

**Pavel Kolesnikov**  
**Johann Sebastian Bach**

**GOLDBERG  
VARIATIONS**

*hyperion*



The title page of the first edition of J S Bach's *Clavierübung IV* (Goldberg Variations)  
Balthasar Schmid, Nuremberg, 1741

## CONTENTS

TRACK LISTING	👉	<i>page 4</i>
ENGLISH	👉	<i>page 5</i>
FRANÇAIS	👉	<i>page 12</i>
DEUTSCH	👉	<i>Seite 15</i>

*[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.*

*hyperion*

# JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

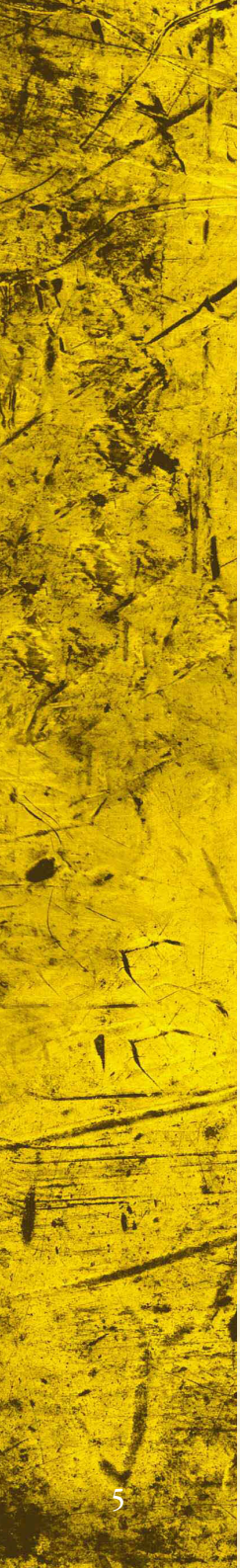


## GOLDBERG VARIATIONS

### ‘Aria mit verschiedenen Veränderungen’ BWV988

1	Aria .....	[3'31]			
2	Variation 1 <i>a 1 Clav.</i> .....	[1'49]	17	Variation 16 <i>Ouverture. a 1 Clav.</i> .....	[3'06]
3	Variation 2 <i>a 1 Clav.</i> .....	[1'41]	18	Variation 17 <i>a 2 Clav.</i> .....	[1'51]
4	Variation 3 <i>Canone all'Unisuono. a 1 Clav.</i> .....	[1'50]	19	Variation 18 <i>Canone alla Sexta. a 1 Clav.</i> .....	[1'43]
5	Variation 4 <i>a 1 Clav.</i> .....	[1'08]	20	Variation 19 <i>a 1 Clav.</i> .....	[1'35]
6	Variation 5 <i>a 1 ô vero 2 Clav.</i> .....	[1'24]	21	Variation 20 <i>a 2 Clav.</i> .....	[2'00]
7	Variation 6 <i>Canone alla Secunda. a 1 Clav.</i> .....	[1'23]	22	Variation 21 <i>Canone alla Settima. a 1 Clav.</i> .....	[2'55]
8	Variation 7 <i>a 1 ô vero 2 Clav. Al tempo di Giga</i> ....	[1'51]	23	Variation 22 <i>a 1 Clav.</i> .....	[1'18]
9	Variation 8 <i>a 2 Clav.</i> .....	[1'59]	24	Variation 23 <i>a 1 Clav.</i> .....	[2'08]
10	Variation 9 <i>Canone alla Terza. a 1 Clav.</i> .....	[2'38]	25	Variation 24 <i>Canone all'Ottava. a 1 Clav.</i> .....	[2'18]
11	Variation 10 <i>Fughetta. a 1 Clav.</i> .....	[1'37]	26	Variation 25 <i>a 2 Clav. Adagio</i> .....	[7'47]
12	Variation 11 <i>a 2 Clav.</i> .....	[1'30]	27	Variation 26 <i>a 2 Clav.</i> .....	[2'49]
13	Variation 12 <i>Canone alla Quarta. a 1 Clav.</i> .....	[3'58]	28	Variation 27 <i>Canone alla Nona. a 2 Clav.</i> .....	[1'51]
14	Variation 13 <i>a 2 Clav.</i> .....	[3'22]	29	Variation 28 <i>a 2 Clav.</i> .....	[2'21]
15	Variation 14 <i>a 2 Clav.</i> .....	[2'10]	30	Variation 29 <i>a 1 ô vero 2 Clav.</i> .....	[2'08]
16	Variation 15 <i>Canone alla Quinta. a 1 Clav. Andante</i> .....	[5'21]	31	Variation 30 <i>Quodlibet. a 1 Clav.</i> .....	[2'23]
			32	Aria da capo .....	[3'51]


**PAVEL KOLESNIKOV**  
piano



ONE DAY IN AUTUMN 2018, Anne Teresa De Keersmaeker asked me very casually if I would like to work with her on a new dance piece on the music of Bach. Then she added: it would be the *Goldberg Variations*. I admired her choreography and dancing, and had just seen her mind-blowing *Brandenburg Concertos*. But I had never even touched the ‘Goldbergs’! And yet, I simply could not resist jumping into one of those unpredictable adventures that have the potential to be life-changing.

This enigmatic piece has mesmerized me since childhood, but until recently I had never seriously considered adding it to my repertoire. Now my view of it, the very DNA of my approach, was developing through this fascinating collaboration with De Keersmaeker. In a laborious but enthralling process, we tried together to unwrap layer after layer of possible meanings.

What is this piece, massive but fragile, with its rigorous, almost ceremonial structure, with its kaleidoscopic flickering imagery, with its eccentric extremes and most perfectly refined polyphonic writing? Is it a coded message, an exercise in numerology? Is it a glorious attempt to marry



old and new, or is it a nocturnal, private, fanciful tale? Is it a gallant gift, or an instructive piece, à la *Gradus ad Parnassum*? Or is it a cosmic dream, an alchemical allegory? A journey from earth to heaven? Asking such questions and many others, searching for answers and often coming up short, was wonderful, spurring and invigorating. And, of course, it became more and more evident that just as the piece itself is polyphonic, so too are its manifold meanings.

Working on the piece in this way, under these very unusual circumstances, left no possibility of taking already-trodden paths. I had no choice but to build the piece anew, to the best of my own humble knowledge and understanding. Some solutions I arrived at seemed very familiar, while others were perhaps more uncommon, but I felt they were all found in an organic, unforced way—they sort of revealed themselves.

That was the strange thing about it. What on the surface seemed the most overwhelming task somehow also happened to be in some way simple, straightforward—like climbing an infinite stairway, one step at a time. In the spirit of Bach, it felt intense, emotional and pure.

PAVEL KOLESNIKOV © 2020

*'He needed only to have heard any theme to be aware—it seemed in the same instant—of almost every intricacy that artistry could produce in the treatment of it.'*

WHEN BACH'S SECOND SON, Carl Philipp Emanuel, penned these words in his obituary of 'the world-famous organist Mr Johann Sebastian Bach', he may have been thinking above all of *The Art of Fugue*, and of the *Musical Offering*, Bach's stupendous response to a challenge thrown at him by Frederick the Great. Yet for 'every intricacy that artistry could produce' in the exploration of a single theme, no composition by Bach—or, for that matter, by anyone else—surpasses the so-called *Goldberg Variations*, published in the autumn of 1741 as the fourth and final part of his *Clavierübung* cycle.

Together with Beethoven's *Diabelli Variations*—a work distantly inspired by the 'Goldbergs'—this 'Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach' ('Aria with divers variations for the harpsichord with two manuals, composed by Johann Sebastian Bach to refresh the spirits of music-lovers') forms one of the twin peaks in the history of keyboard variations. The nickname comes from a story in Johann Nikolaus Forkel's 1802 biography of Bach. As Forkel tells it, the variations were commissioned by the insomniac Baron (later Count) Hermann Carl von Keyserlingk, Russian ambassador at the Dresden electoral court, for his young resident harpsichordist Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756), who may have been a pupil of Bach's:

On one occasion the Count gave to understand that he would like to have some Clavier pieces for his [harpsichordist] Goldberg, which would be soothing and rather cheerful in character, and which might raise his spirits somewhat during his sleepless nights. Bach thought that he would best be able to fulfil this wish by composing variations, a task which he had

hitherto regarded as thankless in view of the unchanging nature of the underlying harmonies.

Forkel also informs us that for his pains Bach received 'a golden goblet with 100 Louis d'or': worth some £2,000 today.

We should take this story with at least half a pinch of salt. Bach did not dedicate the variations to Keyserlingk, as etiquette—or anyone else—would have demanded; and it is hard to believe that he would have composed his most technically demanding keyboard work specifically for a thirteen- or fourteen-year-old, however talented. In any case, one could scarcely imagine a less likely non-chemical cure for insomnia than this work of dazzling, encyclopaedic scope: a whole musical universe evoked within the confines imposed by a single theme and its bass line. We do know, though, that Bach stayed with Keyserlingk in Dresden in the autumn of 1741. He may well have presented his host with a special copy of his newly published work, which Goldberg could then have studied and played to Keyserlingk, probably a few variations at a time. Did any of the original purchasers play all thirty variations right through?

The 'Goldbergs' are at once a contrapuntal tour de force, a celebration of keyboard virtuosity (several variations—especially those with hand-crossings—suggest that Bach knew Domenico Scarlatti's recent *Essercizi*), and an exploration of every conceivable Baroque affect, from devil-may-care brilliance to profound reflective inwardness. Bach builds his mighty structure on a floridly galant 'aria' which appears in Anna Magdalena Bach's notebook as 'sarabande', and may date from several years earlier. Some scholars have questioned the theme's origins, though no one has made a convincing case that it is not Bach's own. While several of the variations hint at the aria's melodic outline, the chief binding elements are the strong, simple bass line (beginning with a descending scale—a traditional seventeenth-century

pattern), the implied harmonies, and the phrase structure, with regular two-bar phrases integrated into two sections of sixteen bars each.

Bach conveys an exhilarating sense of diversity and freedom within a rigorously planned grand design. After Nos 1 and 2, the variations are organized in groups of three, with the first of each group a strict canon. All of the canons except the last unfold in the right hand over an independent bass part. The intervals grow wider with each successive canon. Variation 3, in a lilting  $\frac{12}{8}$  metre, is a canon at the unison, variation 6 a canon at the second, the meditative variation 9 a canon at the third, and so on, to the breezy, jig-like No 27, a canon at the ninth.

Variation 15 turns from G major to G minor for a sombre 'Canone alla Quinta', where the treble imitates the alto voice a fifth higher while simultaneously inverting the theme. In an interview, Glenn Gould, a great exponent of the 'Goldbergs', remarked of this variation: 'It's a piece so moving, so anguished—and so uplifting at the same time—that it would not be in any way out of place in the *St Matthew Passion* ... I've always thought of variation 15 as the perfect Good Friday spell.'

Bach follows each of the canons with freer variations. From No 5, every third variation is a two-part invention (Nos 8, 11, 14, 17 etc.). As always with Bach, the spirit of the dance is omnipresent. Variation 4, for instance, is a passepied (a lustier cousin of the minuet) in a four-part texture, variation 7 ('Al tempo di Giga') a bounding jig in dotted  $\frac{6}{8}$  rhythm. For variation 10, Bach writes a mock-pompous fughetta whose fugal entries follow each other with clockwork regularity, while variation 13 is an elegantly ornate arietta that recalls the theme's sarabande rhythm.

Most of the two-part inventions are in the style of a *moto perpetuo*, designed to test the player's dexterity and evenness of touch. The limpidly flowing variation 11, in  $\frac{12}{8}$  time, is particularly beguiling. With its riot of chirping



The aria from the first edition of J S Bach's *Clavierübung IV* (Goldberg Variations), Balthasar Schmid, Nuremberg, 1741

ornaments, like crazed birdsong, and wild contrasts of register, No 14 is the most zanily virtuosic variation so far.

Placed at the work's centre, the sonorous, grandly scaled variation 16 emphatically re-establishes G major after the

shrouded G minor of variation 15, and effectively heralds the second part of the work. Bach here uses the form of a French overture familiar from his so-called orchestral suites: a prelude whose pompous dotted rhythms evoke the ceremony of Louis XIV's Versailles, and a jaunty fugal allegro in the style of a *passepied*.

Beginning with the *moto perpetuo* variation 17, the two-part inventions in the second half of the 'Goldbergs' become ever more virtuosic. With its trills, huge leaps and hand-crossings, variation 20 seems to take up where variation 14 left off. One of the wittiest variations is No 23, in which a G major scale frolics gleefully up and down the keyboard, sometimes in canon, sometimes combined with its own inversion. In the process, the two parts of the first half expand to three and then four parts.

After No 18's canon at the sixth, variation 19 is a gentle pastoral minuet in a three-part contrapuntal texture. In the second of three G minor variations—No 21, a canon at the seventh—Bach heightens the poignancy with new chromatic inflections and a bass line that descends by semitones, a traditional Baroque emblem of lamentation and death (a famous example is 'Dido's lament' in Purcell's *Dido and Aeneas*). The fugal No 22 sounds like a four-part vocal motet transcribed for keyboard—an extreme contrast to the high jinks of No 23. Variation 24, a canon at the octave, is a lilting, pastoral counterpart to No 19.

The expressive heart of the 'Goldbergs' is the final minor-keyed variation, No 25, marked *adagio*—one of only three variations with a tempo indication. Bach here writes a chromatically contorted *arioso* ('a wistful, weary cantilena', in Glenn Gould's words) over a *lamento* bass and an inner part full of imitative subtleties. In the second half, the intense chromaticism threatens tonal stability. Like No 15, this music evokes the spirit of Bach's Passions.

After this 'black pearl' variation, as harpsichordist Wanda Landowska memorably dubbed it, the final variations trace a crescendo of flamboyant extroversion, beginning with the darting cross-rhythms of No 26. Here the running right-hand semiquavers, arranged in groups of six, have the rare time signature of  $\frac{18}{8}$ , while the left-hand chords are in  $\frac{3}{4}$  time. Bach then inverts the process every eight bars. Even more brilliant are variation 28, with its obsessive trills and vaulting octaves, and the coruscating toccata of variation 29.

In Bach's logical scheme, variation 30 should be a canon at the tenth. What we get is a 'quodlibet'—literally 'what you please'. In this good-humoured free-for-all, Bach works in mock-learned contrapuntal-textured snatches of two popular songs: 'Ich bin so lang nicht bei dir g'west' ('I've not been with you for so long') and 'Kraut und Rüben haben mich vertrieben' ('Cabbage and beets have driven me away'), the latter based on an old Italian 'Bergamasca' tune. (Forkel relates how the Bach family enjoyed improvising vocal quodlibets at their annual gatherings.) The German title of the second song can also mean 'this confused mishmash'. After so much complexity and dizzying virtuosity, the earthiness of this quodlibet, evoking home and family, is curiously moving.

What, one wonders, did Bach mean here? One plausible suggestion is that the song snippets were Bach's little joke: it's been ages since we heard the theme in anything like its original simplicity, freed from all contrapuntal artifice. More than an hour later, Bach makes amends by bringing back the beautiful sarabande melody unaltered. That this creates a total of thirty-two pieces of music to complement the thirty-two bars of the aria is hardly coincidental. The effect of the aria's return is at once nostalgic and otherworldly. Some eighty years later, Beethoven would create a similar atmosphere with the rarefied minuet that ends the *Diabelli Variations*.

RICHARD WIGMORE © 2020



## PAVEL *Kolesnikov*

'Pavel Kolesnikov is an engrossing musician. He is perhaps the most introspective and meditative pianist that I know of, and with his deep and delicate sensitivity to sound, he is able to bring out a sophisticated gradation of colours particularly in the quieter ranges of the instrument. He is a poet of the piano, rather than, say, a novelist or a storyteller.' (*Bachtrack*, 2018)

Pavel Kolesnikov won the Honens International Piano Competition in 2012, with resulting recital and festival appearances including Zankel Hall at Carnegie Hall, Berlin's Konzerthaus, the Louvre (Paris), Vancouver Recital Society, La Jolla Music Society, Spoleto Festival USA, and Canada's Ottawa Chamberfest and Banff Summer Arts Festival.

Pavel has performed with orchestras across Canada, Malta, Russia and Brazil, as well as with all the major UK orchestras. He has undertaken UK and European tours with the Tchaikovsky Symphony Orchestra, the Czech National Symphony Orchestra and Flanders Symphony Orchestra. Pavel made his BBC Proms debut performing Tchaikovsky's Piano Concerto No 2 with the National Youth Orchestra of Scotland and conductor Ilan Volkov. He also joined the BBC Proms at the inaugural event in Australia.

He has given London recitals at the Queen Elizabeth Hall as part of the International Piano Series, and at Kings Place. He enjoys collaborating with other musicians such as Samson Tsoy and Narek Hakhnazaryan, and Lawrence Power, with whom he played the Brahms violin and viola sonatas, again at the Queen Elizabeth Hall. Together with violinist Elina Buksha and cellist Aurélien Pascal he founded Trio Aventure in 2018. Pavel has given recitals in South Korea, Japan, Spain and Germany, and at the Festival de La Roque-d'Anthéron, the Musiq3 festival in Brussels, and at the Aldeburgh Festival. He returns regularly to the Wigmore Hall in London.



© Eva Vermandel

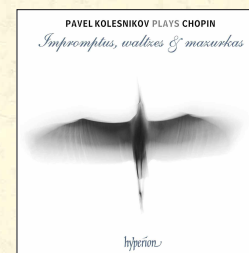
London-based Pavel Kolesnikov was born in Siberia into a family of scientists. He studied both the piano and violin for ten years before concentrating solely on the former. He studied at Moscow State Conservatory with Sergei Dorensky, at London's Royal College of Music with Norma Fisher, and at Brussels's Queen Elisabeth Music Chapel with Maria João Pires thanks to the generous support of Mr Christopher D Budden, the RCM Scholarship Foundation and Hattori Foundation. Pavel is the recipient of the Milstein Medal, is the RCM Benjamin Britten Piano Fellow, and was a BBC Radio 3 New Generation Artist from 2014 to 2016.

Also available from Pavel Kolesnikov

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

**Impromptus, waltzes & mazurkas** CDA68273

‘Kolesnikov, always eager for the deep dive, here resurfaces with rare pearls of perfect proportion and lustre from the long-picked-over beds of Chopin interpretation’ (*Gramophone*) ‘Kolesnikov is clearly a pianist and musician of exceptional talent’ (*BBC Music Magazine*)



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

**Moonlight Sonata & other piano music** CDA68237

‘Unexpected tempos, but the atmosphere is unmistakable. Kolesnikov finds nocturnal quietude in the *Moonlight Sonata*, and his lucid, thoughtful approach pays off elsewhere too’ (*BBC Music Magazine*) ‘The *Moonlight*’s famous opening movement shimmers so quietly in this recording, with the solo line sleepily picked out above the arpeggios ... It’s a fine Beethoven recital’ (*BBC Record Review*)



LOUIS COUPERIN (c1626–1661)

**Dances from the Bauyn Manuscript** CDA68224

‘Very few pianists of Kolesnikov’s generation share his abundance of intelligence, sensitivity, imagination and sheer instrumental mastery’ (*Gramophone*) ‘Kolesnikov flips from idiomatic ‘clavecinist’ to romantic pianist and back in the blink of an eye ... make no mistake, there’s fine pianism aplenty’ (*BBC Music Magazine*) ‘Magical stuff’ (*The Arts Desk*)



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

**Mazurkas** CDA68137

‘These performances are the most beautiful and strikingly original I’ve heard’ (*Gramophone*) ‘A refreshing way of letting us hear these well-known miniature masterpieces, this is a notable addition to the huge Chopin discography’ (*BBC Music Magazine*) ‘The world seems to be awash in brilliant young Russian pianists just now, but Pavel Kolesnikov stands apart. His recording for Hyperion of Chopin’s intimate dances is daringly original—a revelation’ (*The Daily Telegraph*)

DIAPASON D’OR





*Pavel Kolesnikov chose a Yamaha CFX concert grand piano  
for this recording—Hyperion Records is grateful to Yamaha for their support*

Recorded in St Silas the Martyr, Kentish Town, London, on 16–18 December 2019

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano Technician KAZUHIKO OMARU

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXX

Front illustration: Miro Novak / Alamy Stock Photo

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

« Il lui suffisait d'entendre un thème quelconque pour avoir conscience—à l'instant même, semble-t-il—de toutes les subtilités que le talent artistique pouvait produire en le traitant. »

LORSQUE LE DEUXIÈME FILS de Bach, Carl Philipp Emanuel, écrivit ces mots dans sa nécrologie de « l'organiste mondialement connu M. Johann Sebastian Bach », il pensait peut-être avant tout à *L'Art de la fugue*, et à *l'Offrande musicale*, la prodigieuse réponse de Bach à un défi que lui avait lancé Frédéric le Grand. Pourtant pour « toutes les subtilités que le talent artistique pouvait produire » dans l'exploration d'un seul thème, aucune composition de Bach—ou, d'ailleurs, de quiconque—ne surpasse les *Variations Goldberg*, publiées à l'automne 1741 comme quatrième et dernière partie de son cycle *Clavierübung*.

Avec les *Variations Diabelli* de Beethoven—une œuvre vaguement inspirée par les « Goldberg »—cette « Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung gefertigt von Johann Sebastian Bach » (« Aria avec diverses variations pour le clavecin à deux claviers, composée par Johann Sebastian Bach pour rafraîchir l'esprit des mélomanes ») constitue l'un des deux sommets dans l'histoire des variations pour clavier. Son surnom provient d'une histoire qui figure dans la biographie de Bach écrite par Johann Nikolaus Forkel en 1802. Comme le dit Forkel, les variations furent le résultat d'une commande du baron (par la suite comte) Hermann Carl von Keyserlingk, ambassadeur de Russie à la cour électorale de Dresde, qui était insomniaque, commande destinée à son jeune claveciniste résident Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756), qui fut peut-être un élève de Bach :

Un jour le comte fit savoir qu'il aimerait avoir pour son [claveciniste] Goldberg quelques pièces de clavecin d'un caractère qui serait doux et quelque peu joyeux, afin qu'il pût en être quelque peu rasséréné pendant ses nuits d'insomnie. Bach pensa que ce

souhait serait comblé au mieux à l'aide de variations, forme qu'il avait considérée jusqu'alors comme un travail ingrat, parce que la base harmonique est toujours la même.

Forkel nous dit aussi que pour sa peine Bach reçut « un gobelet d'or rempli de cent Louis d'or »—ce qui représente aujourd'hui 2,200 euros environ.

Il ne faut pas prendre cette histoire pour argent comptant. Bach n'a pas dédié ces variations à Keyserlingk, comme l'aurait exigé l'étiquette (ou tout autre personne) ; et il est difficile de croire qu'il aurait composé son œuvre pour clavier la plus ardue sur le plan technique spécialement pour un garçon âgé de treize ou quatorze ans, si talentueux soit-il. En tout cas, il serait difficile d'imaginer un remède non chimique contre l'insomnie plus inefficace que cette œuvre d'une éblouissante portée encyclopédique : tout un univers musical évoqué dans les limites imposées par un seul thème et sa basse. Nous savons toutefois que Bach resta avec Keyserlingk à Dresde au cours de l'automne 1741. Peut-être a-t-il présenté à son hôte un exemplaire spécial de sa nouvelle œuvre publiée, que Goldberg a alors pu étudier et jouer à Keyserlingk, sans doute quelques variations à la fois. Mais les premiers acheteurs jouèrent-ils les trente variations à la suite les unes des autres ?

Les « Goldberg » sont d'emblée un tour de force contrapuntique, une célébration de la virtuosité du clavier (plusieurs variations—notamment celles avec croisements de mains—montrent que Bach connaissait les récents *Essercizi* de Scarlatti), et une exploration de tout l'affect imaginable de l'ère baroque, de l'éclat insouciant à l'intériorité profonde et réfléchie. Bach construit son imposante structure sur une « aria » galante très ornementée qui apparaît dans le carnet d'Anna Magdalena Bach comme une « sarabande » et pourrait être antérieure de plusieurs

années. Certains érudits ont mis en doute les origines de ce thème, mais aucun n'a démontré de façon convaincante qu'il n'est pas de la main de Bach. Si plusieurs variations font allusion au profil mélodique de l'aria, les principaux éléments obligés sont la basse solide et simple (qui commence sur une gamme descendante—un schéma traditionnel du XVII<sup>e</sup> siècle), les harmonies implicites et la structure de phrase, avec des phrases régulières de deux mesures intégrées dans deux sections de seize mesures chacune.

Bach traduit une sensation grisante de diversité et de liberté au sein d'une conception ambitieuse élaborée avec beaucoup de rigueur. Après la première et la deuxième, les variations sont organisées en groupes de trois, avec la première de chaque groupe en canon strict. Tous les canons, à l'exception du dernier, se déroulent à la main droite sur une basse indépendante. Les intervalles sont de plus en plus larges à chaque canon successif. La variation 3, dans un  $\frac{12}{8}$  mélodieux, est un canon à l'unisson, la variation 6 un canon à la seconde, la méditative variation 9 un canon à la tierce, etc. jusqu'à la pétulante variation n° 27, qui ressemble à une gigue, un canon à la neuvième.

La variation n° 15 passe de sol majeur à sol mineur pour un sombre « Canone alla Quinta », où la partie du haut imite la voix d'alto à la quinte supérieure, tout en inversant simultanément le thème. Dans une interview, Glenn Gould, grand interprète des « Goldberg », disait à propos de cette variation : « C'est une pièce si émouvante, si angoissée—et en même temps si inspirante—qu'elle ne serait en aucun cas déplacée dans la *Passion selon saint Matthieu* ... J'ai toujours considéré la variation 15 comme l'incantation parfaite du Vendredi Saint. »

Bach fait suivre chacun des canons de variations plus libres. À partir de la cinquième, chaque troisième variation est une invention à deux voix (n°s 8, 11, 14, 17, etc.). Comme toujours chez Bach, l'esprit de la danse est omniprésent. La

variation 4, par exemple, est un passepied (cousin plus vigoureux du menuet) dans une texture à quatre parties, la variation 7 (« Al tempo di Giga ») une gigue bondissante en rythme pointé à  $\frac{6}{8}$ . Pour la variation 10, Bach écrit une fughetto faussement pompeuse dont les entrées fuguées se suivent les unes les autres avec une régularité d'horloge, alors que la variation 13 est une arietta élégamment ornée qui rappelle le rythme de sarabande du thème.

La plupart des inventions à deux voix sont dans le style d'un *moto perpetuo*, conçues pour mettre à l'épreuve la dextérité de l'instrumentiste et la régularité de son toucher. La variation 11, à  $\frac{12}{8}$ , à la fluidité limpide, est particulièrement captivante. Avec sa profusion d'ornements gazouillants, comme des chants d'oiseaux affolés, et de violents contrastes de registre, la variation 14 est la plus fantasque en terme de virtuosité rencontrée jusqu'alors.

Placée au centre de l'œuvre, l'éclatante variation 16, aux proportions solennelles, rétablit avec force la tonalité de sol majeur après le sol mineur enveloppé de la variation 15, et annonce concrètement la seconde partie de l'œuvre. Bach utilise ici la forme d'une ouverture à la française, déjà présente dans ses suites que l'on connaît sous le nom de suite pour orchestre : un prélude dont les rythmes pointés pompeux évoquent les cérémonies du Versailles de Louis XIV, et un allegro fugué enjoué dans le style d'un passepied.

Les inventions à deux voix de la seconde moitié des « Goldberg », qui commencent avec la variation 17 *moto perpetuo*, deviennent de plus en plus virtuoses. Avec ses trilles, ses énormes sauts et ses croisements de mains, la variation 20 semble reprendre là où la variation 14 s'est arrêtée. L'une des variations les plus spirituelles est la n° 23, où une gamme de sol majeur gambade joyeusement de haut en bas du clavier, parfois en canon, parfois combinée à son propre renversement. En même temps, les deux parties de la première moitié s'étendent à trois, puis à quatre parties.

Après le canon à la sixte de la n° 18, la variation 19 est un doux menuet pastoral dans une texture contrapuntique à trois parties. Dans la deuxième des trois variations en sol mineur—la n° 21, un canon à la septième—il accroît le caractère poignant avec de nouvelles inflexions chromatiques et une ligne de basse qui descend maintenant par demi-tons, un emblème baroque traditionnel de lamentation et de mort (la « complainte de Didon » dans *Didon et Énée* de Purcell en est un exemple célèbre). La variation n° 22 fuguée ressemble à un motet vocal à quatre voix transcrit pour clavier—un contraste extrême avec les frasques du n° 23. La variation 24, un canon à l’octave, est un homologue pastoral mélodieux du n° 19.

Le cœur expressif des « Goldberg » est la dernière variation en mineur, n° 25, marquée adagio—l’une des trois seules variations avec une indication de tempo. Bach écrit ici un arioso contorsionné chromatiquement (« une cantilène mélancolique et lasse », selon Glenn Gould) sur une basse *lamento* et une partie interne pleine de subtilités imitatives. Dans la seconde moitié, le chromatisme intense menace la stabilité tonale. Comme la variation n° 15, cette musique évoque l’esprit des Passions de Bach.

Après cette « perle noire » des variations, comme la surnomma de façon mémorable Wanda Landowska, les dernières variations suivent un crescendo d’extraversion exubérante, commençant avec les superpositions rythmiques précipitées de la variation 26. Ici, les doubles croches galopantes de la main droite, arrangées en sextolets, ont un chiffrage de mesure rare,  $\frac{18}{8}$ , alors que les accords de la main gauche sont à  $\frac{3}{4}$ . Bach inverse ensuite le processus toutes les huit mesures. La variation 28, avec ses trilles obsédants et ses octaves voltigeantes, et la toccata étincelante de la variation 29 sont encore plus brillantes.

Dans le plan logique de Bach, la variation 30 devrait être un canon à la dixième. Ce que l’on a, c’est un « quodlibet »—littéralement « ce qui te plaît ». Dans cette mêlée générale détendue, Bach travaille en bribes de texture contrapuntique savamment simulées tirées de deux chansons populaires : « Ich bin so lang nicht bei dir g’west » (« Cela fait si longtemps que je ne t’ai vu ») et « Kraut und Rüben haben mich vertrieben » (« Les choux et les navets m’ont fait fuir »), cette dernière basée sur un vieil air de « Bergamasca ». (Forkel raconte comment la famille Bach aimait improviser des quodlibets vocaux lors de leurs réunions annuelles.) Le titre allemand de la seconde chanson signifie également « ce méli-mélo confus ». Après tant de complexité et de virtuosité vertigineuse, la truculence de ce quodlibet, évoquant la maison et la famille, est étrangement émouvante.

On peut se demander ce que voulait dire Bach ici. Une suggestion plausible serait que les bribes de chanson étaient une petite plaisanterie de Bach : ça faisait une éternité que le thème avait été exposé dans sa simplicité d’origine, sans le moindre artifice contrapuntique. Plus d’une heure plus tard, Bach fait amende honorable en ramenant la magnifique mélodie de sarabande inchangée. Que cela crée un total de trente-deux pièces de musique pour compléter les trente-deux mesures de l’aria n’est pas une coïncidence. L’effet de retour de l’aria est d’emblée nostalgique et détaché du monde. Environ quatre-vingts ans plus tard, Beethoven allait créer une atmosphère analogue avec le menuet raréfié qui termine les *Variations Diabelli*.

RICHARD WIGMORE © 2020  
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

„Er durfte nur irgend einen Hauptsatz gehört haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben.“

ALS BACHS ZWEITGEBORENER SOHN Carl Philipp Emanuel diese Worte in dem Nachruf auf seinen Vater, „der im Orgelspielen Weltberühmte HochEdle Herr Johann Sebastian Bach“, verfasste, dachte er möglicherweise in erster Linie an *Die Kunst der Fuge*, und das *Musikalische Opfer*, Bachs erstaunliche Antwort auf eine Herausforderung, die Friedrich der Große ihm gestellt hatte. Was allerdings die Ergründung eines einzelnen Themas anbelangt und „alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte“, so übertrifft wohl kein Werk Bachs—noch diejenigen anderer Komponisten—die sogenannten *Goldberg-Variationen*, die im Herbst 1741 als vierter und letzter Teil seiner *Clavierübung* herausgegeben wurden.

Zusammen mit den *Diabelli-Variationen* von Beethoven—ein Werk, das von den *Goldberg-Variationen* entfernt inspiriert worden war—repräsentiert diese „Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach“ einen der beiden Gipfel in der Geschichte der Variationen für Tasteninstrumente. Der Spitzname stammt aus einer Anekdote, die Johann Nikolaus Forkel in seiner Bach-Biographie von 1802 wiedergibt. Forkel zufolge waren die Variationen von dem an Schlaflosigkeit leidenden Baron (später Graf) Hermann Carl von Keyserlingk, der russische Gesandte am Dresdener Hof, in Auftrag gegeben worden, der sie dann von seinem jungen Cembalisten Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756), welcher möglicherweise ein Schüler von Bach war, vorgespielt bekam:

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

aufgehheitert 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.

Forkel informiert uns ebenso, dass Bach von dem dankbaren Grafen einen „goldenen Becher, welcher mit 100 Louis d’or angefüllt war“ erhielt, was heutzutage wohl etwas über 2.200 Euro wert ist.

Diese Anekdote ist *cum grano salis* zu nehmen. Bach widmete Keyserlingk die Variationen nicht, obwohl das durchaus zu erwarten gewesen wäre. Und es ist schwer zu glauben, dass er sein technisch anspruchsvollstes Stück speziell für einen 13- oder 14-jährigen komponiert hätte, wie begabt dieser auch gewesen sein mag. Davon abgesehen kann man sich kaum eine weniger geeignete (nicht-chemische) Heilung für Schlaflosigkeit vorstellen als dieses Werk mit seinem überwältigenden, umfassenden Anspruch—ein gesamtes musikalisches Universum entsteht hier innerhalb der Grenzen eines einzigen Themas und seiner Basslinie. Es ist allerdings dokumentiert, dass Bach sich im Herbst 1741 bei Keyserlingk in Dresden aufhielt, und es ist durchaus denkbar, dass er seinem Gastgeber ein besonderes Exemplar seines gerade veröffentlichten Werks schenkte. Und es ist weiterhin möglich, dass Goldberg es daraufhin lernte und Keyserlingk vorspielte, vielleicht jeweils ein paar Variationen. Gab es unter den ursprünglichen Käufern des Werks wohl einen, der alle dreißig Variationen vom Anfang bis zum Ende durchgespielt hat?

Die *Goldberg-Variationen* sind eine kontrapunktische Glanzleistung und eine virtuose Tour de Force (mehrere Variationen—insbesondere diejenigen mit Handüberkreuzungen—lassen darauf schließen, dass Bach die

kurz zuvor erschienenen *Essercizi* von Domenico Scarlatti kannte) und eine Ergründung aller erdenklichen barocken Affekte, von sorgloser Brillanz bis hin zu tiefgründiger, kontemplativer Innerlichkeit. Bach errichtet seine mächtige Struktur auf einer blumig-galanten „Aria“, die in Anna Magdalenas Notenbüchlein als „Sarabande“ erscheint und mehrere Jahre früher entstanden sein könnte. Einige Forscher haben die Ursprünge des Themas hinterfragt, doch hat bisher niemand überzeugende Argumente dafür liefern können, dass es nicht von Bach selbst stammt. Zwar klingen die melodischen Konturen der Aria in mehreren Variationen an, doch sind die wichtigsten verbindenden Elemente die starke, schlichte Basslinie (die mit einer abwärts gerichteten Tonleiter beginnt—ein typisches Stilmittel des 17. Jahrhunderts), die angedeuteten Harmonien und die Phrasenstruktur, die aus regelmäßigen zweitaktigen Phrasen besteht, welche in zwei Abschnitte von jeweils 16 Takten integriert sind.

Bach erzeugt innerhalb seiner rigoros angelegten, großen Struktur eine belebende Freiheit und Vielfalt. Nach den ersten beiden Nummern sind die Variationen in Dreiergruppen gegliedert, wobei die jeweils erste Variation als strenger Kanon gesetzt ist. Mit Ausnahme des letzten entfalten sich alle diese Kanons in der rechten Hand über einer unabhängigen Bassstimme. Mit jedem Kanon werden die Intervalle weitergefasst. In der 3. Variation, die in einem wiegenden  $\frac{12}{8}$ -Takt steht, erklingt ein Einklangskanon, in der 6. Variation ein Sekundkanon, in der meditativen 9. Variation ein Terzkanon und so weiter. Die lebhaft Nr. 27 hat einen Nonkanon.

Variation Nr. 15 wechselt von G-Dur nach g-Moll in einem trüben „Canone alla Quinta“, in dem die Oberstimme die Altstimme eine Quinte höher imitiert und dabei gleichzeitig das Thema umkehrt. In einem Interview sagte Glenn Gould, ein großer Liebhaber der *Goldberg-Variationen*, über diese Variation: „Dieses Stück ist so

bewegend und qualvoll und gleichzeitig so erbaulich, dass es in der *Matthäuspassion* keinesfalls fehl am Platze wäre ... Ich habe die 15. Variation immer als ideale Karfreitagsmusik betrachtet.“

Auf die Kanons folgen jeweils freiere Variationen. Ab Nr. 5 ist jede dritte Variation eine zweistimmige Invention (Nr. 8, 11, 14, 17 usw.). Wie immer bei Bach ist das tänzerische Element allgegenwärtig. Die vierte Variation ist zum Beispiel ein Passeped (ein herzhafterer Verwandter des Menuetts) innerhalb einer vierstimmigen Anlage, Variation Nr. 7 ist eine springende Gigue in einem punktierten  $\frac{6}{8}$ -Rhythmus. Für die 10. Variation setzt Bach eine pseudo-pompöse Fughetta, deren Einsätze einander mit der Genauigkeit eines Uhrwerks folgen, während die 13. Variation eine elegant verzierte Arietta ist, die an den Sarabande-Rhythmus des Themas erinnert.

Die zweistimmigen Inventionen sind zum größten Teil im *moto-perpetuo*-Stil gehalten, womit die Fingerfertigkeit und der ebenmäßige Anschlag des Interpreten geprüft werden. Die durchsichtig dahinfließende Variation 11 steht in  $\frac{3}{8}$  und ist besonders betörend. Die 14. Variation entpuppt sich als die bisher irrwitzig Virtuoseste: es erklingen wild zwitschernde Ornamente und unwahrscheinliche Registerkontraste.

Im Herzen des Werks steht die klangvolle, großartig angelegte Variation Nr. 16, die G-Dur nach dem verschleierte g-Moll der 15. Variation nachdrücklich wiederherstellt und effektiv den zweiten Teil des Werks einläutet. Hier verwendet Bach die Form der französischen Overtüren, die aus seinen sogenannten Orchestersuiten bekannt ist: eine Einleitung, deren pompöse punktierte Rhythmen das Versailler Zeremoniell Ludwigs XIV. nachzeichnen, und dann ein schwungvolles fugales Allegro im Stil eines Passeped.

Die zweistimmigen Inventionen in der zweiten Hälfte der *Goldberg-Variationen* werden immer virtuoser und





JOHANN SEBASTIAN BACH

beginnen mit Nr. 17, in *moto perpetuo*. Mit ihren Trillern, großen Sprüngen und Handüberkreuzungen scheint Nr. 20 dort weiter zu machen, wo Nr. 14 aufgehört hatte. Eine der geistreichsten Variationen ist die 23. Variation, wo eine G-Dur-Tonleiter vergnügt die Tastatur auf und ab tobt, zuweilen im Kanon, zuweilen kombiniert mit ihrer eigenen Umkehrung. Im Laufe des Stücks werden die beiden Stimmen der ersten Hälfte zunächst auf drei und dann auf vier Stimmen erweitert.

Nach dem Sextkanon von Nr. 18, erklingt die 19. Variation als sanftes pastorales Menuett in einer

dreistimmigen kontrapunktischen Struktur. In der zweiten der insgesamt drei Variationen in g-Moll—Nr. 21, ein Septkanon—steigert Bach die Schmerzlichkeit, indem er neue chromatische Wendungen und eine Basslinie erklingen lässt, die nun in Halbtönen absteigt, ein typisch barockes Sinnbild für Klage und Tod (ein berühmtes Beispiel hierfür ist „Didos Klage“ in Purcells Oper *Dido and Aeneas*). Die fugale Nr. 22 klingt wie eine vierstimmige Vokalmotette, welche für Tasteninstrument eingerichtet wurde—ein extremer Kontrast zu der Ausgelassenheit in Nr. 23. Variation Nr. 24 ist ein Oktavkanon, ein tänzerisches, pastorales Pendant zu Nr. 19.

Das expressive Herzstück der *Goldberg-Variationen* ist die letzte Mollvariation, Nr. 25, die mit Adagio bezeichnet ist—eine von nur drei Variationen mit einer Tempoangabe. Bach setzt hier ein chromatisch verzerrtes Arioso („eine wehmütige, erschöpfte Kantilene“, wie Glenn Gould sich ausdrückte) über einen *Lamento*-Bass und eine Mittelstimme voller imitativer Feinheiten. In der zweiten Hälfte wird die tonale Stabilität durch die intensive Chromatik bedroht. Ebenso wie in Nr. 15 verweist diese Musik auf die Passionen Bachs.

Nach dieser „schwarzen Perle“ unter den Variationen, wie die Cembalistin Wanda Landowska sie einst denkwürdig bezeichnete, verfolgen die letzten Variationen ein Crescendo von aufsehenerregender Extravertiertheit, das mit den umherflitzenden Konflikt rhythmischen in Nr. 26 beginnt. Hier haben die laufenden Sechzehntel der rechten Hand, die in Sechsergruppen angeordnet sind, die ungewöhnliche Taktvorzeichnung  $\frac{18}{8}$ , während die Akkorde der linken Hand in  $\frac{3}{4}$  stehen. Bach kehrt dieses Verfahren dann alle acht Takte um. Sogar noch brillanter sind die Variationen Nr. 28—mit geradezu obsessiven Trillern und springenden Oktaven—und 29, eine funkelnde Toccata.

Bachs logischer Anlage folgend müsste die 30. Variation ein Dezimkanon ein. Es erklingt aber ein „Quodlibet“

(wörtlich: „wie es beliebt“). In diesem gutgelaunten Miteinander arbeitet Bach scheinengelehrte kontrapunktische Schnipsel aus zwei Volksliedern ein: „Ich bin so lang nicht bei dir g’west“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“, wobei das Letztere auf einer altitalienischen „Bergamasca“-Melodie basiert. (Forkel beschreibt, dass die Bachs bei ihren alljährlichen Familientreffen gerne vokale Quodlibets miteinander improvisierten.) Nach all der Komplexität und schwindelerregenden Virtuosität des Werks ist die Urtümlichkeit dieses Quodlibets, das mit Heimat und Familie in Verbindung gebracht wird, seltsam rührend.

Man fragt sich, was Bach hiermit beabsichtigte. Plausibel wäre, dass diese Liedfetzen einfach ein kleiner Scherz

des Komponisten sind—es ist schon lange her, dass eine ursprünglich-schlichte Musik, frei von aller kontrapunktischer Kunstfertigkeit erklingen ist. Über eine Stunde später macht Bach dies wieder gut, indem er die wunderschöne Sarabande-Melodie unverändert zurückbringt. Dass sich hiermit insgesamt 32 Musikstücke ergeben, die die 32 Takte der Aria ergänzen, ist kaum ein Zufall. Die Rückkehr der Aria hat eine zugleich nostalgische und jenseitige Wirkung. Rund 80 Jahre später sollte Beethoven mit dem verfeinerten Menuett, welches die *Diabelli-Variationen* beendet, eine ähnliche Atmosphäre erzeugen.

RICHARD WIGMORE © 2020  
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

