



JOHANN SEBASTIAN
BACH

GOLDBERG VARIATIONS, BWV 988
WON-SOOK HUR PIANO



© **DUX, DUX 1445**, 2018

Nagranie zrealizowano w sali koncertowej Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach 16-20 sierpnia 2017 r.

Recorded at the Concert Hall of the Krzysztof Penderecki European Centre for Music in Lusławice, 16th-20th August, 2017.

MAŁGORZATA POLAŃSKA-SZOSTAKOWSKA

Reżyseria nagrania | Recording supervision & sound engineering

ANNA NOWAK

Konsultacja muzyczna | Music consultation

MICHAŁ SZOSTAKOWSKI

Montaż, mastering | Editing, mastering

ZBIGNIEW WAJDZIK

Strojenie fortepianu | Piano tuning

ŻANETA PNIEWSKA

Tłumaczenia | Translations

IN-SUN RYU

Obraz na okładce – „A Smile to You”, kolaż, papier Hanji, 70x45.2, 2018 r. | Cover art – “A Smile to You”, coloring to hanji with mixmedia, 70x45.2, 2018.

AGNIESZKA ZAKRZEWSKA

Projekt graficzny | Graphic design

RAFAŁ DYMERSKI

Skład | Page layout

MARCIN TARGOŃSKI

Redakcja | Editor



DUX Recording Producers

Morskie Oko 2, 02-511 Warsaw, Poland | www.dux.pl, e-mail: dux@dux.pl

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

WARIACJE GOLDBERGOWSKIE BWV 988
GOLDBERG VARIATIONS, BWV 988

WON-SOOK HUR FORTEPIAN | PIANO

WARIACJE GOLDBERGOWSKIE

ANECDOTA

Biografia Johanna Sebastiana Bacha, skupiona w muzyce, jej pisaniu i wykonywaniu, nie obfituje w anegdotyczne historie. Ta przynajmniej, jeśli nawet w pewnych szczegółach zmyślona, wskazuje przyczynę powstania jednego z najważniejszych arcydzieł. Postacie są rzeczywiste: hrabia Hermann Karl von Keyserlingk, były ambasador rosyjski na Drezdeńskim dworze, w roku 1741 zamawia u Bacha muzykę na klawesyn dla swego młodziutkiego klawesynisty, wybitnie uzdolnionego Johanna Gottlieba Goldberga, aby grywał mu ją podczas bezsennych nocy. Bach, uznawszy że dla tego celu najlepiej nadadzą się wariacje, komponuje *Arię* z różnymi odmianami (*Aria mit verschiedenen Veränderungen*), cykl 30 wariacji (które włączy – w roku 1742 – do IV części ćwiczeń klawiszowych – *Klavierübung*); utwór znany dziś jako *Wariacje Goldbergowskie* (*Goldberg-Variationen*). *Arię* (1722) – temat wariacji – wzięt z *Zeszytu dla Anny Magdaleny Bach*.

DYDAKTYKA

Podobnie jak większość utworów klawesynowych i sporą część organowych, *Wariacje Goldbergowskie*, niezależnie od zamówienia, pisał Bach w intencjach dydaktycznych. Albowiem był nie tylko największym geniuszem muzycznej kompozycji w dziejach kultury Zachodu, ale także – jako kompozytor i wykonawca – największym muzyki mistrzem-nauczycielem. Sam dawał lekcje

i miał sporo uczniów, najistotniejsze jednak jest to, że naukę zawarł w swoich utworach. Są one zawsze tak komponowane, tak jasno, wyraźnie i logicznie do lektury, wykonania i słuchania podane (mimo dużej nieraz złożoności i gęstości struktury), że każdy w miarę inteligentny muzyk może się z nich nauczyć zasadniczych sposobów komponowania muzyki, a także jej grania i śpiewania.

Czego więc uczy Bach w tych *Wariacjach*? Wyszukania wielości odmian z jednej myśli zasadniczej. Techniki kontrapunktu. Sztuki kanonu. I tego, jak to wszystko wygrać, oddać na klawiaturze, w dźwięku konkretnego instrumentu.

KONTRAPUNKT

Wariacje Goldbergowskie – obok *Wohltemperiertes Klavier*, *Musikalisches Opfer*, *Die Kunst der Fuge* – stanowią najintensywniejsze ognisko Bachowskiej sztuki polifonii, inaczej mówiąc – techniki kontrapunktu. Skupiają więc i one całą istotną problematykę komponowania polifonicznego techniką kontrapunktyczną, problematykę kompozycji polifonicznej danej do grania. W żadnym chyba z innych dzieł Bacha te dwa momenty – kompozytorski i wykonawczy – nie wiążą się tak ściśle, niemal ze sobą utożsamiając.

Jest to więc rozległe, wieloaspektowe studium polifonii – kontrapunktyki – „klawiaturowej” instrumentów strunowo-klawiszowych; a wszak

w klawiaturze, rzec można, skupia się cała najcenniejsza esencja muzyki i cały trzon problematyki kompozytorskiej Bacha; realizacja idei polifonii w medium harmoniki funkcyjnej i tonalności dur-moll. Wprawdzie w porównaniu z wielotonacyjnością *Wohltemperiertes Klavier* „rozrzut” harmoniczno-tonalny jest tu ograniczony dyscypliną wariacyjną jednej zasadniczej tonacji (G-dur) panującej w całym utworze, niemniej w jej polu mamy całą misterną sieć mikro-modulacyjnych odchyłań.

Kontrapunkt. Imitacja. Kanon. Te trzy hasła określają generalnie bogatą problematykę kompozytorską *Wariacji*: a każde hasło wskazuje na swoje źródła – głębokie osadzenie w historii muzyki.

Z ogólnego pola sztuki (techniki) kontrapunktowania (obejmującego: profilowanie melodii i przydawanie jej – przeciwstawianie – innej melodii współtowarzyszącej; przemienność melodii na „piętrach” dźwiękowej konstrukcji (tzw. kontrapunkt podwójny); dialog motywów) wyłania się imitacja, czyli naśladownictwo z opóźnieniem w różnych głosach motywów i tematów, jako uściślenie ogólnej zasady dialogowania.

A w starej, wiekowej już w czasach Bacha sztuce kanonu, imitacja uściśla się maksymalnie. Ów cykl wariacji zawiera też miniaturowe studia kanonów we wszystkich interwałach o różnych tematach, w różnych rytmach, metrach, tempach. Całą tę, nielatwą przecież do opanowania praktycznego problematykę polifonii, podaje tutaj Bach w formie skończonej doskonalej, w postaci wysoce w słuchaniu atrakcyjnej, w fakturze zawsze przejrzystej, dwu- i trzygłosowej.

FORMA

Jaką formę mają *Wariacje Goldbergowskie*? Odpowiedź nasuwa się sama: oczywiście wariacji na temat. W historii form i w dziejach formy wariacyjnej, sięgających XVI wieku (w muzyce klawiszowej i lutniowej) jest to pierwszy z najwyższych szczytów; dalszymi będą: *Wariacje na temat Diabelliego* Beethovena i cykle wariacyjne Brahmsa.

Rzecz w tym jednak, że i w historii wariacji to dzieło Bacha jest wyjątkowe, różniące się od typów wariacji w epoce baroku (również „epoce wariacyjnej” w muzyce). Temat, melodyjna „aria” (przypominająca sarabandę) obramowująca ów cykl, nie ma właściwie melodycznego związku z wariacjami (odmianami), a tylko związek substancjalny w planie harmonicznym. Kipiące energią ruchu wariacje kontrastują z kontemplacyjnym spokojem tematu. A przecież „aria” i „odmiany” tworzą razem harmonijną całość. W samym zaś ich połączeniu skrajności które się dotykają – jest już może coś z romantycznej poetyki muzycznej. Podobnie, jak i w innych arcydziełach harmonicznej polifonii Bacha, tak i tu frapuje trójaspektowość, skupienie w muzyce trzech jakby czasów:

- przeszłego – w tradycji wariacyjnej kontrapunktyki z początków XVII wieku (wirginaliści angielscy, Sweelinck);
- teraźniejszego – w poczuciu i koncepcji muzycznej formy z czasów Bacha;
- przyszłego – w antycypacji takiej formy wariacyjnej, która rozkwitnie dopiero w XIX wieku.

Bach stawia tu wykonawcę przed alternatywą różnych i równouprawnionych ujęć formy. Jedno – podkreśla aspekt prekursorski dzieła, kładąc nacisk na dynamiczną ciągłość muzyki w jej złożonej architekturze. Drugie – skupia się bardziej na poszczególnych ogniwach cyklu, traktując je, jak odrębne miniaturowe całości, które można też grać osobno, wybierając tę lub inną, uwydatniając piękno ich klasycznie regularnych proporcji. Tu frapująca jest zwłaszcza miniaturyzacja form większych (co Bach przejmuje od klawesynistów francuskich): uwertury francuskiej, fugi, quodlibetu splatającego dwie popularne melodie.

KLAWIATURA

Dzieło to, z przeznaczenia klawesynowe (Bach wyraźnie zaznacza, którą z wariacji grać na jednej klawiaturze, a którą na dwóch) jest zarazem ze wszystkich utworów klawiszowych Bacha najbardziej... fortepianowe. Kunstzowne konstrukcje polifoniczne (kontrapunktyczne) porusza silny prąd klawiszowej wirtuozerii, kulminując pod koniec w biegnikowo-akordowej *Wariacji 29*. Wirtuozem gry na instrumentach klawiszowych był sam Bach, o czym świadczą relacje jego współczesnych; a temp używał bardzo szybkich – co poniekąd uzasadnia koncepcje wykonawcze naszych już czasów. Oczywiście był wirtuozem w znaczeniu swojej epoki (a nie czasów romantycznych), kiedy to wszelkie najbardziej brawurowe popisy na klawiaturze w graniu trudnych figur poddane były zawsze nadrzędnej dyscyplinie: dźwięku – struktury – konstrukcji – formy. Była to wirtuozeria

według miar i proporcji. Sama zresztą forma (architektura) wariacji narzuca taką dyscyplinę.

A przy tym i tutaj zdumiewa nas prekursorska strona muzyki: z bogactwa użytych tu najrozmaitszych figur gry klawiszowej wywieść już można zgoła... *Etudy Chopina*.

Bohdan Pocię

THE GOLDBERG VARIATIONS

ANECDOTE

Focusing as it does on music, and the writing and performing of it, the biography of Johann Sebastian Bach does not exactly abound with anecdotes. But there is at least one, albeit somewhat apocryphal, story which gives the reason for the creation of one of the composer's greatest works. The characters in the story are real enough: Count Hermann Karl von Keyserlingk, a one-time Russian ambassador to the Dresden court, Johann Gottlieb Goldberg, an exceptionally-gifted young harpsichordist, and of course Bach himself. In 1741, von Keyserlingk decides to commission some harpsichord music from Bach, in order that Goldberg can play it for him to help him while away his sleepless nights. Addressing himself to the task, Bach decides that the most suitable and soporific music for the purpose would take the form of variations, and he works on the idea until a cycle of some 30 variations entitled *Aria with different variations* has been composed. Known today as *The Goldberg Variations* in honour of that young talent, the piece was incorporated into Part IV of Bach's *Keyboard Exercises (Klavierübung)* in 1742. In turn, the theme of the variations was the *Arie* from 1722, which the composer took from his *Notebook for Anna Magdalena Bach*.

DIDACTICS

Like most harpsichord pieces (and a great many pieces for organ), *The Goldberg Variations* were

written by Bach with didactic considerations aforethought, Keyserlingk's commission notwithstanding. This is really no surprise, since Bach's genius – arguably the greatest in musical composition that Western culture has seen – extended through composition and performance to supreme mastery in the teaching of music. Bach gave lessons, and had quite a number of pupils, but most importantly he incorporated teaching into his work. Although sometimes highly complex and structurally-dense, pieces by Bach are always composed and presented in such a clear, distinct and logical way that they lend themselves to reading, performing and listening and provide every musician of more than moderate intelligence with a chance to learn the basics of composition, playing and singing. What, then, can Bach teach us in these *Variations*?

The drawing of a multitude of variations from one principal thought. The technique of counterpoint. The art of canon. The technique by which to bring them all together and render them through the keyboard as the particular unique sound of the instrument.

COUNTERPOINT

The Goldberg Variations joins *The Well-Tempered Clavier*, *A Musical Offering* and *The Art of the Fugue* as a member of the group of pieces exemplifying Bach's most intensive expression of the art of polyphony i.e. of the technique

of counterpoint. The *Variations* thus focus on all the major issues of polyphonic composition with the counterpoint technique and of polyphonic composition as given for playing. Indeed, there is probably no other piece by Bach in which the compository and performatory moments are linked as closely – so closely in fact that they almost attain a single identity.

This is thus a vast, multifaceted case study of „keyboard“ (string and key) polyphony/counterpoint. And it is – after all – the keyboard which focuses all that is most valuable in Bach’s music, along with the core subject matter of his composition, through the realization of polyphony in the medium of functional harmonics and major-minor tonality. The *Variations* lack the supreme multitonality of *The Well-Tempered Clavier*, with the harmonic-tonal „dispersion“ being limited by the variation discipline of one principal and prevalent key (G major). Nevertheless, the piece does provide a whole ingenious network of micro-modulatory variations within its field.

Counterpoint. Imitation. Canon. These are the three words best-defining the rich compositorial subject matter of the *Variations*. And each word indicates sources set deep in the history of music.

The general technique of counterpoint embraces the profiling of a melody, and its contrast and comparison with a second accompanying melody, as well as the alternation of the melodies on „tiers“ of sound construction (the so-called „double counterpoint“) and a dialogue between motifs. Emerging from this is

imitation, i.e. counterfeiting with a delay in variously-voiced motifs and themes, as a more precise definition of the general principle of dialogue.

Imitation is defined most precisely in the art of canon, which was ancient even in Bach’s day. This cycle of variations provides miniature case studies of canon in all the intervals of the various themes, and in various rhythms, meters and tempos. All of these aspects of polyphony – none easy to master in practice – are given here by Bach with the ultimate degree of perfection, and in a form that is always most attractive to the ear with its ever-clear double or triple-voiced texture.

FORM

What form do *The Goldberg Variations* take? The name would seem to say it all: variations on a theme. But in the history of forms, and in the history of the form constituted by the variation – which dates back to the 16th century in the case of keyboard and lute music – it is this piece which constitutes the first of the high peaks (with the next being Beethoven’s *Variations* on a theme from Diabelli and Brahms’s cycles of variations).

So within the history of variations this work from Bach is an outstanding one which differs from the type noted in the Baroque period (the “period of variations” in music). The theme, the melodious sarabande-like “aria” framing the cycle, does not in fact have any melodic link with the variations, but does have a substantial link at the level of the harmony. Abounding

in motive energy, the variations contrast sharply with the contemplatory calm of the theme. Yet the whole is harmonious, with perhaps even an early anticipation of romantic musical poetics in the very combination of, and mutual contact between, the two extremes. Striking in this piece, as in Bach's other masterpieces of harmonious polyphony, are three aspects almost acting as three tenses in the music:

- a past tense in the counterpoint tradition of variation dating from the early 17th century and exemplified by Sweelinck and the English virginalists;
- a present tense in the sense and concept of musical form from Bach's own times;
- a future tense in the anticipation of a form of variation which was not to flourish until as late as the 19th century.

Here, Bach presents the performer with alternatives of various equally-valid interpretations of the form. One emphasizes the precursory aspect of the work, through the stressing of the dynamic continuity of the music in its complex architecture, while the other focuses more closely on the individual links in the cycle, which are treated like separate, miniature wholes which may be played separately, with one or another chosen to display the beauty of their classically regular proportions. Particularly impressive is the miniaturization of greater forms taken by Bach from the French harpsichordists and including the French overture, the fugue and the quodlibet combining two popular melodies.

THE KEYBOARD

Although clearly harpsichordial by definition (with Bach marking which variations are to be played on one keyboard and which on two), this work is at the same time the most pianistic of all the composer's works for keyboard. Ingenious polyphonic counterpoint constructions are moved along by a strong current of keyboard virtuosity which culminates in the rapid chordal scale passages of *Variation 29*. Bach himself was a virtuoso of keyboard instruments, as his contemporaries were willing to testify, and he made use of very fast tempos which in a way justify the performing concepts of modern times. Of course, Bach was a virtuoso in the meaning of his times (and not romantic times), when the playing of difficult figures in all the keyboard performances of greatest bravura was subject to a superior discipline of sound, structure, construction and form. After all the variations form itself imposes much discipline.

But the precursory nature of the music astounds us here too, with the richness of the various keyboard figures seeming for all the world like a first trace of Chopin's *Études*.

Bohdan Pociąg

Translated by *James Richards*

„... koreańska pianistka Won-Sook Hur, mierząca się z wariacjami Diabelliego. Interpretacja Hur jest nieskazitelna. Wszystko jest piękne, technicznie wykonane na najwyższym poziomie... Won-Sook Hur okazuje się być wrażliwą interpretatorką rysującą czyste linie i zapewniającą utworowi niesamowitą transparentność”.

„Pizzicato – Remy Franck’s, Journal about Classical Music”

Won-Sook HUR studiowała na Narodowym Uniwersytecie Seulskim (Korea Południowa) i Universität für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu (Austria). Zdobyła pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym Valsesia oraz nagrody na konkursach G.B. Viotti, Ettore Pozzoli i Città di Marsala.

W 1988 roku Won-Sook Hur została mianowana profesorem Wydziału Muzyki na Uniwersytecie Hoseo w Korei. Z powodzeniem łączy karierę koncertującej pianistki i kameralistki oraz działalność pedagogiczną. Występowała z wieloma orkiestrami symfonicznymi w kraju i za granicą, z Oradea National Orchestra w Rumunii, Shanghai Radio Symphonic Orchestra czy też Palermo Youth Orchestra we Włoszech.

Podczas swojej kariery była zapraszana przez organizatorów takich festiwali jak, m.in., Festiwal Pablo Casals w Prades, Festiwal Muzyczny Emanacje w Lusławicach, Pekijski Międzynarodowy Kongres Kobiet w Muzyce oraz Międzynarodowy Festiwal Muzyczny w Krasnojarsku.

Jej płyta z *Wariacjami Diabelliego* (Beethoven) i *Suitą na fortepian* (Jeajoon Ryu) została wydana w 2016 roku przez wydawnictwo DUX. Otrzymała ona entuzjastyczne recenzje luksemburskiego „Pizzicato”, a w 2014 roku nagrała płytę z utworami fortepianowymi Francka, Ravela, Geonyonga Lee i Rachmaninowa.



“...the Korean pianist Won-Sook Hur, who takes on the Diabelli variations. Hur’s interpretation is impeccable. Everything is beautiful, playing technically at the highest level... Won-Sook Hur turns out to be a sensitive interpreter who draws clean lines and gives the suite the utmost transparency.”

Pizzicato – Remy Franck’s, Journal about Classical Music

Won-Sook HUR studied at The Seoul National University (South Korea) and Universität für Musik und Darstellende Kunst in Vienna (Austria). She won the first prize at the Valsesia International Piano Competition, and prizes at G.B.Viotti, Ettore Pozzoli and Città di Marsala competitions.

In 1988, Won-Sook Hur had the honour to be appointed professor by the Department of Music of the Hoseo University in Korea. She successfully balances an active performing career as soloist and chamber musician with teaching. She has performed with numerous symphony orchestras at home and abroad, with the Oradea National Orchestra in Rumania, Shanghai Radio Symphonic Orchestra or Palermo Youth Orchestra in Italy.

Her career has brought appearances on the invitation of music festivals, among others, Festival Pablo Casals in Prades (France), The Emanacje Music Festival in Luslawice (Poland), the Beijing International Congress on Women in Music (China), and the Krasnoyarsk International Music Festival (Russia).

Her CD with the *Diabelli-Variations* (Beethoven) and *Suite per pianoforte* (Jeajoon Ryu) was released in 2016 by DUX and received rave reviews from *Pizzicato* of Luxemburg, she also recorded another CD in 2014 with piano works of Franck, Ravel, Geonyong Lee and Rachmaninov.



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)
WARIACJE GOLDBERGOWSKIE BWV 988
GOLDBERG VARIATIONS, BWV 988

①	Aria	3:52
②	Variation 1	1:53
③	Variation 2	1:28
④	Variation 3 – Canone all' Unisono	2:01
⑤	Variation 4	1:03
⑥	Variation 5	1:27
⑦	Variation 6 – Canone alla Seconda	1:04
⑧	Variation 7 – Al tempo di Giga	1:58
⑨	Variation 8	1:50
⑩	Variation 9 – Canone alla Terza	2:02
⑪	Variation 10 – Fughetta	1:32
⑫	Variation 11	1:49
⑬	Variation 12 – Canone alla Quarta	2:54
⑭	Variation 13	5:51
⑮	Variation 14	1:57
⑯	Variation 15 – Canone alla Quinta in moto contrario	4:30
⑰	Variation 16 – Ouverture	2:48

18	Variation 17	1:56
19	Variation 18 – Canone alla Sesta	1:25
20	Variation 19	1:07
21	Variation 20	1:56
22	Variation 21 – Canone alla Settima	2:29
23	Variation 22 – Alla breve	1:18
24	Variation 23	2:11
25	Variation 24 – Canone all'Ottava	2:50
26	Variation 25 – Adagio	7:44
27	Variation 26	2:08
28	Variation 27 – Canone alla Nona	1:50
29	Variation 28	3:05
30	Variation 29	2:08
31	Variation 30 – Quodlibet	1:40
32	Aria	5:16

Total time: 79:03

Won-Sook HUR fortepian | piano

JOHANN SEBASTIAN BACH

GOLDBERG VARIATIONS, BWV 988

1 Aria	3:52	18 Variation 17	1:56
2 Variation 1	1:53	19 Variation 18 – Canone alla Sesta	1:25
3 Variation 2	1:28	20 Variation 19	1:07
4 Variation 3 – Canone all' Unisono	2:01	21 Variation 20	1:56
5 Variation 4	1:03	22 Variation 21 – Canone alla Settima	2:29
6 Variation 5	1:27	23 Variation 22 – Alla breve	1:18
7 Variation 6 – Canone alla Seconda	1:04	24 Variation 23	2:11
8 Variation 7 – Al tempo di Giga	1:58	25 Variation 24 – Canone all'Ottava	2:50
9 Variation 8	1:50	26 Variation 25 – Adagio	7:44
10 Variation 9 – Canone alla Terza	2:02	27 Variation 26	2:08
11 Variation 10 – Fughetta	1:32	28 Variation 27 – Canone alla Nona	1:50
12 Variation 11	1:49	29 Variation 28	3:05
13 Variation 12 – Canone alla Quarta	2:54	30 Variation 29	2:08
14 Variation 13	5:51	31 Variation 30 – Quodlibet	1:40
15 Variation 14	1:57	32 Aria	5:16
16 Variation 15 – Canone alla Quinta in moto contrario	4:30		
17 Variation 16 – Ouverture	2:48		
		Total time:	79:03

WON-SOOK HUR PIANO



POLSKI
ENGLISH

