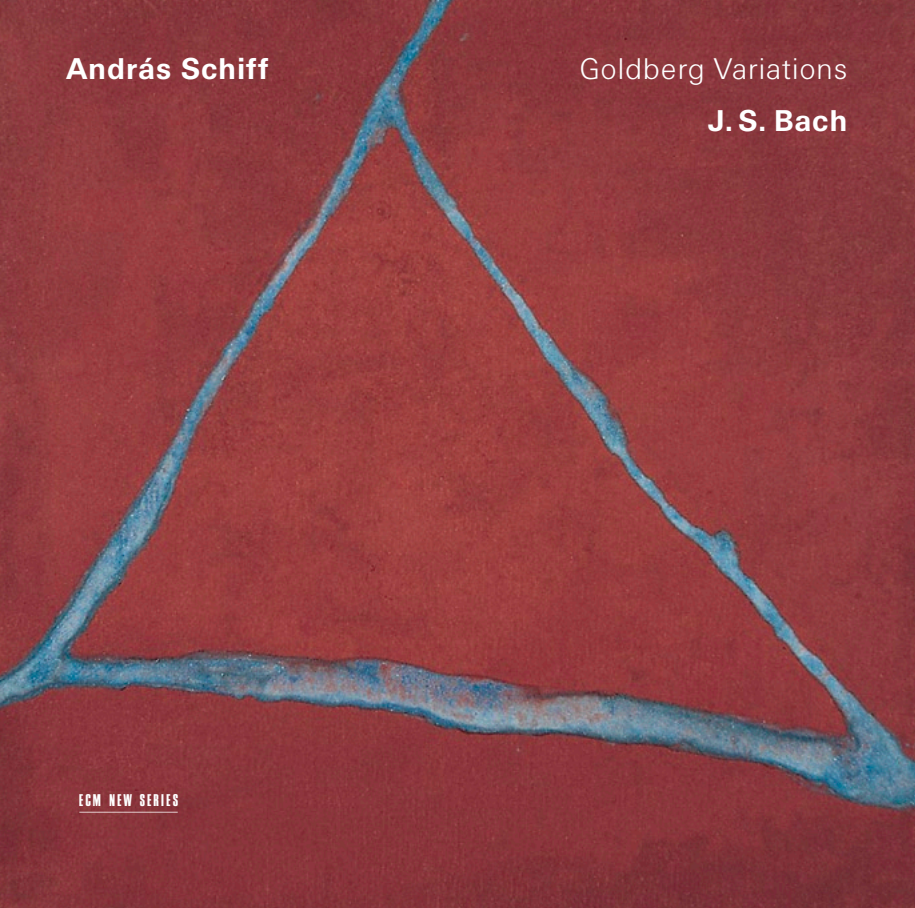


**András Schiff**

Goldberg Variations

**J. S. Bach**



ECM NEW SERIES

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

**Goldberg Variations Bwv 988**

**András Schiff, piano**

<b>Aria</b>	3:46	<b>Variatio 11</b>	2:00	<b>Variatio 21</b>	1:50
<b>Variatio 1</b>	1:50	a 2 Clav.		Canone alla Settima	
a 1 Clav.		<b>Variatio 12</b>	1:55	a 1 Clav.	
<b>Variatio 2</b>	1:22	Canone alla Quarta		<b>Variatio 22</b>	1:50
a 1 Clav.		a 1 Clav.		a 1 Clav. Alla breve	
<b>Variatio 3</b>	2:02	<b>Variatio 13</b>	4:13	<b>Variatio 23</b>	2:07
Canone all'Unisono		a 2 Clav.		a 2 Clav.	
a 1 Clav.		<b>Variatio 14</b>	1:59	<b>Variatio 24</b>	2:17
<b>Variatio 4</b>	1:02	a 2 Clav.		Canone all'Ottava	
a 1 Clav.		<b>Variatio 15</b>	3:53	a 1 Clav.	
<b>Variatio 5</b>	1:32	Canone alla Quinta		<b>Variatio 25</b>	6:54
a 1 ô vero 2 Clav.		a 1 Clav. Andante		a 2 Clav. Adagio	
<b>Variatio 6</b>	1:20	<b>Variatio 16</b>	2:36	<b>Variatio 26</b>	2:06
Canone alla Seconda		Ouverture		a 2 Clav.	
a 1 Clav.		a 1 Clav.		<b>Variatio 27</b>	1:37
<b>Variatio 7</b>	1:33	<b>Variatio 17</b>	2:10	Canone alla Nona	
a 1 ô vero 2 Clav.		a 2 Clav.		a 2 Clav.	
Al tempo di Giga		<b>Variatio 18</b>	1:16	<b>Variatio 28</b>	2:48
<b>Variatio 8</b>	1:42	Canone alla Sexta		a 2 Clav.	
a 2 Clav.		a 1 Clav.		<b>Variatio 29</b>	1:46
<b>Variatio 9</b>	1:26	<b>Variatio 19</b>	1:21	a 1 ô vero 2 Clav.	
Canone alla Terza		a 1 Clav.		<b>Variatio 30</b>	1:20
a 1 Clav.		<b>Variatio 20</b>	1:50	Quodlibet. a 1 Clav.	
<b>Variatio 10</b>	1:35	a 2 Clav.		<b>Aria</b>	3:56
Fugetta. a 1 Clav.					

Aria.

1

This image shows a page of handwritten musical notation for an aria. The score is written on seven systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The music is in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The notation is clear and legible, with some decorative flourishes in the piano part. The word "Aria." is written at the top center, and the number "1" is in the top right corner. The paper shows signs of age, with some discoloration and a few small stains.

*Art gives us form and clarity and grace,  
Nature a singing-freshness, pulse and pace.  
Dear András, in your natural art, one thing  
Rings through the varied air – the urge to sing.  
A constant tonic was what Bach once drew.  
So, as you pour it, is this draught from you.*

*So, as I drink it, does my mind grow clear,  
Clear too my dormant heart, my deadened ear.  
How could I, like poor Goldberg, hope to sleep?  
I laugh, surprised by pleasure, and I weep.  
For all of this my thanks: for storm, for calm,  
For all that music is, both barb and balm.*

Vikram Seth



## Goldberg Variations – A guided tour

“Se non è vero, è ben trovato.” (If it isn’t true, it’s well invented.) Johann Nikolaus Forkel, in his 1802 biography of Johann Sebastian Bach described the history of the Goldberg Variations with the following anecdote: “Count Keyserlingk, formerly Russian ambassador to Saxony, often visited Leipzig. Among his servants there was a talented young man, Johann Gottlieb Goldberg – a harpsichordist (cembalist) who was a pupil of Wilhelm Friedemann Bach and later of Johann Sebastian Bach himself. The count had been suffering from insomnia and ill-health and Goldberg, who also lived there, had to stay in the room next door to soothe his master’s suffering with music. Once the count asked Bach to compose some keyboard pieces for Goldberg, pieces of mellowness and gaiety that would enliven his sleepless nights. Bach decided to write a set of variations, a form that prior to this, hadn’t interested him much. Nevertheless, in his masterly hands, an exemplary work of art had been born. The count was so delighted with it, he called them ‘my variations’. He would often say: ‘My dear Goldberg, play me one of my variations.’ Bach had probably never been so generously rewarded for his music. The count gave him a golden goblet with a hundred Louis d’Or!”

Se non è vero, è ben trovato.

Like all legends, this one also suffers from dubious authenticity. It is difficult to comprehend why this work, published in 1741 by Balthasar Schmid in Nürnberg, does not bear any dedication to Count Keyserlingk or Goldberg. This excludes the possibility of a commission. It is also hardly believable that Goldberg (born in 1727) would have been sufficiently developed as a musician (at the ripe old age of 14!) to handle the extraordinary musical, technical and intellectual difficulties of this composition.

However, like all legends this one also contains some elements of truth. Bach’s works in variation form are few and far between. The rare examples are the *Aria variata alla maniera italiana* BWV 989 (1709), the Passacaglia in C minor for organ BWV 582 (1716/17), and the Chaconne of the D minor Partita for solo violin

BWV 1004 (1720). The dates show that two decades separate the Chaconne from the Goldberg Variations. He subsequently returned to this neglected genre in 1746/47 with his canonic variations on a Christmas song for organ “Vom Himmel hoch, da komm’ ich her” BWV 769.

Bach was a composer with encyclopaedic ambitions. In all the genres of sacred and secular music that he worked with, he reached heights that even to equal – let alone surpass – would be unimaginable. Had the circumstances of his life been different, and had he been court composer in Dresden, then no doubt that Johann Sebastian Bach would have become the greatest opera composer, too. In 1731 our encyclopaedist embarked on a huge project: *Clavier-Übung* (Clavier exercise), a collection of pieces of various styles written for different keyboard instruments. The first part (1731) contains six partitas. It represents the highest art of Baroque dance suites. The second part (1735) juxtaposes the Italian Concerto with the French Overture (not bad for a composer who had never been outside Germany). The third part is a collection of organ pieces: the Prelude and Fugue in E flat major, the Four Duets, and several chorale preludes. In the fourth and last part, Bach wanted to finish with a crowning achievement, and thus the variations provided him with a real challenge. He probably felt a certain prejudice against this form. Many of his illustrious contemporaries had produced brilliant examples that had received much applause. Bach was never interested in cheap success and his goal was to try to elevate the usually extroverted variations onto a hitherto unknown artistic and spiritual level.

The title page announces: “Clavier-Übung containing an aria with different variations for harpsichord with two manuals”. This is one of the three instances where Bach specifically calls for such an instrument (the others being the Italian Concerto and the French Overture). The theme is a beautiful aria written by Bach in 1725 for his wife in the famous *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*. It is symmetrically devised in two halves of sixteen bars each. Present day listeners must be careful not to be led astray by the beguiling quality of its melody, they should first concentrate on the bass line. Standing in front of a cathedral,

we are overwhelmed by its size and grandeur. Our eyes are constantly diverted towards the splendour of the towers and the cupola at the top, while we tend to neglect the foundations on which the whole building rests.



This ground bass is like that of a passacaglia or a chaconne, it is the alpha and omega of the construction. There are thirty variations, after which the Aria returns in its initial shape, thus uniting the beginning with the end. Bach clearly asks the performer to repeat each section. Not doing so would destroy the perfect symmetry and its proportions. Great music is never too long. It is certain listeners' patience that is too short.

“Aller guten Dinge sind drei” – All good things are three, thus the thirty variations are divided into ten groups of three. Each group contains a brilliant virtuoso toccata-like piece, a gentle and elegant character piece and a strictly polyphonic canon. The canons are presented in a sequence of increasing intervals, starting with the canon in unison up until the canon in ninths. In place of the canon in tenths we have a *quodlibet* (what pleases) which combines fragments of two folk songs with the ground bass. The tonality remains G major for the most part, with shadows of tonic minor in three variations (nos. 15, 21 & 25).

Let us go on a journey together, and let me be your guide. A guide should not talk too much, but it's essential that she or he has already been on this trip many times, and thus can draw the passengers' attention to the details that are relevant.

**ARIA** Our port of embarkation is in triple time (3/4), rhythmically similar to a sarabande, its gorgeous melody richly decorated with trills, mordents and appoggiaturas. Don't let them mislead you. Always follow the bass line.

VARIATION 1 For one keyboard, in  $3/4$  time. Our journey begins with a brilliant and sunny two-part invention. The dance of complementary dactyls and anapests recalls the spirit of the Italian concerto grosso.

VARIATION 2 For one keyboard, in  $2/4$  time. A gentle piece with three voices, reminding us of the trio sonatas for organ.

VARIATION 3 For one keyboard, in  $12/8$  time. Our first canon. This one is in unison. Of the three voices, the two upper ones present the canon. The second voice imitates the first at the same pitch, one bar later. Meanwhile, the lowest voice circumscribes the ground bass.

VARIATION 4 For one keyboard, in  $3/8$  time. Four imitative voices are joined together in this lively section reminiscent of a Passepied, a French dance that is like a quick minuet (note the frequency of dance types throughout the work).

VARIATION 5 For one or two keyboards, in  $3/4$  time. A rapid toccata requiring the special virtuosity of crossing hands may be an homage to Domenico Scarlatti.

VARIATION 6 For one keyboard, in  $3/8$  time. The second of the canons, this one is in seconds. There are three voices. The alto's subject is answered by the soprano a second higher and a bar later. Against this the bass moves independently in perpetual semi-quavers. Mozart used a similar device in the "Ricordare" of his *Requiem*.

VARIATION 7 For one or two keyboards, in  $6/8$  time. In his *Handexemplar* (personal copy) Bach wrote "al tempo di giga", the dotted dance rhythms of the gigue give this piece its inherent character.

VARIATION 8 For two keyboards, in  $3/4$  time. Another brilliant two-part invention or toccata with frequent hand crossing. Although there are only two voices, the ingenuity of the figurations makes us imagine four or more.

VARIATION 9 For one keyboard, in  $4/4$  time. Canon in thirds, with three voices. This time the soprano leads and the alto follows a bar later on the lower third.

A lyrical movement of the utmost simplicity and serenity in Bach's preferred *cantabile* style.

VARIATION 10 For one keyboard, in *alla breve*. This is called *fugetta*, or little fugue. It has four voices, with the bass starting, followed by the tenor, the soprano and the alto at four-bar intervals. It marks the end of the first group (one third of the composition) with unquestionable finality. We may take a rest.

Having regained our strength, we continue with VARIATION 11 for two keyboards in 12/16 time. This is an unobtrusive, mellow piece, of considerable virtuosity. The two voices (and hands) are constantly crossing over each other. As a result of this, the player often finds his left hand at the top, his right hand at the bottom of the keyboard, which is not exactly a customary position.

VARIATION 12 For one keyboard, in 3/4 time. Canon in fourths, in which the repeated crotchets of the lowest voice mark the ground bass, while the two upper ones intone the canon. The soprano begins and the alto answers a bar later on the lower fourth. However, for the first time in the work, the answer is given in contrary motion or inversion. In the second half (from bar 17), the two parts change places. Now the alto leads and the soprano follows. The extreme complexity of this texture is balanced by a rhythmic vitality and rustic character.

VARIATION 13 For two keyboards, in 3/4 time. The two lower voices, bass and tenor, are joined in polyphonic harmony, above which an endless melody of singular beauty unfolds. Bach had used this technique in the middle movement of his Italian Concerto. It pays homage to the Italian art of written-out embellishments. This variation is closely related to no. 25: they are like sister and brother, feminine and masculine, lyrical and tragic.

What a contrast it is to encounter VARIATION 14 for two keyboards, in 3/4 time. It wakes us up from our reverie with exhilarating explosions of trills, mordents, arpeggios and rapid sequences. Bach must have been very fond of crossing his hands, and rather good at it, too. His great contemporary Domenico Scarlatti, who had used this technique frequently, gave up his habit later, when –

thanks to the wonders of Spanish cuisine – his belly became an insurmountable obstacle for his arms.

We now come to VARIATION 15 for one keyboard, in  $2/4$  time and marked *andante*. This is the canon in fifths, and is the first variation written in the tonic minor. The diatonic ground bass is chromatically coloured. The alto initiates the canon with the soprano answering a bar later on the upper fifth. Like the canon in fourths (no. 12), this one is also in contrary motion. The slurred pairs of semi-quavers suggest *sospiri* (sighs). This is music of the deepest sorrow, of lamentation. Note the extremeness of the final interval, the lowest G in the bass holds hands with the highest D in the soprano, which is a fifth spread four-and-a-half octaves apart. This represents the desolate emptiness between earth and heaven. As this marks the middle of our journey, let us rest again and enjoy the silence.

The overture that so appropriately opens the second half – VARIATION 16 – for one keyboard, its first part in *alla breve*, its second in  $3/8$  time, celebrates the French style. At the court of Louis XIV and of his successors, this was the type of music for festive occasions, celebrated by the greatest masters, Lully, Couperin and Rameau. The first part, with dotted rhythms, is stately and grand. The second is contrastingly lively in character. Bach applies the French model with astonishing mastery – as he had demonstrated it in his orchestral suites and keyboard works such as the D major Partita and the French Overture in B minor. Here the jubilant first part gives way to a quick, light-footed fugato. The composition is so naturally artless, that we hardly recognise our beloved ground bass, so cleverly concealed it is.

VARIATION 17 For two keyboards, in  $3/4$  time. After such a tour de force, it is sensible to relax, and this piece is a two-part invention based on sequences of broken thirds and sixths ascending and descending stepwise.

VARIATION 18 For one manual, in *alla breve*. Canon in sixths, in which the two upper voices (alto and soprano) present the canon in *stretta*. That means that the second voice follows the first one half a bar later, anticipating its second note. The bass line leads an independent life, and it is indeed far removed from

that of the Aria. The merry dance rhythms (could it be an *Anglaise*?) assure us that enjoyment and intellectual mastery can very well coexist.

VARIATION 19 For one manual, in  $3/8$  time. This charming little minuet, with the illusion of new sonorities, as if we were listening to a musical box or musical clock.

This leads us straight into VARIATION 20 – for two keyboards in  $3/4$  time. Another “*pièce croisée*”, a splendid display of genuine virtuosity. The initial syncopations suggest a certain awkwardness, so that the following rolling triplets sound even more effective.

From glowing daylight, we fall into the pitch-dark abyss of VARIATION 21 for one manual, in  $4/4$  time. This is the canon in sevenths and it is in G minor, like the canon in fifths (no. 15) had been. In place of sorrow and grief, we hear music of intense despair, delivered with huge passion. The bass line’s wild chromaticism suggests a gigantic storm. If this was war, then what follows next must represent peace.

VARIATION 22 For one manual, in *alla breve*. This is strict four-part polyphony in the Medieval style (*stile antico*). Let’s imagine that after all this horror (of no. 21) we’ve come to a clearing and from a far-away chapel the distant sound of an *a cappella* choir purifies us. At long last, we can hear our forlorn ground bass in its original clarity. In a work of thirty variations, it would have been logical to make a pause after no. 20. It would have been mathematically correct, but dramatically wrong. It would be impossible to launch the canon in sevenths after a break: it has to grow out of the relentless energy and tension built up by the previous variation. Similarly the dramatic contrast between no. 21 and 22 can only be achieved by continuity, and here your guide begs you to enjoy the tranquillity and take another rest.

Let’s resume our voyage with VARIATION 23 which is for two manuals, in  $3/4$  time. This is a humorous, witty show piece that requires brilliant delivery. Try to sing “Ha-Ha-Ha” on the opening semi-quavers, as if the gods were laughing on Mount Olympus.

VARIATION 24 For one keyboard, in 9/8 time. Canon in octaves played by the two upper voices. The soprano begins and the alto joins her two bars later, an octave lower. At mid-point they change roles. The choice of the metre and the consistent use of trochees lend this marvellous piece its riding character.

VARIATION 25 For two manuals, in 3/4 time. The last of the three minor-key variations, marked *adagio* by the composer. It is not only the most profound moment of this work, it also represents Bach at his greatest. This is the music of the Passions, depicting man's suffering. Wanda Landowska called it the "black pearl" but even these – or any other – words fall short of doing justice to this miracle of creation.

Is there life after death? "Yes" – says Bach. Listen to VARIATION 26 for two keyboards, in 3/4 and 18/16 time. After the darkness there will be light. Two voices play a sarabande (in 3/4 time) while the other hand is busy with perpetual semi-quavers (18/16 time). Its movement is reminiscent of a gentle brook, not unlike the one in Schubert's song "Wohin?" in his song-cycle *Die schöne Müllerin*. This may be an over-romantic association, but it's difficult to understand those interpreters who attack this piece with machine-gun-like aggression. After VARIATION 25, the music is slowly, gradually, returning to life, and continues on this course without interruption towards its triumphant climax at VARIATION 30. But it is premature to give this away just yet.

We now come to the ingenious VARIATION 27 for two manuals in 6/8 time. It is the last one of the canons, in ninths, and unlike its siblings it only uses two voices. The bass not only fulfils its canonic duties, it also makes sure that the cornerstones of the ground bass are properly outlined.

We are now in the final stage, and Bach approaches the end with a colossal build-up. VARIATION 28 for two manuals, is in 3/4 time. Over the walking bass of quavers, the two upper voices play rapid figurations (or written-out trills), it sounds like a concert of birds. Beethoven must have thought of this as a model for his famous trills in the Sonatas opp. 53, 109 and 111.

In VARIATION 29 for one or two keyboards in 3/4 time, we are astonished by the richness of sonority. This is achieved by the novelty of alternating chords played by both hands.

This leads irresistibly into the Grand Finale VARIATION 30 for one manual in 4/4 time. At this point, a canon in tenths would be logically expected, but Bach wouldn't be Bach without surprises and so, instead of the canon, he gives us a *quodlibet*. As the title suggests, it is a humorous character piece, in which parts of two merry folk songs are incorporated. One is "Ich bin so lange nicht bei dir g'west" (It's so long I haven't been with you), the other "Kraut und Rüben haben mich vertrieben" (Cabbages and turnips have driven me away). It is exuberant, boisterous and very funny – yet profound (the clearly audible ground bass takes care of that). We can imagine the Bach family singing it together with a glass of wine (or was it beer?) in their hands. This is Dionysian music.

With the final cadence ringing in our ears, we stop for a moment of silence, and here Bach repeats the Aria unaltered. But we are hearing it with different ears, because of the events of the last seventy-odd minutes. We have come back to our point of departure, a circle has been closed, beginning and end are united. At the moment of homecoming we feel deep gratitude. When in Forkel's story Count Keyserlingk asks Goldberg to play him one of his variations, we think he must be joking. Today nobody would dare to play bits and pieces of this work, it would be considered a sacrilege. There can be no doubt that Bach wrote it as a monumental whole, but not in his wildest dreams could he have seen complete performances of it. For about 150 years, the variations were condemned to virtual oblivion. Musicians knew of them, but nobody played them, least of all in public. In E. T. A. Hoffmann's *Kreisleriana*, Kapellmeister Kreisler plays it to the horror of his snobbish listeners who either escape or fall fast asleep.

Today we are experiencing the opposite extreme, the work is immensely popular and frequently played. As we've seen on our "tour", Bach wrote this composition for harpsichord with two manuals. There will always be those who maintain that to play it on a modern piano is an abominable sin. Let them be-

lieve so, it's just as useless trying to convince them as to make carnivores out of vegetarians. To many others the tone of the piano is preferable to that of the harpsichord and let's not forget we are talking about an hour and a quarter of music – hands on heart, can you listen to the harpsichord that long?

This length indicates that all the repeats must be observed, because with a design of such perfect symmetry there are only two options. One either plays all the repeats or none of them. The first solution is already preferable: given the complexity of the music, it gives the audience a second chance of better understanding (and the player to get it right). Of course a repeat should never be mechanical. Variety can be achieved not just by ornamentation but through careful application of different articulation, phrasing and dynamics. Observing certain repeats while omitting others is frankly incomprehensible.

Pianists can play this work without changing a single note. They only have to solve the problem of “traffic jams”, the frequent collision of hands caused by the absence of the second keyboard.

Transcriptions are another matter. There are modern versions for every conceivable instrument or ensemble from string trio to string orchestra to brass quintet. The canons work equally well on strings because of their strict polyphony and the special range of the individual voices. The virtuoso variations (nos. 5, 8, 14, 20 and 26) are so typically keyboard-inspired, transcribing them for another medium is useless and silly. It is a serious violation to alter Bach's voice-leading.

Isn't it understandable that every musician would want to play this wonderful work? Its deep humanity, spirituality, optimism and intellectual power speak to us directly in these “distracted times”. This is one of those few journeys that can be repeated again and again.

András Schiff  
Firenze, 2003



## Goldberg-Variationen – Eine Führung

»Se non è vero, è ben trovato« – Wenn es nicht wahr ist, dann ist es gut erfunden. In seiner Biografie von Johann Sebastian Bach aus dem Jahr 1802 erzählt Johann Nikolaus Forkel zur Geschichte der Goldberg-Variationen die folgende Anekdote: »Graf Keyserlingk, der frühere russische Botschafter in Sachsen, war häufig in Leipzig zu Gast. Einer seiner Diener namens Johann Gottlieb Goldberg war ein begabter junger Cembalospieler, ein Schüler von Wilhelm Friedemann Bach und später von Johann Sebastian Bach selbst. Der Graf litt an Schlaflosigkeit und Unwohlsein, und Goldberg, der bei ihm wohnte, musste sich im Zimmer nebenan aufhalten, um das Leiden seines Herrn durch Musik zu mildern. Einmal bat der Graf Bach, für Goldberg ein paar Stücke für Tasteninstrumente zu komponieren, leichte, fröhliche Stücke, die ihn in seinen schlaflosen Nächten aufheitern sollten. Bach beschloss, eine Reihe von Variationen zu schreiben, eine Form, die ihn zuvor kaum interessiert hatte. Dennoch entstand unter seinen meisterlichen Händen ein vorbildliches Kunstwerk. Der Graf war darüber so entzückt, dass er sie meine Variationen nannte. Er sagte häufig: Mein lieber Goldberg, spiel mir eine meiner Variationen.« Wahrscheinlich ist Bach noch nie so großzügig für seine Musik entlohnt worden. Der Graf gab ihm einen goldenen Becher mit 100 Louisdor!«

Se non è vero, è ben trovato.

Wie bei allen Legenden ist auch bei dieser die Authentizität fraglich. Es ist schwer zu verstehen, warum dieses 1741 von Balthasar Schmid in Nürnberg veröffentlichte Werk keine Widmung an Graf Keyserlingk oder Goldberg enthält. Dadurch kann aber auch ausgeschlossen werden, dass es sich um eine Auftragsarbeit handelt. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass Goldberg (1727 geboren) als Musiker schon so ausgereift gewesen sein soll (im zarten Alter von vierzehn), dass er die außerordentlichen musikalischen, technischen und intellektuellen Schwierigkeiten dieser Komposition hätte bewältigen können.

Doch wie alle Legenden enthält auch diese ein paar Körnchen Wahrheit. Bach hat nur wenige Werke in Form der Variation geschrieben, und diese liegen weit auseinander. Die wenigen Beispiele sind die *Aria variata alla maniera italiana* BWV 989 (1709), die Passacaglia in c-Moll für Orgel BWV 582 (1716/17) und die Chaconne der d-Moll-Partita für Violine solo BWV 1004 (1720). Wie die Entstehungsdaten zeigen, liegen zwei Jahrzehnte zwischen der Chaconne und den Goldberg-Variationen. Erst 1746/47 kehrte Bach mit seinen Kanon-Variationen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch, da komm' ich her« für Orgel (*Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her, vor die Orgel mit 2 Clavieren und dem Pedal*) BWV 769 zu diesem vernachlässigten Genre zurück.

Bach war ein Komponist mit enzyklopädischen Ambitionen. Mit welchen Gattungen der religiösen und weltlichen Musik auch immer er arbeitete, er erreichte Höhen, denen gleichzukommen – oder sie sogar zu überragen – unvorstellbar wäre. Wären seine Lebensumstände andere gewesen und wäre er Hofkomponist in Dresden geworden, dann wäre Johann Sebastian Bach auch, kein Zweifel, der größte Opernkomponist geworden. 1731 machte sich der Enzyklopädist an ein gewaltiges Unternehmen: Die *Clavier-Übung*, eine Stückesammlung in unterschiedlichen Stilen und für verschiedene Tasteninstrumente geschrieben. Der erste Teil (1731) enthält sechs Partiten. Er zeigt die Kunst der barocken Tanzsuite in höchster Vollendung. Im zweiten Teil (1735) wird das Italienische Konzert neben die Französische Ouvertüre in h-Moll gestellt (erstaunlich für einen Komponisten, der niemals außerhalb Deutschlands war). Der dritte Teil ist eine Sammlung von Orgelstücken: Präludium und Fuge in Es-Dur, die vier Duette und mehrere Choralvorspiele. Im vierten und letzten Teil wollte Bach mit einem krönenden Höhepunkt enden, und so wurden die Variationen für ihn zu einer wahren Herausforderung. Möglicherweise hatte er ein gewisses Vorurteil gegen diese Form. Viele seiner berühmten Zeitgenossen hatten großartige Beispiele dazu geschaffen und viel Anerkennung dafür erhalten. Bach hatte nie Sinn für leicht errungene Erfolge, und darum hatte er sich zum Ziel gesetzt, die üblicher-

weise auf äußerliche Wirkung ausgerichteten Variationen zu bis dahin unbekanntem künstlerischen und geistig-innerlichen Höhen zu führen.

Auf der Titelseite steht folgende Ankündigung: *Clavier-Übung, bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit zwei Manualen.* Dies ist eine der drei Gelegenheiten, bei denen Bach speziell ein solches Instrument fordert (die anderen sind das Italienische Konzert und die Französische Ouvertüre). Das Thema ist eine sehr schöne Aria, die Bach 1725 für seine Frau in dem berühmten *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* notierte. Sie ist symmetrisch in zwei Hälften von jeweils sechzehn Takten aufgeteilt. Heutige Hörer sollten sich nicht von der verführerischen Melodie in die Irre führen lassen, sondern sich zunächst auf die Bassstimme konzentrieren. Steht man vor einer Kathedrale, ist man überwältigt von ihrer Höhe und Grandiosität. Die Augen schweifen ständig ab zu den herrlichen Türmen und der Kuppel hoch oben, während man die Fundamente, auf denen das gesamte Bauwerk ruht, nicht weiter beachtet.



Dieser Ostinatobass gleicht dem einer Passacaglia oder einer Chaconne, er ist das Alpha und Omega der gesamten Komposition. Es gibt dreißig Variationen, nach denen die Aria in ihre ursprüngliche Form zurückkehrt, wodurch sie Anfang und Ende zusammenführt. Eindeutig fordert Bach den Spieler auf, jeden Abschnitt zu wiederholen. Würde er das nicht tun, wäre die perfekte Symmetrie ebenso zerstört wie die Proportionen. Große Musik ist niemals zu lang. Es gibt höchstens Zuhörer, deren Geduld nicht lange genug reicht.

»Aller guten Dinge sind drei« – folglich sind die dreißig Variationen in zehn Gruppen zu je dreien unterteilt. Jede Gruppe enthält ein brillant virtuosos toc-

cataartiges Stück, ein sanftes und elegantes Charakterstück und einen streng polyphonen Kanon. Die Kanons werden in einer Folge ansteigender Intervalle präsentiert, beginnen mit dem Kanon in Unisono bis hinauf zu dem Kanon in Nonen. Anstelle des Kanons in Dezimen haben wir ein *quodlibet* (wie es gefällt), das Fragmente zweier Volkslieder mit dem Ostinatobass kombiniert. Die Tonart bleibt größtenteils G-Dur, wird aber in drei Variationen durch die gleichnamige Moll-Tonart schattiert (Nrn. 15, 21 und 25).

Lassen Sie uns gemeinsam auf die Reise gehen, ich will Ihr Reiseführer sein. Ein solcher Führer sollte nicht zu viel reden, wichtig ist aber, dass er diese Tour schon mehrmals unternommen hat und daher die Aufmerksamkeit der Mitreisenden auf die wesentlichen Details lenken kann.

**ARIA** Unsere Einschiffung erfolgt im Tripeltakt (3/4), rhythmisch einer Sarabande ähnlich, deren wunderbare Melodie reich mit Trillern, Mordenten und Appoggiaturen verziert ist. Lassen Sie sich durch sie nicht in die Irre führen. Folgen Sie immer der Bassstimme.

**VARIATION 1** Für ein Manual, im 3/4-Takt. Unsere Reise beginnt mit einer brillanten, heiteren zweistimmigen Invention. Der Tanzrhythmus aus komplementären Daktylen und Anapästern erinnert an das italienische Concerto grosso.

**VARIATION 2** Für ein Manual, im 2/4-Takt. Ein sanftes Stück mit drei Stimmen, das uns an die Triosonaten für Orgel erinnert.

**VARIATION 3** Für ein Manual, im 12/8-Takt. Unser erster Kanon, im Unisono. Die beiden oberen von den drei Stimmen geben den Kanon. Die zweite Stimme imitiert die erste auf derselben Tonhöhe, einen Takt später. Währenddessen umspielt die tiefste Stimme den Ostinatobass.

**VARIATION 4** Für ein Manual, im 3/8-Takt. Vier sich imitierende Stimmen sind in diesem lebhaften Teil vereint, der an einen Passeped erinnert, einen französischen Tanz, ähnlich einem schnellen Menuett (beachten Sie, wie häufig in diesem Werk Tänze vorkommen).

VARIATION 5 Für ein oder zwei Manuale, im 3/4-Takt. Eine schnelle Toccata, die eine besondere Virtuosität sich überkreuzender Hände erfordert, vielleicht eine Hommage an Domenico Scarlatti.

VARIATION 6 Für ein Manual, im 3/8-Takt. Der zweite Kanon, diesmal in Sekunden. Es gibt drei Stimmen. Das Thema im Alt wird vom Sopran eine Sekunde höher und einen Takt später beantwortet. Dagegen bewegt sich der Bass unabhängig in fortlaufenden Sechzehnteln. Mozart verwendete einen ähnlichen Kunstgriff im »Ricordare« seines Requiems.

VARIATION 7 Für ein oder zwei Manuale, im 6/8-Takt. In seinem Handexemplar schrieb Bach »al tempo di giga«; der punktierte Tanzrhythmus der Gigue verleiht diesem Stück seinen besonderen Charakter.

VARIATION 8 Für zwei Manuale, im 3/4-Takt. Eine weitere glanzvolle zweistimmige Invention oder Toccata mit häufigen Überkreuzungen der Hände. Obwohl das Stück nur zweistimmig ist, vermittelt uns der Einfallsreichtum der Figuren den Eindruck von vier oder mehr Stimmen.

VARIATION 9 Für ein Manual, im 4/4-Takt. Kanon in Terzen mit drei Stimmen. Diesmal führt der Sopran, der Alt folgt einen Takt später auf der tieferen Terz. Ein lyrischer Satz von äußerster Einfachheit und Klarheit in dem von Bach so geschätzten kantablen Stil.

VARIATION 10 Für ein Manual, *alla breve*. Diese »Fugetta« hat vier Stimmen, beginnend mit dem Bass, gefolgt von Tenor, Sopran und Alt im Abstand von vier Takten. Sie markiert das Ende der ersten Gruppe (ein Drittel der Gesamtkomposition) mit eindeutig abschließendem Charakter. Wir dürfen eine Pause einlegen.

Nachdem wir uns erholt haben, fahren wir mit VARIATION 11 für zwei Manuale im 12/16-Takt fort. Dies ist ein zurückhaltendes, mildes Stück von beachtlicher Virtuosität. Die beiden Stimmen (und Hände) überkreuzen sich ständig. Das hat zur Folge, dass der Interpret seine linke Hand häufig oben und seine rechte

Hand häufig unten auf dem Manual findet, und das ist nicht unbedingt eine übliche Handhaltung.

VARIATION 12 Für ein Manual, im  $3/4$ -Takt. Kanon in Quart, bei dem die wiederholten Viertelnoten der tiefsten Stimme den Ostinatobass markieren, während die beiden oberen Stimmen den Kanon intonieren. Der Sopran beginnt, und der Alt antwortet einen Takt später auf der tieferen Quart. Doch erstmalig in diesem Werk wird die Antwort in gegenläufiger Bewegung oder Inversion gegeben. In der zweiten Hälfte (von Takt 17 an) tauschen die beiden Stimmen ihre Plätze. Nun führt der Alt, und der Sopran folgt. Die extreme Komplexität dieser Struktur wird durch rhythmische Vitalität und den rustikalen Charakter des Ganzen ausbalanciert.

VARIATION 13 Für zwei Manuale, im  $3/4$ -Takt. Die beiden tieferen Stimmen, Bass und Tenor, sind in polyphoner Harmonie verbunden, über der sich eine endlose Melodie von einmaliger Schönheit entfaltet. Bach hat diese Technik im mittleren Satz seines Italienischen Konzerts schon einmal verwendet. Mit ihr erweist er der italienischen Kunst der ausgeschriebenen Verzierungen seine Reverenz. Diese Variation steht in enger Verbindung zu Nummer 25: Sie sind wie Schwester und Bruder, weiblich und männlich, lyrisch und tragisch.

Welch ein Kontrast zu VARIATION 14 für zwei Manuale, im  $3/4$ -Takt. Sie weckt uns mit belebenden Explosionen von Trillern, Mordenten, Arpeggien und schnellen Sequenzen aus unserer Träumerei. Bach muss es sehr geliebt und besonders gut beherrscht haben, die Hände zu überkreuzen. Sein bedeutender Zeitgenosse Domenico Scarlatti, der diese Technik häufig verwendet hat, gab die Gewohnheit später auf, als – dank der Verführungen der spanischen Küche – sein Bauch für seine Arme ein unüberwindliches Hindernis wurde.

Wir kommen nun zu VARIATION 15 für ein Manual, im  $2/4$ -Takt und mit *andante* bezeichnet. Dies ist der Kanon in Quinten und die erste Variation in gleichnamiger Moll-Tonart. Der diatonische Ostinatobass ist chromatisch koloriert. Der Alt beginnt den Kanon, während der Sopran einen Takt später auf

der oberen Quinte antwortet. Wie der Kanon in Quartan (Nr. 12) ist auch dieser in gegenläufiger Bewegung geschrieben. Die gebundenen Sechzehntel-Paare klingen wie *sospiri*, Seufzer. Dies ist eine Musik von tiefster Trauer, von Wehklagen. Man beachte das Extrem des letzten Intervalls, wo sich das tiefste g im Bass mit dem höchsten d im Sopran zusammenschließt, also eine Quinte, die über viereinhalb auseinander liegende Oktaven reicht. Das soll die trostlose Leere zwischen Himmel und Erde darstellen. Damit ist die Mitte unserer Reise erreicht, und wir wollen erneut eine Pause einlegen und die Stille genießen.

Die Ouvertüre, die so angemessen die zweite Hälfte eröffnet, VARIATION 16 für ein Manual, erster Teil *alla breve*, zweiter Teil im 3/8-Takt, feiert den französischen Stil. Am Hof Ludwigs XIV. und seiner Nachfolger war dies die bevorzugte Musik für festliche Gelegenheiten, wie sie von den großen Komponisten Lully, Couperin und Rameau dargeboten wurde. Der erste Teil mit punktierten Rhythmen ist würdevoll und grandios. Der zweite Teil kontrastiert in seiner Lebhaftigkeit. Bach verwendet das französische Vorbild mit erstaunlicher Meisterschaft – wie er in seinen Orchestersuiten und Werken für Tasteninstrumente wie der D-Dur-Partita und der Französischen Ouvertüre in h-Moll bewiesen hat. Hier gibt der jubelnde erste Teil Raum für ein schnelles, leichtfüßiges Fugato. Die Komposition wirkt auf so natürliche Weise kunstlos, dass wir unseren geliebten Ostinatobass kaum wiedererkennen, so schlau ist er versteckt.

VARIATION 17 Für zwei Manuale, im 3/4-Takt. Nach einer solchen Tour de Force ist es sinnvoll, ein wenig zu entspannen, und dieses Stück ist eine zweistimmige Invention, die auf Sequenzen von gebrochenen Terzen und Sexten, schrittweise aufsteigend und absteigend, basiert.

VARIATION 18 Für ein Manual, *alla breve*. Ein Kanon in Sexten, bei dem die beiden oberen Stimmen (Alt und Sopran) den Kanon als *stretta* darbieten. Das bedeutet, dass die zweite Stimme der ersten einen halben Takt später folgt und dessen zweite Note vorwegnimmt. Die Bassstimme führt ein Eigenleben, und sie ist tatsächlich weit entfernt von dem der Aria. Die fröhlichen Tanzrhythmen

(ob es eine Anglaise ist?) zeigen uns, dass Freude und intellektuelle Meisterschaft sehr wohl nebeneinander existieren können.

VARIATION 19 Für ein Manual, im 3/8-Takt. Dieses charmante kleine Menuett schafft die Illusion neuer Klänge, als hörten wir einer Spieldose oder Spieluhr zu.

Das führt uns unmittelbar zu VARIATION 20 für zwei Manuale, im 3/4-Takt. Eine weitere »pièce croiséé«, eine grandiose Vorführung ungekünstelter Virtuosität. Die anfänglichen Synkopierungen erwecken ein Gefühl von Sperrigkeit, sodass die nachfolgenden rollenden Triolen umso effektvoller klingen.

Vom gleißenden Tageslicht fallen wir in den pechschwarzen Abgrund von VARIATION 21 für ein Manual, im 4/4-Takt. Dieser Kanon ist in Septimen und in g-Moll geschrieben wie der Kanon in Quinten (Nr. 15). Anstelle von Kummer und Sorgen hören wir hier eine Musik von intensiver Verzweiflung, die mit größter Leidenschaft vorgetragen wird. Die wilde Chromatik der Bassstimme beschwört einen gigantischen Sturm herauf. Wenn dies Krieg war, dann muss das Folgende Frieden darstellen.

VARIATION 22 Für ein Manual, *alla breve*. Dies ist strenge vierstimmige Polyphonie im mittelalterlichen Stil (*stile antico*). Stellen wir uns vor, dass wir nach all diesem Schrecken (von Nr. 21) zu einer Klärung gelangt sind und aus einer weit entfernten Kapelle der ferne Klang eines A-cappella-Chors seine reinigende Wirkung auf uns ausübt. Endlich können wir wieder unseren verloren gegangenen Ostinatobass in seiner ursprünglichen Klarheit hören. In einem Werk aus dreißig Variationen wäre es logisch gewesen, nach Nummer 20 eine Pause einzulegen. Mathematisch wäre es korrekt gewesen, aber dramaturgisch falsch. Es wäre unmöglich gewesen, den Kanon in Septimen nach einer Unterbrechung beginnen zu lassen: Er muss aus der unermüdlichen Kraft und Spannung heraus erwachsen, die sich in der vorhergehenden Variation aufgebaut hat. In ähnlicher Weise kann der dramatische Gegensatz zwischen Nr. 21 und Nr. 22 nur durch Kontinuität erzielt werden, und an dieser Stelle bittet Sie Ihr Reiseführer, die Stille zu genießen und eine weitere Pause einzulegen.

Nehmen wir unsere Reise mit VARIATION 23 wieder auf, die für zwei Manuale und im  $3/4$ -Takt geschrieben ist. Dies ist ein humorvolles, witziges Vorführstück, das eine glänzende Darbietung erfordert. Versuche, auf die eröffnenden Sechzehntel »Ha-Ha-Ha« zu singen, als lachten die Götter auf dem Olymp.

VARIATION 24 Für ein Manual, im  $9/8$ -Takt. Ein Kanon in Oktaven, der von den beiden oberen Stimmen gespielt wird. Der Sopran beginnt, und der Alt tritt zwei Takte später und eine Oktave tiefer hinzu. Genau auf der Hälfte vertauschen sie die Rollen. Die Wahl des Metrums und die durchgängige Verwendung von Trochäen verleihen diesem wunderbaren Stück seinen reitenden Charakter.

VARIATION 25 Für zwei Manuale, im  $3/4$ -Takt. Die letzte der drei in Moll geschriebenen Variationen, die der Komponist mit *adagio* bezeichnet hat. Es ist nicht nur der tiefgreifendste Moment in diesem Werk, hier zeigt sich Bach auch in seiner ganzen Größe. Dies ist die Musik der Passionen, die das Leiden der Menschen darstellt. Wanda Landowska nannte sie die »schwarze Perle«, doch auch diese wie jede andere Beschreibung kann diesem Wunder der Schöpfung nicht gerecht werden.

Gibt es ein Leben nach dem Tode? »Ja«, sagt Bach. Hören Sie VARIATION 26 für zwei Manuale, im  $3/4$ - und  $18/16$ -Takt. Nach der Dunkelheit wird es Licht geben. Zwei Stimmen spielen eine Sarabande (im  $3/4$ -Takt), während die dritte mit fortlaufenden Sechzehnteln ( $18/16$ -Takt) beschäftigt ist. Das Tempo erinnert an einen freundlich plätschernden Bach, ähnlich wie in Schuberts Lied »Wohin?« aus seinem Liederzyklus *Die schöne Müllerin*. Die Assoziation mag allzu romantisch sein, doch andere Interpreten, die dieses Stück mit maschinengewehrartiger Aggression angehen, sind mir nur schwer verständlich. Nach VARIATION 25 kehrt die Musik langsam, schrittweise ins Leben zurück und setzt diesen Weg ohne Unterbrechung fort bis zu ihrem triumphierenden Höhepunkt in VARIATION 30. Aber es ist voreilig, dies jetzt schon preiszugeben.

Wir kommen nun zu der raffinierten VARIATION 27 für zwei Manuale, im  $6/8$ -Takt. Es ist der letzte Kanon, diesmal in Nonen, und anders als seine Geschwis-

ter verwendet er nur zwei Stimmen. Der Bass erfüllt hier nicht nur seine Kanonpflichten, sondern sorgt auch dafür, dass die Eckpfeiler der Ostinatostimme sorgfältig konturiert sind.

Wir befinden uns nun im Endstadium, und Bach nähert sich dem Ende mit einer gigantischen Konstruktion. VARIATION 28 für zwei Manuale, steht im 3/4-Takt. Über dem fortlaufenden Bass aus Achteln spielen die beiden oberen Stimmen schnelle Verzierungen (oder ausgeschriebene Triller), es klingt wie ein Konzert aus Vogelstimmen. Beethoven muss dies als Vorbild für seine berühmten Triller in den Sonaten opp. 53, 109 und III im Sinn gehabt haben.

VARIATION 29 für ein oder zwei Manuale, im 3/4-Takt, erstaunt uns durch den Reichtum der Klangfülle. Dies wird durch eine Neuerung erzielt, nämlich alternierende Akkorde, die von beiden Händen gespielt werden.

Dies führt unweigerlich zum Grand Finale, der VARIATION 30 für ein Manual, im 4/4-Takt. An dieser Stelle sollte man logischerweise einen Kanon in Dezi-men erwarten, aber Bach wäre nicht Bach ohne Überraschungen, und so setzt er anstelle des Kanons hier ein *quodlibet*. Wie der Titel besagt, ist es ein Stück von humorvollem Charakter, in das Teile von zwei fröhlichen Volksliedern eingebaut sind. Eines heißt »Ich bin so lange nicht bei dir g'west« und das andere »Kraut und Rüben haben mich vertrieben«. Es ist überschwänglich, ausgelassen und sehr komisch – und doch tiefgründig (dafür sorgt der deutlich hörbare Ostinatobass). Wir können uns vorstellen, wie die Familie Bach es mit einem Glas Wein (oder war es Bier?) in der Hand gemeinsam singt. Das ist dionysische Musik.

Während die Schlusskadenz in unseren Ohren nachklingt, halten wir inne für einen Augenblick der Stille, und hier wiederholt Bach die Aria unverändert. Doch wir hören sie aufgrund der Ereignisse der vergangenen siebzig Minuten mit anderen Ohren. Wir sind zu unserem Ausgangspunkt zurückgekehrt, ein Kreis hat sich geschlossen, Anfang und Ende sind vereint. Im Augenblick der Heimkehr empfinden wir tiefe Dankbarkeit. Als Graf Keyserlingk in Forkels

Geschichte Goldberg bittet, ihm eine seiner Variationen vorzuspielen, glauben wir, er mache einen Scherz. Heute würde niemand wagen, Teile und Stückchen aus diesem Werk zu spielen, man würde es als Sakrileg ansehen. Es besteht kein Zweifel, dass Bach es als ein monumentales Ganzes geschrieben hat, doch selbst in seinen kühnsten Träumen dürfte er sich nicht vorgestellt haben, dass es vollständig aufgeführt würde. Hundertfünfzig Jahre lang waren die Variationen praktisch dem Vergessen anheim gegeben. Musiker wussten von ihrer Existenz, aber niemand spielte sie, schon gar nicht vor Publikum. In E.T.A. Hoffmanns *Kreisleriana* spielt Kapellmeister Kreisler das Werk zum Entsetzen seiner snobistischen Zuhörer, die sich entweder davonstehlen oder in tiefen Schlaf fallen.

Heute erleben wir das andere Extrem, das Werk ist enorm populär und wird häufig gespielt. Wie wir auf unserer »Tour« gesehen haben, hat Bach diese Komposition für Cembalo mit zwei Manualen geschrieben. Es wird immer Leute geben, die auf ihrer Meinung beharren, dass es eine abscheuliche Sünde sei, es auf einem modernen Klavier zu spielen. Lassen wir ihnen ihren Glauben, sie vom Gegenteil zu überzeugen, ist genauso sinnlos, wie aus einem Vegetarier einen Fleischesser machen zu wollen. Viele andere ziehen den Klang des Klaviers dem des Cembalos vor, und wir sollten nicht vergessen, dass wir über eineinviertel Stunden Musik sprechen – Hand aufs Herz, können Sie so lange einem Cembalo zuhören?

Die Länge zeigt an, dass alle Wiederholungen beachtet werden müssen, denn bei einer Anlage von so perfekter Symmetrie gibt es nur zwei Möglichkeiten. Entweder spielt man alle Wiederholungen oder keine. Die erste Lösung ist vorzuziehen: Geht man von der Komplexität der Musik aus, haben die Zuhörer dadurch eine zweite Chance zum besseren Verständnis (und der Interpret zum besseren Gelingen). Natürlich sollte eine Wiederholung niemals mechanisch sein. Vielfalt kann nicht nur durch Verzierung erreicht werden, sondern auch durch sorgfältigen Einsatz unterschiedlicher Artikulation, Phrasierung und Dynamik. Doch manche Wiederholungen durchzuführen und andere auszulassen, das ist freilich unverständlich.

Pianisten können dieses Werk spielen, ohne eine einzige Note zu verändern. Sie müssen nur das Problem des »Verkehrsstaus« lösen, den häufigen Zusammenstoß der Hände, der durch das Fehlen des zweiten Manuals zustande kommt.

Transkriptionen sind ein weiteres Problem. Es gibt moderne Versionen für jedes erdenkliche Instrument oder Ensemble von Streichtrio über Streichorchester bis zum Blechbläserquintett. Die Kanons funktionieren aufgrund ihrer strengen Polyphonie und des speziellen Umfangs der einzelnen Stimmen genauso gut für Streichinstrumente. Die virtuosen Variationen (Nrn. 5, 8, 14, 20 und 26) sind so eindeutig für Tasteninstrumente konzipiert, dass es nutzlos und dumm wäre, sie für ein anderes Medium zu transkribieren. Es ist eine schwere Verletzung, Bachs Stimmführung zu verändern.

Ist es nicht verständlich, dass jeder Musiker dieses wundervolle Werk gern spielen möchte? Seine tiefe Menschlichkeit und Spiritualität, sein Optimismus und seine intellektuelle Kraft sprechen uns in diesen »wirren Zeiten« unmittelbar an. Dies ist eine jener wenigen Reisen, die man immer wieder unternehmen kann.

András Schiff  
Florenz, 2003



## Les Variations Goldberg : visite guidée

« Se non è vero, è ben trovato » : Si ce n'est pas vrai, c'est bien trouvé. Dans sa biographie de Jean-Sébastien Bach, datant de 1802, Johann Nikolaus Forkel, rapportant l'histoire des Variations Goldberg, précise l'anecdote suivante : « Le comte russe Hermann von Keyserlingk ex-ambassadeur auprès de la cour électorale de Saxe, se rendait souvent à Leipzig. Parmi ses domestiques se trouvait un jeune homme talentueux, un certain Johann Gottlieb Goldberg – claveciniste qui fut l'élève de Wilhelm Friedemann Bach et, incidemment, de Jean-Sébastien. Souffrant d'insomnies, le comte avait demandé à Goldberg de jouer du clavecin dans une pièce avoisinante pour lui rendre plus supportables ces longues heures privées de sommeil. Un jour, le comte pria Bach de composer quelques morceaux à cette fin, d'un caractère doux et gai en même temps, et c'est ce qui nous valut cette suite de variations, un genre jusqu'alors peu pratiqué par Bach qui n'y trouvait aucune satisfaction, mais qui figurent aujourd'hui parmi les sommets inégalés du genre. Le comte en fut si charmé qu'il décida de les appeler « mes variations ». Chaque nuit d'insomnie, il disait à son claveciniste : « Mon cher Goldberg, joue-moi donc une de mes variations. » Bach ne fut jamais aussi bien récompensé de son travail : le comte, dit-on, lui offrit un gobelet en or rempli d'une centaine de louis d'or. »

Se non è vero, è ben trovato.

L'authenticité de toute légende est douteuse ; celle-ci n'échappe pas à la règle. Il est en effet difficile de comprendre pourquoi cette œuvre, éditée en 1741 chez Balthasar Schmid à Nuremberg, ne comporte point de dédicace, ni au comte Keyserlingk, ni à Goldberg ; ce qui exclut toute possibilité de commande. Il est aussi peu vraisemblable que Goldberg (né en 1727) fût un musicien suffisamment formé (alors à l'âge bien mûr de 14 ans !) pour maîtriser les extraordinaires difficultés musicales, techniques et intellectuelles de cette composition.

Néanmoins, comme toute légende, celle-ci contient une part de vérité. Les œuvres de Bach, en forme de variations, sont peu nombreuses et éparées. Les rares

exemples en sont l'*Aria variata alla maniera italiana* BWV 989 (1709), la Passacaille en ut mineur pour orgue BWV 582 (1716/17), et la Chaconne de la Partita pour violon seul BWV 1004 (1720). Les dates démontrent que deux décennies séparent la Chaconne des Variations Goldberg. Plus tard, en 1746/47, Bach revient à ce genre négligé avec ses Variations canoniques pour orgue sur le chant de Noël, «Vom Himmel hoch, da komm' ich her» (BWV 769).

Bach fut un compositeur aux ambitions encyclopédiques. Il atteignit des sommets dans tous les genres de musiques sacrées et profanes auxquels il recourut : qu'on pût l'égaliser – voire le surpasser – reste inconcevable. Les circonstances de sa vie eussent-elles été différentes, s'il avait été compositeur à la cour à Dresde, par exemple, alors Jean-Sébastien Bach serait sans doute devenu aussi le plus éminent compositeur d'opéra. En 1731, notre encyclopédiste s'embarque dans un projet immense : la *Clavier-Übung* (Étude ou Pratique du clavier), un ensemble de morceaux de styles différents pour des instruments à clavier variés. La première partie (1731) comporte les six Partitas pour le clavecin. Elle représente l'art le plus élevé des Suites de danse baroques. La deuxième partie (1735) comprend le Concerto italien et l'Ouverture à la française (pas mal, pour un compositeur qui ne mit jamais les pieds hors d'Allemagne). Dans la troisième partie (1739) figure un ensemble de pages pour orgue : Prélude et triple fugue en *mi* bémol majeur, 21 chorals, quatre duettos. La quatrième et dernière partie de la *Clavier-Übung* se termine sur un accomplissement suprême, couronnement de son œuvre pour clavecin, qui se compose d'un air et de sa reprise finale encadrant trente variations, dites «Variations Goldberg». Offrant un saisissant résumé de l'art de Bach, ces Variations, leur foisonnement, représentent un véritable défi. Même si les variations font florès au XVII<sup>e</sup> siècle, et recueillent maints applaudissements, c'est là un genre que Bach pratiqua peu, lui qui ne s'intéressait pas au succès facile. Son but : essayer d'élever des variations généralement extroverties à un niveau artistique et spirituel inconnu jusqu'alors.

La page de titre annonce : «Clavier-Übung se composant d'une aria avec différentes variations. Pour le clavecin à deux claviers.» C'est l'une des trois fois où

Bach indique expressément le type d'instrument auquel il s'adresse (les deux autres étant le Concerto italien et l'Ouverture à la française). Le thème en est une élégante aria, recopiée par sa femme Anna Magdalena, sans doute en 1725, dans le deuxième *Clavierbüchlein*. Elle compte 32 mesures en deux sections de 16 mesures.

Aujourd'hui, il convient de ne pas se laisser distraire par l'apparence charmeuse de la mélodie de l'aria : il faut avant tout se concentrer sur la basse. Une cathédrale nous éblouit par sa taille et par sa majesté ; nos yeux ne sont attirés que par la splendeur de ses tours ou de sa coupole. Et nous avons tendance à négliger les fondations sur lesquelles l'édifice repose.



Cette basse, cette fondation ressemble à celle d'une passacaille ou d'une chaconne ; c'est l'alpha et l'oméga de sa construction. L'aria est suivie de trente variations, et pour finir d'une reprise en *da capo* de l'aria ; ainsi l'œuvre se ferme sur elle-même. Bach demande très clairement à ses interprètes de répéter chaque section. Ne pas le faire détruirait la parfaite symétrie et ses proportions. La bonne musique n'est jamais trop longue ; seuls, quelques auditeurs se montrent trop impatients.

« Aller guten Dinge sind drei » : Jamais deux sans trois ; aussi les trente variations sont-elles groupées par trois : dix fois trois, la troisième variation de chaque groupe étant un canon strictement polyphonique. Chaque groupe comporte en outre un morceau brillamment virtuose comme une toccata, et un morceau de caractère, fin et élégant. La composition des canons croît à mesure : premier canon à l'unisson, deuxième à la seconde, troisième à la tierce, jusqu'à la neuvième. À la place du canon à la dixième, qui devait constituer la trentième et der-

nière variation, nous avons un *Quodlibet* (« ce qui plaît »), en écriture canonique à quatre voix, contrepointant au thème deux chansons saxonnes à la mode. La tonalité de sol majeur du thème est conservée dans la plupart des variations. Trois seulement (n<sup>os</sup> 15, 21, 25) utilisent la tonalité de sol mineur.

Partons ensemble au voyage, et laissez-moi vous guider. Un guide ne devrait pas trop parler, mais il est essentiel qu'il (ou elle) ait fait le même voyage à plusieurs reprises pour pouvoir attirer l'attention des nouveaux passagers sur les détails pertinents.

**ARIA** Notre quai d'embarquement est à trois temps (3/4), similaire rythmiquement à une sarabande ; sa riche et délicate mélodie rehaussée de trilles, de mordants, d'appoggiatures. Ne vous laissez pas égarer par leur séduction. Ne jamais s'écarter de la basse.

**VARIATION 1** À un clavier, à 3/4. Notre voyage démarre en style d'invention à deux voix, brillante et ensoleillée. La danse de dactyles et d'anapestes complémentaires évoque l'esprit du concerto grosso italien.

**VARIATION 2** À un clavier, à 2/4. Un morceau calme, à trois voix, nous rappelant les Sonates en trio pour orgue.

**VARIATION 3** À un clavier, à 12/8. Notre premier canon ; à l'unisson. Des trois voix, ce sont les deux voix supérieures qui forment les éléments canoniques. La deuxième voix imite la première à la même hauteur, à intervalle d'une mesure. Il est parfois difficile d'identifier la base harmonique.

**VARIATION 4** À un clavier, à 3/8. Quatre voix qui s'imitent sont rassemblées dans cette section gaie et vivante qui évoque un passepied, une danse française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, proche du menuet rapide (veuillez noter la fréquence des figures chorégraphiques à travers l'œuvre).

**VARIATION 5** À un ou deux claviers, à 3/4. Une toccata claire et rapide qui requiert la virtuosité spécifique des croisements de mains. Peut-être un hommage à Domenico Scarlatti.

VARIATION 6 À un clavier, à 3/8. Le deuxième canon, à la seconde, est à trois voix. Il débute par une noire pointée liée dont l'effet de suspension se reproduit de voix en voix et de mesure en mesure. La basse se poursuit indépendamment en doubles croches ininterrompues. Mozart a employé un procédé similaire dans le « Ricordare » de son Requiem.

VARIATION 7 À un ou deux claviers, à 6/8. Dans son Handexemplar (sa copie personnelle), Bach nota « al tempo di giga » : dans cette gigue, rythmes pointés donnent à ce morceau un allant souriant.

VARIATION 8 À deux claviers, à 3/4. Un autre duo, ou toccata brillante – en fait une ornementation du thème –, avec de fréquents croisements des mains. Bien qu'il n'y ait que deux voix, l'ingéniosité des motifs nous en fait entendre quatre, ou plus.

VARIATION 9 À un clavier, à 4/4. Un canon à trois voix à la tierce, conçu comme un trio. La basse soutient les voix chantantes qui entrent en imitation à distance d'une mesure. Un mouvement lyrique serein, de la plus grande simplicité, dans le style préféré de Bach, le cantabile.

VARIATION 10 À un clavier. Cette variation, battue alla breve, est une fughetta, ou « courte fugue », à quatre voix, sur un sujet de quatre mesures. Il y a quatre entrées du sujet dans chaque partie. Le caractère définitif et irrévocable de la variation marque la fin du premier groupe (un tiers de l'œuvre). Nous pouvons faire une pause.

Après avoir repris des forces, continuons avec la VARIATION 11 virtuose (à deux claviers, à 12/16). C'est une pièce discrète et douce. Les deux voix (et mains) se croisent constamment. Aussi l'interprète a-t-il souvent sa main gauche dans l'aigu, et sa main droite dans le grave, ce qui n'est pas précisément une position habituelle.

VARIATION 12 À un clavier, à 3/4. Un canon à la quarte et à trois voix. Les noires répétées de la voix la plus grave marquent la basse, tandis que les deux voix supérieures énoncent le canon. Le soprano commence et l'alto lui répond une me-

sure plus tard et à la quarte inférieure. Toutefois, et pour la première fois dans cette l'œuvre, la réponse est inversée, à savoir donnée en mouvement contraire. Dans la deuxième moitié (à partir de la mesure 17), les deux parties changent de place. C'est désormais l'alto qui mène et le soprano qui suit. L'extrême complexité de cette texture est équilibrée par la vitalité rythmique et un caractère rustique.

VARIATION 13 À deux claviers, à 3/4, en écriture à trois parties. Les deux voix inférieures, la basse et le ténor, sont réunies en une harmonie polyphonique. Au-dessus, la voix supérieure déploie une mélodie sinueuse, expressive, et d'une beauté singulière, qui, dans le lyrisme nostalgique, rejoint le mouvement central du Concerto italien. C'est un hommage à l'ornementation de l'art italien. Cette variation est proche de la Variation 25 : elles le sont comme frère et sœur, féminin et masculin, lyrique et tragique.

Quel contraste avec la VARIATION 14 à deux claviers, à 3/4. Ce duo nous sort de notre rêverie, avec ses exaltantes bousculades de trilles, de mordants, d'arpèges et de vifs allers et retours. Bach affectionnait particulièrement les croisements des mains, et les appliquait avec bonheur. Son grand contemporain, Domenico Scarlatti, mit lui aussi fréquemment en œuvre cette technique. Il allait devoir abandonner cette habitude quand – ô merveilles de la cuisine espagnole ! – son ventre devint un obstacle insurmontable pour ses bras.

Nous en arrivons maintenant à la VARIATION 15 à un clavier, *andante*, à 2/4. Ce canon à la quinte, est la première des trois variations de la série composée en mode mineur. La basse diatonique est embellie chromatiquement. L'alto amorce le canon, reçoit une réponse du soprano une mesure plus tard à la quinte supérieure. Comme le canon à la quarte (n° 12), celui-ci est également inversé. Les paires de doubles croches liées suggèrent des *sospiri* (soupirs). C'est une musique d'une très grande tristesse, d'une profonde émotion. Notez bien l'extrême écart de l'intervalle final, le sol le plus grave tient la main du ré le plus aigu, qui est toujours à une quinte, mais à quatre octaves et demie d'écart. Cela représente

le vide désolé qui règne entre la terre et les cieux. Puisque nous sommes au mitan de notre voyage, faisons encore une pause pour apprécier le silence.

L'Ouverture qui annonce congrûment la deuxième moitié – la VARIATION 16 – à un clavier, est *alla breve* dans la première partie et à 3/8 dans la deuxième, l'ensemble glorifiant le style français. À la cour de Louis XIV et à celles de ses successeurs, ce genre de musique, dû aux plus grands maîtres, tels que Lully, Couperin et Rameau, était joué lors des festivités. À une première partie, majestueuse et imposante, avec des rythmes pointés, succède une deuxième partie qui contraste avec son caractère plein d'allant. Bach applique le modèle français avec une maîtrise impressionnante – comme il le démontra dans ses Suites pour orchestre et dans des pages pour clavier comme la Partita en *ré* majeur et l'Ouverture à la française en *si* mineur. Ici, la première partie, jubilatoire, cède la place à un fugato rapide et léger. Cette composition est si naturelle et sans artifice, que nous avons du mal à reconnaître notre basse obstinée chérie, tellement elle est astucieusement cachée.

VARIATION 17 À deux claviers, à 3/4. Après un tel tour de force, il est raisonnable de se détendre. Cette pièce est une invention à deux voix, fondée sur des séquences de tierces et de sixtes brisées ascendantes et descendantes.

VARIATION 18 À un clavier, *alla breve*, en canon à la sixte. Les deux voix supérieures (alto et soprano) présentent le canon en strette. Cela signifie que la deuxième voix suit la première une demie mesure plus tard, anticipant sa deuxième note. La basse obstinée mène une vie indépendante, est bien difficilement reconnaissable par rapport à celle de l'Aria. Les rythmes enjoués et dansants (pourrait-il s'agir d'une Anglaise ?) nous confirment que plaisir et maestria intellectuelle peuvent très bien coexister.

VARIATION 19 À un clavier, à 3/8. Un charmant petit menuet, et ses illusions de nouvelles sonorités, comme si nous écoutions une boîte à musique ou une horloge musicale.

Ce qui nous conduit directement à la VARIATION 20 (à deux claviers, à 3/4). Autre « pièce croisée », merveilleuse démonstration de brillance et de virtuosité.

Les syncopes du début suggèrent une certaine gaucherie, afin que les roulements de triolets qui suivent sonnent plus justes encore.

Encore éblouis de lumière, nous plongeons maintenant dans l'obscurité abyssale de la VARIATION 21 à un clavier, à 4/4. C'est le canon à la septième, en sol mineur, comme le canon à la quinte (n° 15). À une musique de chagrin et d'affliction se substitue une musique déchirante, sur une basse sauvage qui descend chromatiquement, et qui évoque une gigantesque tempête. Si ce fut la guerre, alors ce qui suit doit représenter la paix.

VARIATION 22 À un clavier, alla breve. C'est une polyphonie stricte, à quatre voix, dans le style médiéval (stile antico). Imaginons qu'après tout l'effroi subi (celui du n° 21), nous approchons un endroit calme et que le son d'un chœur a cappella venu d'une chapelle lointaine nous purifie. Enfin, nous entendons notre basse obstinée, délaissée, dans sa clarté originelle. Dans une œuvre à trente variations, il eût été logique de ménager une pause après le n° 20 ; cela aurait été mathématiquement correct, mais dramaturgiquement faux. En effet, il eût été impossible d'attaquer le canon à la septième après une pause : il doit sourdre de l'énergie implacable et de la tension grandissante de la variation précédente. De même, le contraste poignant entre le n° 21 et le n° 22 ne peut s'offrir que dans une continuité et, ici, votre guide vous prie d'apprécier la tranquillité et de faire une autre pause.

Résumons notre voyage avec la VARIATION 23 à deux claviers, à 3/4. Une pièce drôle, pleine d'esprit, une manière d'œuvre-vitrine (*show piece*) qui requiert du brio dans l'exécution. Essayez de chanter «ha-ha-ha» sur les double croches du début, comme si les dieux du mont Olympe riaient.

VARIATION 24 À un clavier, à 9/8. Canon à l'octave joué par les deux voix supérieures. La soprano commence, suivie par l'alto deux mesures plus tard, à l'octave inférieure. À mi-chemin, elle change de rôle. Le choix du mètre et l'usage régulier des trochées prêtent à ce merveilleux morceau son caractère cavalier.

VARIATION 25 À deux claviers, à 3/4. La dernière des trois variations, marquée adagio par le compositeur, est écrite dans le mode mineur. Ce n'est non seule-

ment le moment le plus profond de l'œuvre, c'est également ce que Bach a fait de plus grand. C'est la musique de ses Passions, retraçant les souffrances de l'homme. Wanda Landowska l'appelait « la perle noire » ; même ces mots, toutefois, ne parviennent à exprimer le miracle de cette création.

Y a-t-il une vie après la mort ? « Oui », répond Bach. Écoutez la VARIATION 26 (à deux claviers, à 3/4 et à 18/16). Après l'obscurité, ce sera la lumière. Étrange polyrythmie : la main gauche exécute une sarabande à deux voix (à 3/4), pendant que la main droite fait rouler ses doubles croches (à 18/16). Son allure, placide, ressemble à celle du ruisseau fascinant de « Wohin ? » (« Vers où ? »), un lied du cycle de *Die schöne Müllerin* (La Belle Meunière), de Schubert. Ce rapprochement est peut-être exagérément romantique, mais il est difficile de comprendre les interprètes qui attaquent ce morceau avec une agressivité de mitrailleur. Après la VARIATION 25, la musique, lentement et progressivement, revient à la vie, et poursuit continûment son parcours vers l'apogée triomphant de la VARIATION 30. Mais il est encore prématuré d'évoquer tout cela.

Nous en arrivons à l'ingénieuse VARIATION 27 (à deux claviers, à 6/8). C'est le dernier des canons, celui à la neuvième qui, contrairement à ses frères et sœurs, est traité à deux voix. La basse, outre qu'elle remplit ses devoirs canoniques, s'assure que les pierres angulaires de l'ostinato sont bien alignées.

Et voici la phase finale dans laquelle Bach s'approche du terme par une structure colossale : la VARIATION 28 (à deux claviers, à 3/4). Sur la *walking bass* de noires, les deux voix supérieures exécutent des notes rapides (ou une espèce de faux-trille continu), évoquant un chant d'oiseaux. Beethoven dut s'en inspirer en composant les fameux trilles de ses Sonates op. 53, 109 et 111.

La VARIATION 29 (à un ou deux claviers, à 3/4), nous étonne par la richesse de la sonorité. Cela est dû à une nouveauté, l'alternance, entre les deux mains, d'une succession d'accords vigoureux.

Ce qui nous conduit inévitablement au grande finale qu'est la VARIATION 30 (à un clavier, à 4/4). Logiquement, nous aurions pu nous attendre ici à un canon à la dixième, mais, sans ses surprises, Bach ne serait pas Bach. Ainsi il nous

propose, au lieu du canon, un *Quodlibet*. Comme son titre le suggère, ce morceau est plein d'humour, et inclut des citations de deux chansons populaires connues de son temps : « Ich bin so lange nicht bei dir g'west » (Il y a si longtemps que je n'ai été auprès de toi), et « Kraut und Rüben haben mich vertrieben » (Les choux et les navets m'ont fait fuir). C'est exubérant, turbulent et très drôle – mais aussi profond (la basse le rend clairement perceptible). Nous pouvons imaginer la famille Bach le chantant ensemble, ce *quodlibet*, un verre de vin (ou de bière ?) à la main. Cette musique est dionysiaque.

La cadence finale retentit encore dans nos oreilles que nous nous arrêtons pour un moment de silence, et voici que Bach, en façon de congé, reprend l'Aria sans changement. Mais nous l'entendons autrement, en raison des événements qui se sont produits depuis quelque soixante-dix minutes. Nous sommes revenus à notre point de départ, un cercle se referme, le commencement et la fin sont réunis. Nous éprouvons une profonde reconnaissance lors de ce retour au pays. Lorsque, dans l'histoire de Forkel, le comte Keyserlingk demande à Goldberg de lui jouer une de ses variations, nous pensons qu'il plaisante. Aujourd'hui, personne n'oserait jouer que des fragments de cette œuvre, ce serait un sacrilège. Sans aucun doute, Bach la conçut comme une entité monumentale ; mais jamais, même dans ses rêves les plus fous, ne put-il en voir une exécution complète. Pendant 150 ans environ, ces variations tombèrent dans un oubli relatif. Elles étaient connues des musiciens, mais personne ne les jouait, moins encore en public. Dans les *Kreiseriana* de E.T.A. Hoffmann, le Kappellmeister Kreisler les joue au grand regret de ses auditeurs snobinards dont certains déguerpissent tandis que d'autres s'endorment profondément.

Aujourd'hui, c'est exactement le contraire : l'œuvre jouit d'un immense succès populaire, est régulièrement exécutée. Comme nous l'avons constaté lors de notre « visite guidée », Bach composa cette œuvre sans doute pour clavecin, puisqu'il mentionne lui-même l'emploi des claviers en tête de chaque variation. Il y en aura toujours pour crier au sacrilège, dès lors qu'on les joue sur un piano moderne. Soit : il serait aussi futile de les convaincre que de rendre carnivores des

végétariens. Pour nombre d'autres, le son du piano convient mieux que celui du clavecin. Et n'oublions pas qu'il s'agit d'une heure et quart de musique ; en toute honnêteté, pouvez-vous écouter un clavecin pendant autant de temps ?

Cette durée signifie que toutes les répétitions doivent être respectées, car la visée d'une symétrie aussi parfaite implique deux options seulement. Soit l'on joue toutes les reprises, soit aucune. La première solution est préférable : étant donné la complexité de cette musique, le public profite d'une deuxième occasion pour mieux la comprendre (et l'interprète de la jouer juste). Certes une reprise ne doit jamais être mécanique. On peut obtenir de la diversité non seulement grâce à l'ornementation, mais aussi par la méticuleuse mise en place des différents phrasés, articulations et dynamiques. Exécuter certaines reprises sans les faire toutes est tout bonnement incompréhensible.

Les pianistes peuvent jouer cette œuvre sans en modifier une seule note. Ils ne doivent s'occuper que des « embouteillages », à savoir la fréquente collision des mains, due à l'absence d'un second clavier.

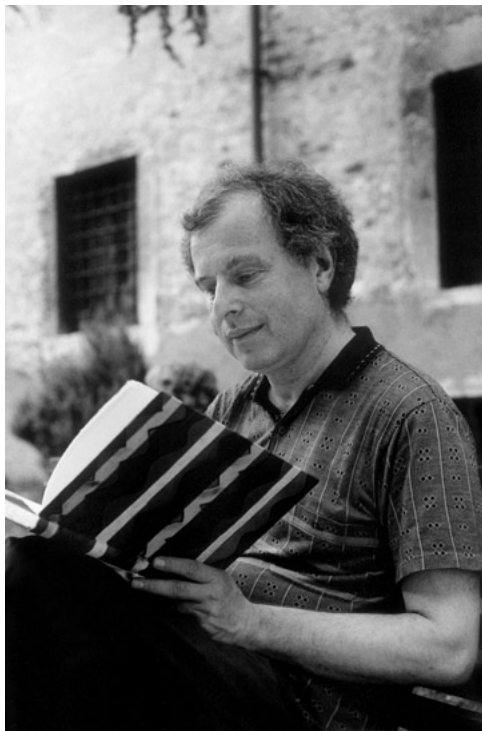
Les transcriptions, c'est une tout autre histoire. Il existe des versions pour presque tous les instruments ou ensembles, du trio à cordes à l'orchestre de cordes en passant par le quintette de cuivres. Les canons fonctionnent bien aussi avec des cordes, grâce à leur stricte polyphonie et aux étendues spécifiques des voix individuelles. Les variations virtuoses (n<sup>os</sup> 5, 8, 14, 20 et 26) sont si inspirées par le clavier qu'il serait inutile et farfelu de les transcrire pour un autre truchement. C'est une violation majeure que de modifier la marche des voix chez Bach.

N'est-il pas compréhensible que tout musicien souhaite jouer cette œuvre merveilleuse ? Son humanisme, sa spiritualité, son optimisme et sa puissance intellectuelle profonds nous parlent directement en ces « temps distraits ». Les Variations Goldberg font partie de ces quelques voyages que l'on peut faire et refaire maintes fois.

András Schiff  
Florence, 2003

Traduction de l'Anglais par Jean-Noël von der Weid





Concert recording, October 30, 2001  
Stadtcasino, Basel  
Tonmeister: Stephan Schellmann  
Cover: Jan Jedlička  
Photo: Roberto Masotti  
Design: Sascha Kleis  
Executive producer: Manfred Eicher

An ECM Production

© 2003 ECM Records GmbH

© 2003 ECM Records GmbH

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

Facsimile by courtesy of Bärenreiter Verlag, Kassel

