Sie ein Update dazu „posten“ können.

Das Gefühl, das Innerste der Musik zu erreichen, macht mich immer noch ungemein glücklich – sei es als Zuhörer, in meinem Proberaum oder auf der Bühne. Und dieses Gefühl mit anderen Menschen zu teilen, ist vielleicht das größte Privileg.

Andreas Borregaard gilt als einer der aufregendsten Akkordeonisten der jungen Generation. Als vielgefragter Solist und Kammermusiker vermittelt er einem breiten Publikum die faszinierenden Qualitäten und Ausdrucksmöglichkeiten seines Instruments. Er arbeitet mit Komponisten aus ganz Europa zusammen und nimmt aktiv Einfluss auf die Verwendung und das Repertoire dieses jungen Instruments. Darüber hinaus hegt er ein Faible für Alte Musik, das ihn erkunden lässt, wie das Akkordeon dem Tasteninstrument-Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts neue Farben verleihen kann.

www.andreasborregaard.com

Études et récréation de l'esprit

L'insomnie a parfois du bon, du moins si l'on en croit le récit (sujet à caution) de Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach. Si le comte von Keyserling, l'ambassadeur de Russie à Dresde, n'avait pas souffert d'une telle affliction, il n'aurait pas demandé à Johann Sebastian Bach de composer des pièces « d'un caractère si doux et si vif qu'il pourrait être un peu réconforté par elles dans ses nuits blanches » pour son claveciniste (et par ailleurs élève de Bach), Johann Gottlieb Goldberg. L'« Aria avec quelques variations pour clavecin à deux claviers » que Bach lui fournit (et qui fut publié en 1741) semble avoir admirablement rempli sa fonction, même si elle n'a probablement pas bercé et endormi le comte.

À partir d'une mélodie simple, probablement composée par Bach lui-même, les *Variations Goldberg* déploient un compendium sans pareil de fantaisie créatrice. Celle-ci ne se concentre pas sur la ligne mélodique de l'aria mais plutôt sur le motif exprimé par la ligne de basse avec son intervalle de quarte descendante. Cette ligne de basse est le point de départ d'une trentaine de variations habilement conçues qui continuent d'illuminer les *Variations Diabelli* de Ludwig van Beethoven et les œuvres en variations de Johannes Brahms (qui a interprété les *Variations Goldberg* en concert). L'interaction entre la « récréation des esprits » (telle qu'indiqué sur la page-titre de la première édition) et l'apprentissage, l'éblouissante richesse de l'expression, la virtuosité à couper le souffle et l'époustouflante maîtrise polyphonique (chaque troisième variation est un canon, parfois en inversion ; la voix en imitation entre progressivement de l'unisson jusqu'à l'intervalle de neuvième) n'est sans doute nulle part exprimée avec autant de brillance et de légèreté qu'ici.

Ce faisant, Bach se sert d'un certain nombre de figures issues de la typologie expressive et de formes caractéristiques de son époque. Il recourt à des danses stylisées comme la sarabande de l'aria ou la gigue (n° 7) avec son rythme pointillé caractéristique ; il entoure son thème de basse de petits motifs tourbillonnants

(variations 5 et 26) qui se concentrent davantage dans les variations basées sur des trilles (n° 14 et 28) – l’une pressant fortement, l’autre scintillant capricieusement – ou pétillent dans une ouverture française (n° 16). Il se lance avec autant d’aisance dans une fughetta à quatre voix (n° 10) que dans un aria intime (n° 13) et il endigue le flot des variations en majeur sûres d’elles-mêmes avec trois variations très expressives en mineur (n° 15, 21 et 25) dont la dernière est l’une des plus novatrices et des plus impénétrables jamais écrites. Dans la dernière variation du cycle, Bach fait allusion à deux chants folkloriques joyeux et grivois (« Ich bin so lang nicht bei dir gewest » [Il y a si longtemps que je ne suis plus auprès de toi] et « Kraut und Rüben haben mich vertrieben » [Choux et raves m’ont fait fuir]) – tous deux faisant peut-être allusion à la longue absence du thème de l’aria – pour ensuite étonnamment soumettre ce quodlibet à l’autorité sereine de la quarte descendante. Et ce n’est pas sans raison que le cycle se termine comme il avait commencé : avec l’aria, la base de tout ce qui s’en suivit. Notons également que les *Variations Goldberg* sont divisées en deux fois seize parties et que l’aria comprend aussi deux fois seize mesures.

Les *Variations Goldberg* comptent parmi les rares œuvres de Bach publiées de son vivant et ont ainsi témoigné de la grandeur du compositeur à une époque où tant de ses autres œuvres sont restées inconnues. Adaptées au piano de concert (à un seul clavier) et pour d’autres instruments, elles ont conservé et consolidé leur pouvoir de fascination au fil des siècles. Avec sa technique de jeu quasi authentique et son timbre nostalgique, l’accordéon – en quelque sorte le frère du clavecin à deux claviers, devient un « clavecin à air » – et est peut-être particulièrement désigné pour mettre en lumière dans une nouvelle perspective l’incomparable richesse de construction du cycle.

© **Horst A. Scholz**

Quelques mots au sujet de l'interprétation des *Variations Goldberg* à l'accordéon

Les *Variations Goldberg* ou, pour reprendre le titre original, l'«Aria avec quelques variations» est l'une des œuvres véritablement fondamentales de toute la production de Johann Sebastian Bach et constitue un jalon dans l'histoire de la musique occidentale. À juste titre : l'œuvre gigantesque et sa structure hautement systématique démontrent avec une extrême éloquence l'immense supériorité de Bach en tant que compositeur.

Les *Variations Goldberg* sont heureusement bien plus qu'un gigantesque sudoku sonore. Chaque variation constitue un univers expressif en soi et, dans le cours de l'inéluctable progression de l'œuvre, la musique explore presque tous les recoins du spectre humain des émotions. À mes yeux, ou plutôt, à mes oreilles, il s'agit là de la véritable réussite du compositeur.

Les variations ont été conçues à l'origine pour le clavecin mais elles font depuis longtemps partie du répertoire de base du piano moderne ce qui semble tout à fait naturel si l'on considère les liens familiaux évidents qui unissent le clavecin et le piano. Pourquoi donc les jouer à l'accordéon ? L'un des plus jeunes instruments «classiques», il a pris sa forme définitive dans les années 1960 et, en pratique, il s'agit véritablement d'un instrument à vent, ce qui l'éloigne des cordes vibrées du clavecin et du piano.

D'autre part, l'accordéon est lié à un autre des principaux instruments de Bach : l'orgue. Les deux instruments sont activés par l'air mais contrairement à la taille et au poids écrasant d'un orgue à tuyaux, l'accordéon possède une légèreté sonore et permet une virtuosité qui pourrait rappeler le clavecin. De plus, la flexibilité du soufflet de l'accordéon permet à l'interprète de façonner des sonorités et des mélodies individuelles de façon organique, ce qui est impossible à réaliser à l'orgue, au piano ou au clavecin.

Les *Variations Goldberg* sont écrites pour un clavecin à deux claviers et plusieurs des variations en font un usage spécifique alors que les deux mains se croisent souvent en allant de haut en bas dans le sens musical. Sur le piano moderne, cela pose un défi technique particulier car il n'y a qu'un seul clavier et les mains peuvent donc se heurter dans leurs déplacements respectifs. Sur l'accordéon, les claviers droit et gauche ont la même étendue, ce qui permet de jouer les deux parties séparément, comme sur un clavecin. De plus, il est possible de varier les registrations afin de donner à chaque main un timbre différent soulignant ainsidavantage la polyphonie.

D'autres défis attendent cependant l'accordéoniste. Il est ainsi forcé d'utiliser deux claviers tout au long de la pièce, même dans les variations qui ont été à l'origine écrites pour un seul. Par conséquent, si une ligne continue simple passe d'une main à l'autre sur un même clavier de clavecin, sur l'accordéon en revanche, elle doit souvent se déplacer entre deux claviers différents.

Le plus grand défi concerne ce qui constitue en même temps le grand avantage de l'accordéon : le flux organique de l'air. Avec l'air du soufflet, il est possible de modeler les notes de manière dynamique et expressive et d'obtenir un phrasé mélodique chantant. Mais il n'y a qu'un seul soufflet. Les deux claviers — et toutes les notes qui sonnent simultanément — sont à tout moment soumis à la même pression d'air et il est donc impossible de jouer des notes ou des lignes plus fort que les autres, ce qui est parfaitement réalisable sur le piano moderne.

D'une certaine manière, cette limitation rapproche à nouveau l'accordéon du clavecin où chaque corde est pincée avec la même force, quelle que soit celle avec laquelle les touches sont enfoncées. La dynamique est par conséquent constante et le claveciniste doit donc travailler sur l'articulation, la durée des notes et les écarts minimes dans le tempo pour faire ressortir la dynamique changeante de la partition, la pulsation dansante et l'expression aux multiples facettes.

Il a été à la fois passionnant et stimulant d'essayer de transférer certaines des techniques du clavecin à l'accordéon mais la réduction des *Variations Goldberg* à une expérience de transcription et de technique instrumentale constituerait une simplification abusive. Comme toujours, la musique est d'abord et avant tout la création d'un récit cohérent fait de climats, d'émotions et de personnages sonores. Grâce à l'utilisation de techniques associées au clavecin et à la prise en compte des traits stylistiques de l'époque, d'autres couches et d'autres détails de la partition de Bach sont toutefois mis en évidence et la palette expressive gagne en ampleur et en couleur.

Il est fascinant de constater qu'une musique écrite il y a près de trois cents ans continue de plaire aux gens d'aujourd'hui. Mais en même temps, cela n'est guère étonnant : cette musique a été composée par des gens – et pour les gens – qui avaient accès à la même palette émotionnelle qu'aujourd'hui. Considérées dans leur ensemble, les *Variations Goldberg* parcourent les abysses et les sommets de ces émotions. Je suis donc convaincu que l'œuvre sera toujours d'actualité dans trois cents ans.

On ne sait évidemment pas sur quels instruments elles seront jouées à ce moment mais il est à espérer que l'accordéon continuera d'être l'un d'eux.

© *Andreas Borregaard 2018*

Andreas Borregaard

Je m'appelle Andreas Borregaard. Je joue de l'accordéon classique. L'accordéon est un instrument que peu de gens associent à la musique classique. Peut-être ne suis-je pas vraiment un musicien classique. Peut-être suis-je simplement un musicien.

J'ai décidé de devenir musicien après une expérience bouleversante au cours de mes premières années d'études avec James Crabb à l'Académie de musique de

Copenhague. C'était pendant que je travaillais sur une pièce du compositeur danois Bent Sørensen, à une époque où je ne savais pas encore vraiment où j'allais dans la vie. Mais une fois que j'ai vraiment senti ce que la musique voulait dire, je n'ai jamais regretté mon choix.

Je suis profondément attiré par le fait que la musique peut nous faire complètement oublier Twitter, Facebook et Instagram pour un moment bref mais remarquablement intense. Lorsque l'on est hypnotisé par le son, on ne peut en même temps penser à poster une mise à jour à son sujet.

Le sentiment d'atteindre le cœur de la musique me rend encore plus heureux, que ce soit en tant qu'auditeur, dans ma salle de pratique ou sur scène. Et partager ce sentiment avec les autres m'apparaît comme le privilège ultime.

Andreas Borregaard est considéré comme l'un des jeunes accordéonistes les plus passionnants au monde. Il communique à un large public, en tant que soliste et que chambriste, les qualités fascinantes et la palette expressive de son instrument. Il collabore avec des compositeurs de toute l'Europe et influence activement le développement de l'utilisation et du répertoire de ce jeune instrument. Parallèlement à sa fascination pour la musique ancienne, il explore la manière dont l'accordéon peut ajouter de nouvelles couleurs au répertoire pour clavier des dix-septième et dix-huitième siècles.

www.andreasborregaard.com

Thank You!

Mitzi Meyerson for always inspiring and ear-opening lessons

Maria Suschke for listening so carefully and keeping my spirits high in front of microphones and speakers

Cezary Zych/Muzyka w Raju for sparking off my Goldberg adventure

Viktor Melnyk for taking so good care of my accordion

The Danish Arts Foundation for generous financial support

Andreas Borregaard

INSTRUMENTARIUM

Accordion: Jupiter 'Extra'

RECORDING DATA

Recording: July 2016 at the Dorfkirche Rahnsdorf (Berlin), Germany
Producer and sound engineer: Maria Suschke
Instrument technician: Viktor Melnyk

Equipment: Neumann and Schoeps microphones; audio electronics from RME; monitoring equipment from ME Geithain and Sennheiser; Sequoia digital audio workstation
Original format: 24-bit / 48 kHz

Post-production: Editing and mixing: Maria Suschke

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Horst A. Scholz; © Andreas Borregaard 2018

Translations: Andrew Barnett & Leif Hasselgren (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Cover photography: © Caroline Bittencourt (www.carolinebittencourt.com)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2399 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.

for my dad, Niels Borregaard



BIS-2399