



**BACH**  
**VARIATIONS & MORE**  
**WOLFGANG GLÜXAM**

## JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

①

### Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen (Goldberg-Variationen) BWV 988

[ 1 ]	Aria	04 : 24
[ 2 ]	Variatio 1 à 1 Clav.	02 : 04
[ 3 ]	Variatio 2 à 1.Clav.	01 : 30
[ 4 ]	Variatio 3 Canone all Unisuono. à 1 Clav.	01 : 48
[ 5 ]	Variatio 4 à 1 Clav.	01 : 01
[ 6 ]	Variatio 5 à 1 ô vero 2 Clav.	01 : 54
[ 7 ]	Variatio 6 Canone alla Seconda à 1 Clav.	01 : 17
[ 8 ]	Variatio 7 à 1 ô vero 2 Clav. al tempo di Giga.	01 : 38
[ 9 ]	Variatio 8 à 2 Clav.	02 : 14
[ 10 ]	Variatio 9 Canone alla Terza à 1 Clav.	01 : 53
[ 11 ]	Variatio 10 Fugetta à 1 Clav.	01 : 29
[ 12 ]	Variatio 11 à 2 Clav.	02 : 02
[ 13 ]	Variatio 12 Canone alla Quarta [à 1 Clav.]	02 : 36
[ 14 ]	Variatio 13 à 2 Clav.	05 : 18

[ 15 ] Variatio 14 à 2 Clav.	02 : 13
[ 16 ] Variatio 15 Canone alla Quinta. à 1 Clav. andante.	03 : 57
[ 17 ] Variatio 16 Ouverture à 1 Clav.	02 : 51
[ 18 ] Variatio 17 à 2 Clav.	02 : 16
[ 19 ] Variatio 18 Canone alla Sexta. à 1 Clav.	01 : 26
[ 20 ] Variatio 19 à 1 Clav.	01 : 06
[ 21 ] Variatio 20 à 2 Clav.	02 : 20
[ 22 ] Variatio 21 Canone alla Settima. [à 1 Clav.]	02 : 50
[ 23 ] Variatio 22 à 1 Clav. allabreve.	01 : 28
[ 24 ] Variatio 23 à 2 Clav.	02 : 42
[ 25 ] Variatio 24 Canone all Ottava. à 1 Clav.	02 : 58
[ 26 ] Variatio 25 à 2 Clav. adagio	07 : 01
[ 27 ] Variatio 26 à 2 Clav.	02 : 23
[ 28 ] Variatio 27 Canone alla Nona. à 2 Clav.	01 : 58
[ 29 ] Variatio 28 à 2 Clav.	02 : 30
[ 30 ] Variatio 29 a 1 o vero 2 Clav.	02 : 04
[ 31 ] Variatio 30 Quodlibet à 1 Clav.	01 : 57
[ 32 ] Aria da capo e fine.	02 : 39

		②
[ 1 ]	<b>Fantasia a-Moll, BWV 922</b>	06 : 25
	<b>Suite a-Moll, BWV 818a</b>	
[ 2 ]	Prelude	01 : 35
[ 3 ]	Allemande	03 : 34
[ 4 ]	Courante	01 : 22
[ 5 ]	Sarabande	03 : 35
[ 6 ]	Menuet	01 : 10
[ 7 ]	Gigue	02 : 26
	<b>Aria variata a-Moll, BWV 989</b>	
[ 8 ]	Aria 2:22 [ 9 ]Variatio I 1:19 [ 10 ]Variatio II 1:15	
	[ 11 ]Variatio III 1:06 [ 12 ]Variatio IV 1:02 [ 13 ]Variatio V 0:55	
	[ 14 ]Variatio VI 1:51 [ 15 ]Variatio VII 1:04 [ 16 ]Variatio VIII 0:56	
	[ 17 ]Variatio IX 0:40 [ 18 ]Variatio X 2:27	
	<b>Sonata d-Moll, BWV 964</b>	
[ 19 ]	Adagio	03 : 59
[ 20 ]	Fuge. Allegro	06 : 37
[ 21 ]	Andante	04 : 50
[ 22 ]	Allegro	05 : 33

**Praeludium, Fuge & Allegro Es-Dur, BWV 998**

[ 23 ]	Praeludium	02 : 59
[ 24 ]	Fuga	03 : 51
[ 25 ]	Allegro	02 : 48
[ 26 ]	<b>Ricercar à 3 voci ex «Musicalisches Opfer», BWV 1079</b>	05 : 32

**WOLFGANG GLÜXAM**

harpsichord

harpsichord: 2 manuals, franco-flemish (Willem Kroesbergen, Utrecht 1986)

temperament: Werckmeister III · a'=415 Hz

## BACH : VARIATIONS & MORE

### **Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen**

Dieß bewundernswürdige Werk besteht aus 30 Veränderungen, worunter Canones in allen Intervallen und Bewegungen vom Einklang bis zur None mit dem faßlichsten und fließendsten Gesange vorkommen. Auch ist eine reguläre 4-stimmige Fuge, und außer vielen andern höchst glänzenden Variationen für 2 Claviere, zuletzt noch ein sogenanntes Quodlibet darin enthalten, welches schon allein seinen Meister unsterblich machen könnte, ob es gleich hier bey weitem noch nicht die erste Partie ist.

Dieses Modell, nach welchem alle Variationen gemacht werden sollten, obgleich aus begreiflichen Ursachen noch keine einzige darnach gemacht worden ist, haben wir der Veranlassung des ehemaligen Russischen Gesandten am Chursächs. Hofe, des Grafen Kaiserling zu danken, welcher sich oft in Leipzig aufhielt, und den schon genannten Goldberg mit dahin brachte, um ihn von Bach in der Musik unterrichten zu lassen. Der Graf kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bey ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zu-

bringen, 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 muntern 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 hernach 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 Louisd'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mal größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt. Noch muß bemerkt werden, daß in der gestochenen Ausgabe dieser Variationen einige bedeutende Fehler befindlich sind, die der Verf.[asser] in seinem Exemplar sorgfältig verbessert hat.

## JOH. SEB. BACHS ART DAS CLAVIER ZU BEHANDELN,

ist von jedem, der das Glück gehabt hat, ihn zu hören, bewundert, und von allen, die selbst Ansprüche machen konnten, für gute Spieler gehalten zu werden, beneidet worden. Daß dieses so allgemein bewunderte und beneidete Clavierspielen von der Art, wie das Clavier von Bachs Zeitgenossen und Vorgängern behandelt wurde, sehr verschieden gewesen sein müsse, ist leicht zu begreifen; aber bis jetzt ist noch von niemand genau angegeben worden, worin diese Verschiedenheit eigentlich bestanden habe. Wenn man von zehen gleich fertigen und geübten Spielern ein und eben dasselbe Stück spielen läßt, so wird es sich unter der Hand eines jeden anders ausnehmen. Jeder wird eine verschiedene Art des Tons aus dem Instrument ziehen, und sodann diese Töne mit einem größern oder geringern Grad von Deutlichkeit vortragen. Wovon kann diese verschiedene Ausnahme entstehen, wenn übrigens alle zehn Spieler hinlängliche Übung und Fertigkeit haben? Bloß von der Art des Anschlags, der beym Clavier eben das ist, was in der Rede die Aussprache ist. Es kommt nemlich, wenn der Vortrag so wohl im Spielen als im Reden oder Declamieren vollkommen seyn soll, auf den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlag der Töne und in der Aussprache der Wörter an. Diese Deutlichkeit hat aber



gar mancherley Grade. Schon in den untersten Graden kann man verstehen, was gespielt oder gesagt wird; es erregt aber kein Wohlgefallen bey dem Zuhörer, weil ihn dieser Grad von Deutlichkeit zu einiger Anstrengung seiner Aufmerksamkeit nöthigt. Die Aufmerksamkeit auf einzelne Töne oder Wörter muß aber um deswillen unnöthig gemacht werden, damit der Zuhörer sie auf die Gedanken und deren Zusammenhang verwenden kann, und dazu bedürfen wir des höchsten Grades von Deutlichkeit im Anschlag einzelner Töne, sowie in der Aussprache einzelner Wörter.

Ich habe mich oft gewundert, daß C. Ph. Emanuel in seinem *«Versuch über die wahre Art das Clavier»* zu spielen, diesen höchsten Grad von Deutlichkeit des Anschlags nicht ausführlich beschrieben hat, da er ihn doch nicht nur selbst hatte, sondern auch gerade hierin ein Hauptunterschied liegt, wodurch sich die Bachische Art das Clavier zu spielen, von jeder andern auszeichnet. Er sagt zwar im Kapitel vom Vortrag: *«Einige Personen spielen zu klebricht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Tasten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen und spielen zu kurz, als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstraße ist die beste.»* Er hätte uns aber die Art und Weise lehren und beschreiben sollen, wie man auf diese Mittelstraße

gelangen kann. Ich will die Sache deutlich zu machen suchen, in so weit solche Dinge ohne mündlichen Unterricht deutlich gemacht werden können. Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche nebeneinander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbeigezogen werden muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden: 1. daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, oder (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. 2. Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maaß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vordern Theil des Tasten abgleitet. 3. Beim Übergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maaß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder voneinan-

der gerissen werden, noch in einander klingen können. Der Anschlag derselben ist also weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so wie er seyn muß. Die Vortheile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags sind sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und auf der Orgel. Ich will nur einige der wichtigsten anführen. 1. Die gebogene Haltung der Finger macht jede ihrer Bewegungen leicht. Das Hacken, Poltern und Stolpern kann also nicht entstehen, welches man so häufig bey Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen. 2. Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich, und das dadurch bewirkte geschwinde Übertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, bringt den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so daß jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, rollend und rund klingt, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostet dem Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen. 3. Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerley Maaß von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert, und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so

Ton=armen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können. Alles dies zusammengenommen hat endlich noch den überaus großen Vortheil, daß alle Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bey den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bey Trillerbewegungen, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile seines Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bey vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist. Man kann indessen die angeführten Vortheile alle besitzen, und doch noch ein schwacher Clavierspieler seyn, so wie jemand eine völlig reine und schöne Aussprache haben, und doch noch ein schlechter Declamator oder Redner seyn kann. Um starker Spieler zu seyn, sind noch viele andere Vorzüge erforderlich, welche Bach ebenfalls in höchster Vollkommenheit besaß.

Johann Nikolaus Forkel «Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke» (Leipzig, 1802)

## BACH :VARIATIONS & MORE

### **Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen**

This admirable work consists of thirty Variations, some in canon, in a variety of movements and at all intervals from the unison to the ninth, with easy flowing melody. It includes a regular fourpart Fugue, several extremely brilliant Variations for two Claviers, and concludes with a Quodlibet, as it is called, which alone would render its composer immortal, though it is not the best thing in the volume.

The Variations are models of what such compositions ought to be, though no one has been so rash as to attempt to follow Bach's footsteps. We owe them to Count Kaiserling, formerly Russian Ambassador at the Saxon Electoral Court, who frequently visited Leipzig with Goldberg, already mentioned among Bach's pupils. The Count was a great invalid and suffered from insomnia. Goldberg lived in the Ambassador's house, and slept in an adjoining room, to be ready to play to him when he was wakeful. One day the Count asked Bach to write for Goldberg some Clavier music of a soothing and cheerful character; that would relieve the tedium of sleep-

less nights. Bach thought a set of Variations most likely to fulfil the Count's needs, though, on account of the recurrence of the same basic harmony throughout, it was a form to which he had hitherto paid little attention. Like all his compositions at this period, however, the Variations are a masterpiece, and are the only example he has left us of this form. The Count always called them «my Variations» and was never weary of hearing them. For long afterwards, when he could not sleep, he would say, «Play me one of my Variations, Goldberg.» Perhaps Bach was never so well rewarded for any composition as for this. The Count gave him a golden goblet containing one hundred louis d'ors, though, as a work of art, Bach would not have been overpaid had the present been a thousand times as large. It may be observed, that in the engraved copy of the Variations there are serious mistakes, which the composer has corrected in his own copy.

#### BACH AS A CLAVIER PLAYER

As a Clavier player Bach was admired by all who had the good fortune to hear him and was the envy of the virtuosi of his day. His method greatly differed from that of his contemporaries and predecessors, but so far no one has attempted to explain in what the difference consisted.

The same piece of music played by ten different performers equally intelligent and competent will produce a different effect in each case. Each player will emphasise this or that detail. This or that note will stand out with differing emphasis, and the general effect will vary consequently. And yet, if all the players are equally competent, ought not their performances to be uniform? The fact that they are not so is due to difference of touch, a quality which to the Clavier stands as enunciation to human speech. Distinctness is essential for the enunciation of vowels and consonants, and not less so for the articulation of a musical phrase. But there are gradations of distinctness. If a sound is emitted indistinctly it is comprehensible only with effort, which occasions us to lose much of the pleasure we should otherwise experience. On the other hand, over-emphasis of words or notes is to be avoided. Otherwise the hearer's attention will be diverted from the tout ensemble. To permit the general effect to be appreciated every note and every vowel must be sounded with balanced distinctness.

I have often wondered why Carl Philipp Emmanuel Bach's «*Essay on the Right Manner of playing the Clavier*» does not elucidate the qualities that constitute a good touch. For he possessed in high degree the technique that made his father pre-eminent as a player. True, in his «*Chapter on Sty-*

le in Performance» he writes, «Some persons play as if their fingers were glued together ; their touch is so deliberate, and they keep the keys down too long ; while others, attempting to avoid this defect, play too crisply, as if the keys burnt then: fingers. The right method lies between the two extremes.» But it would have been more useful had he told us how to reach this middle path. As he has not done so, I must try to make the matter as clear as is possible in words.

Bach placed his hand on the finger-board so that his fingers were bent and their extremities poised perpendicularly over the keys in a plane parallel to them. Consequently none of his fingers was remote from the note it was intended to strike, and was ready instantly to execute every command. Observe the consequences of this position. First of all, the fingers cannot fall or (as so often happens) be thrown upon the notes, but are «placed upon them in full control of the force they may be called on to exert.» In the second place, since the force communicated to the note needs to be maintained with uniform pressure, the finger should not be released perpendicularly from the key, but can be withdrawn gently and gradually towards the palm of the hand. In the third place, when passing from one note to another, a sliding action instinctively instructs the next finger regar-



ding the amount of force exerted by its predecessor, so that the tone is equally regulated and the notes are equally distinct. In other words, the touch is neither too long nor too short, as Carl Philipp Emmanuel complains, but is just what it ought to be.

Many advantages arise from holding the hand in Bach's position and from adopting his touch, on the Clavichord and Harpsichord, and on the Organ as well. I point out merely the most important of them. To begin with, if the fingers are bent, their movements are free. The notes are struck without effort and with less risk of missing or hitting too hard, a frequent fault with people who play with their fingers elongated or insufficiently bent. In the second place, the sliding finger-tip, and the consequently rapid transmission of regulated force from one finger to another; tend to bring out each note clearly and to make every passage sound uniformly brilliant and distinct to the hearer without exertion. In the third place, stroking the note with uniform pressure permits the string to vibrate freely, improves and prolongs the tone, and though the Clavichord is poor in quality, allows the player to sustain long notes upon it. And the method has this advantage: it prevents over-expenditure of strength and excessive movement of the hand. We gather that the action of Bach's fingers was so slight as to be barely per-

ceptible. Only the top joint seemed to move. His hand preserved its rounded shape even in the most intricate passages. His fingers rested closely upon the keys, very much in the position required for a 'shake.' An unemployed finger remained in a position of repose. It is hardly necessary to say that other limbs of his body took no part in his performance, as is the case with many whose hands lack the requisite agility.

Bach's easy, unconstrained use of the fingers, his musical touch, the clearness and precision of every note he struck, the resourcefulness of his fingering, his thorough training of every finger of both hands, the luxuriance of his thematic material and his original method of stating it, all contributed to give him almost unlimited power over his instrument, so easily did he surmount the difficulties of its keyboard. Whether he improvised or played his compositions from notes, he systematically employed every finger of each hand, and his fingering was as uncommon as the compositions themselves, yet so accurate that he never missed a note.

Johann Nikolaus Forkel «Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke» (Leipzig, 1802)

Translation by Charles Sanford Terry, 1920

## **WOLFGANG GLÜXAM**

wurde 1958 in Melk geboren. Er studierte Cembalo bei Ton Koopman am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam sowie Orgel bei Alfred Mitterhofer an der Hochschule für Musik in Wien.

1979 und 1980 war er Preisträger bei den internationalen Wettbewerben in Brugge und Nijmegen. Wolfgang Glüxam begann seine Lehrtätigkeit 1985 an der Universität für Musik in Wien, wo er jetzt Dozent für Cembalo ist. Seine Konzerttätigkeit führte ihn als Solist und mit seinen musikalischen Partnern durch mehrere europäische Länder, Südamerika und Japan.

## **WOLFGANG GLÜXAM**

born in 1958 in Melk studied harpsichord with Ton Koopman at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam and organ with Alfred Mitterhofer at the Vienna Conservatory. He was a prize winner at international competitions in 1979 and 1980 in Bruges and Nijmegen. Wolfgang Glüxam began teaching at the Vienna Music University in 1985, where he now teaches harpsichord. Concerts both as a soloist and with other musical partners have taken him across Europe and into South America and Japan.

colophon

© & © 2016 fra bernardo

fb 1610921

[www.frabernardo.com](http://www.frabernardo.com)

cover : **RICHARD STRAUSS «CAPRICCIO» PERFORMANCE AT  
THE WIENER STAATSOPER, MARCH 9TH 1944**

(Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv)

recordings : **KARTAUSE MAUERBACH, SEPTEMBER 2000 (BWV  
988), FUNKHAUS WIEN, GROSSER SENDESAAL, JANUARY 1995**

executive producer : **BERNHARD TREBUCH, ORF**

recording supervisor :

**RAHEL STOELLGER (BWV 988), HANS MORALT, ORF**

recording engineer :

**ROBERT PAVLECKA, ORF (BWV 988), EWALD FAISS, ORF**

reediting : **WOLFGANG GLÜXAM**

remastering, artistic producer, owner of

the work reproduced, artwork : **FRABERNARDO**

**ALL RIGHTS RESERVED**



# BACH

## VARIATIONS & MORE

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

①

«Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen» (GOLDBERGVARIATIONS) BWV 988

②

Fantasie in A minor; BWV 922

Suite in A minor; BWV 818a

Aria variata in A minor; BWV 989

Sonata in D minor; BWV 964

Praeludium, Fuge & Allegro in E-flat major; BWV 998

Ricercar a 3 voci from «Musicalisches Opfer» BWV 1079

WOLFGANG GLÜXAM

harpisichord

Willem Kroesbergen, Utrecht 1986 (franco-flemish, 2 manuals)



LIMITED EDITION fb 1610921 © & ℗ 2016 fra bernardo · frabernardo.com  
2 CD · LC 29208 · MADE IN AUSTRIA



4 260307 439316