

A woman with dark hair styled in an updo, wearing a white lace top and a pearl earring, looking over her shoulder towards the camera. The background is dark and out of focus, showing what appears to be the interior of a grand piano.

BACH

GOLDBERG VARIATIONS

AYA HAMADA



evidence



JOHANN SEBASTIAN BACH

GOLDBERG VARIATIONS BWV 988

1. Aria	4'44	16. Variatio 15 Canone alla Quinta. a 1 Clav. Andante	2'38
2. Variatio 1 a 1 Clav.	2'26	17. Variatio 16 Overture. a 1 Clav.	3'09
3. Variatio 2 a 1 Clav.	2'	18. Variatio 17 a 2 Clav.	2'15
4. Variatio 3 Canone all' Unisuono. a 1 Clav.	2'05	19. Variatio 18 Canone alla Sesta. a 1 Clav.	1'29
5. Variatio 4 a 1 Clav.	1'04	20. Variatio 19 a 1 Clav.	1'46
6. Variatio 5 a 1 ô vero 2 Clav.	2'03	21. Variatio 20 a 2 Clav.	2'24
7. Variatio 6 Canone alla Seconda. a 1 Clav.	1'38	22. Variatio 21 Canone alla Settima. (a 1 Clav.)	3'25
8. Variatio 7 a 1 ô vero 2 Clav. Al tempo di Giga	2'04	23. Variatio 22 a 1 Clav. Alla breve	1'25
9. Variatio 8 a 2 Clav.	2'27	24. Variatio 23 a 2 Clav.	2'33
10. Variatio 9 Canone alla Terza. a 1 Clav.	2'42	25. Variatio 24 Canone all'Ottava. a 1 Clav.	3'36
11. Variatio 10 Fugetta. a 1 Clav.	1'31	26. Variatio 25 a 2 Clav. Adagio	3'53
12. Variatio 11 a 2 Clav.	3'02	27. Variatio 26 a 2 Clav.	2'15
13. Variatio 12 Canone alla Quarta. (a 1 Clav.)	3'42	28. Variatio 27 Canone alla Nona. a 2 Clav.	2'03
14. Variatio 13 a 2 Clav.	2'51	29. Variatio 28 a 2 Clav.	2'40
15. Variatio 14 a 2 Clav.	2'19	30. Variatio 29 a 1 ô vero 2 Clav.	2'19
		31. Variatio 30 Quodlibet. a 1 Clav.	2'36
		32. Aria da Capo	4'51

Johann Sebastian Bach: Clavier-Übung, Part IV: *Aria with 30 Variations* (BWV 988) (‘Goldberg Variations’)

Christoph Wolff

Hiding behind the neutral and rather dull title *Clavier-Übung* (Keyboard Practice or Keyboard Exercise) is the most innovative, stylistically most varied, technically most advanced, and generally the most ambitious and demanding published collection of keyboard music from the pen of Johann Sebastian Bach. The four-part series, published between 1726 and 1741, stands as a superlative achievement in 18th-century harpsichord and organ art, offering as it does a cross-section of keyboard repertory from the *Six Partitas* of part I, the *Italian Concerto* and *French Overture* of part II, and the exemplary compendium of organ music of part III to the *Aria with 30 Variations* (Goldberg Variations) of part IV. In this concluding part of the *Clavier-Übung*, published in 1741, Bach turned to a single harpsichord piece of unusual length that fills the entire volume with unprecedented musical variety and technical virtuosity.

Bach’s first biographer Johann Nicolaus Forkel related the anecdote that the large-scale variation

work came into being at the request of one of Bach’s major patrons, Count Hermann Carl von Keyserlinck of Dresden, who “once said to Bach that he should like to have some keyboard pieces for Goldberg, which should be of such a soft and somewhat lively character that he might be a little cheered up by them in his sleepless nights.” Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), a pupil of Bach, was the count’s house harpsichordist. However, the evidence – including Goldberg’s tender age of fourteen and the lack of any formal dedication as required by eighteenth-century protocol – indicates that the so-called “Goldberg Variations” did not originate as a separately commissioned work but were from the outset integrated into the overall framework of the *Clavier-Übung* series, to which they constitute the grandiose finale.

Since the composer’s autograph score is lost the work’s genesis remains largely unknown, yet there is ample evidence that the idea for an opus of variations was triggered by George Frideric Handel’s

second volume of the *Suite de Pieces de Clavecin* (London, 1733), which includes several sets of variations. The volume comprised early works by Handel, including some from his Hamburg years, 1703-6, such as the three extended variation sets HWV 435 and 441-442. Whether Bach became familiar with the second volume in the mid- or later 1730s cannot be established, but even though he would not have known that these recently published works were about three decades old, he apparently found a particular interest in the last piece of the set. This work, Prelude and Chaconne with 62 variations (HWV 442) also existed in an earlier pirated print, *Prélude et Chaconne avec LXII Variations*, published by Gérard Witvogel (Amsterdam, c. 1732). In both editions, the last movement (Variation 62) of the Chaconne is notated in incomplete form but the riddle is easy to resolve by adding the missing ostinato bass under the notated two-part canon at the octave. This ostinato is identical with the first eight fundamental notes of Bach's "Goldberg" aria. Bach later added to his personal copy of *Clavier-Übung* IV a manuscript appendix of Fourteen Canons (BWV 1087) on the same aria bass, demonstrating the close connection with the Handel Chaconne.

Bach extended Handel's bass to an ostinato line of an unprecedented 32-measure length, a

construction that led him design an aria with a delicately embellished treble melody in the style of a Sarabande. In this form it represented a full-length suite-type movement. This in turn made it possible to treat the entire "suite" of thirty variations as a dynamic cycle of highly individualized movements that follow absolutely no established organizational pattern. However, the composer must have realized from the beginning that such a large-scale instrumental performing cycle was sustainable only if it avoided monotony at all costs and offered a wealth of variety. To this end, Bach broke new ground by creating a wide range of metric patterns (with time signatures like ranging from 3/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, ♩, 2/4, 12/16, to a complex 18/16 against 3/4), different tempi (such as *al tempo di Giga*, *andante*, *alla breve*, and *adagio*, to list only the indicated modifiers), forms (canon, fughetta, and ouverture, again to mention only the indicated terms), and varying musical expressions (not categorizable as such but, for instance, with the particularly stirring movements no. 15 and no. 25 in the minor mode).

Despite the deliberately irregular order and an omnipresent element of surprise, Bach nevertheless provided a rational formal framework, first by using the aria in a double function, as a point of departure and a point to return to at the end; second, by placing an imaginary break at the very center of the

closed cycle, immediately following the first minor-mode variation which, with its pervasive sigh motifs as a quasi-acknowledgment of a point of exhaustion, serves the need for a pause; and third, by giving the second half of the work a fresh and truly energetic start, beginning with a typical French overture and its characteristic initial outburst. Within the overall cycle, a general motion towards gradually growing technical demands and noticeably increasing virtuosity unfolds. In addition, the sequence of 30 variations is punctuated throughout by canonic settings that mark the end of each group of three movements. The canons themselves are arranged in ascending intervals from unison to ninth, leading up to a climax in the form of a quodlibet. The strictly graded sequence of canonic movements, which adds up to a third of the whole work, provides an impressive structural scaffolding of unrelenting contrapuntal logic while the in-between variations – after all, two thirds of the whole – offer much freedom for a rich panoply of musical variations, with the broadest possible range of metric changes, tempo fluctuations, textural variety, and modes of expression.

The concluding quodlibet is not a canon but another kind of artful composition that simultaneously combines two well-known melodies with the ground bass of the aria. Bach's choice for

this special finale movement reveals, once again, a careful assessment of his compositional options within the overall design of a multi-movement work, particularly in view of the virtuoso fireworks of the preceding variations 28-29. He did not easily make a decision about how to conclude a variation cycle of such unprecedented dimensions and challenges but came up with a remarkable solution for an appropriately complex, yet tuneful, but also meaningful last movement. Musical quodlibets usually combine popular and light-hearted melodies, often with humorous texts, and both tunes fit this tradition well.

The first melody is a German dance tune from the early seventeenth century known as "Großvatertanz" (Grandfather dance) and "Kehraus" (literally sweep-out = last dance), a round dance ordinarily performed as grand finale at a major dance event, wedding, or similar occasion; it remained well-liked until the early nineteenth century. The second melody is the "Bergamasca" tune, related to a rustic dance from northern Italy that became widely accepted as a variation theme in seventeenth-century keyboard music. Frescobaldi's *Bergamasca* variations in G major at the end of his *Fiori Musicali* of 1635 belong among the best-known variations on the tune; and some fifty years later, Buxtehude wrote a set of 32 variations in the same key, referring to the

tune used as the theme of *La capricciosa*. By citing – or rather integrating – the *Bergamasca* at the end of his massive variation cycle, Bach consciously drew a connection to the early history of keyboard music. Few if any of his contemporaries would even have known Frescobaldi's name, let alone his music, but for Bach he played a role in many ways so that his use at the very end of the *Clavier-Übung* represented a reaffirmation of his debt to those who had paved the way for him.

In the quodlibet, the “Grandfather” dance tune is cited at the very beginning in the form of a two-part canon at the octave. It is followed immediately by the *Bergamasca* tune in the upper voice. Subsequently, different segments of both tunes occur in various contrapuntal manipulations above the 32 measures of the aria ground. Both melodies are associated with various popular texts that differed from region to region. The two popular folk songs Bach quoted are according to one of his last students, Johann Christian Kittel: “Ich bin so lang nicht bei dir g'west” (I have not been with you for so long), a love song of farewell character to the tune of the “last dance,” and “Kraut und Rüben haben mich vertrieben” (Cabbage and turnips drove me out), the *Bergamasca* melody. Regardless of which specific texts, if any, the composer may have had in mind, he succeeded in turning the 30th and last variation into

a persuasive, relaxed, and humorous culmination of the whole. Moreover, he miraculously managed to make the highly sophisticated contrapuntal combinations sound anything but complicated – the movement is cheerful as well as easy and fun to listen to.

Johann Sebastian Bach : Clavier-Übung, quatrième partie : *Aria avec trente variations* (BWV 988) (« Variations Goldberg »)

Christoph Wolff

Derrière le titre neutre et plutôt terne de *Clavier-Übung* (*Exercice de clavier*) se cache la publication de musique pour clavier la plus innovante, la plus variée stylistiquement, la plus avancée techniquement, et généralement la plus ambitieuse issue de la plume de Johann Sebastian Bach. La série en quatre parties, publiée entre 1726 et 1741, est une réalisation exceptionnelle dans le domaine de la musique de clavecin et d'orgue du XVIII^e siècle, offrant un panorama du répertoire des instruments à clavier, des *Six Partitas* de la première partie à l'*Aria avec trente variations* (dite « Variations Goldberg ») de la quatrième, en passant par le *Concerto italien* et l'*Ouverture à la française* de la deuxième partie et l'extraordinaire recueil de musique d'orgue de la troisième. La quatrième et dernière partie de la *Clavier-Übung* de Bach, publiée en 1741, est consacrée à une unique œuvre pour clavecin d'une longueur inhabituelle, qui emplit le volume entier d'une variété musicale et d'une virtuosité technique sans précédent.

Le premier biographe de Bach, Johann Nicolaus Forkel, rapporte que ces grandes variations virent le jour à la demande de l'un des principaux bienfaiteurs de Bach, le comte Hermann Carl von Keyserlinck, de Dresde, qui « dit un jour à Bach qu'il aurait aimé avoir pour Goldberg quelques morceaux de clavecin. Ces morceaux devaient être d'un caractère calme et plutôt joyeux, afin qu'ils le puissent récréer pendant ses nuits sans repos ». Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), élève de Bach, était le claveciniste attitré du comte. Cependant, les faits – notamment le jeune âge de Goldberg, qui n'avait alors que quatorze ans, et l'absence de toute dédicace formelle, comme l'aurait voulu le protocole du XVIII^e siècle – laissent plutôt à penser que les « Variations Goldberg », ainsi qu'on les appelle, n'ont pas pour origine une commande spécifique, mais étaient dès le départ intégrées au cadre d'ensemble de la série des *Clavier-Übungen*, dont elles constituent le finale grandiose.

Comme la partition autographe du compositeur est perdue, la genèse de l'œuvre reste très mal connue ; mais il semble que l'idée d'une œuvre en forme de variations lui soit venue du deuxième volume de *Suites de pièces pour le clavecin* (Londres, 1733) de Georg Friedrich Haendel, qui comprend plusieurs séries de variations. Ce recueil comporte des œuvres de jeunesse de Haendel, dont certaines de ses années hambourgeoises (1703-1706), telles les trois longues séries de variations HWV 435 et 441-442. On ne peut établir si Bach eut connaissance de ce deuxième volume au milieu ou à la fin des années 1730, mais même s'il ne savait pas que ces œuvres publiées récemment avaient déjà une trentaine d'années, il trouva apparemment particulièrement intéressante la dernière œuvre du recueil. Ce Prélude suivi d'une Chaconne avec soixante-deux variations (HWV 442) figurait également dans une édition pirate plus ancienne, *Prélude et Chaconne avec LXII Variations*, publiée par Gérard Witvogel (Amsterdam, ca.1732). Dans les deux éditions, le dernier mouvement (variation 62) de la Chaconne est noté sous forme incomplète, mais l'énigme est facile à résoudre en ajoutant la basse ostinato manquante sous le canon à deux voix à l'octave tel qu'il est noté. Cet ostinato est identique aux huit notes fondamentales de l'Aria des « Goldberg » de Bach. Bach ajouta par la suite à son exemplaire personnel de la *Clavier-Übung*

IV un appendice manuscrit de quatorze canons (BWV 1087) sur la même basse, démontrant cette étroite relation avec la Chaconne de Haendel.

Bach étendit la basse de Haendel pour en faire un ostinato de trente-deux mesures, d'une longueur sans précédent, sur lequel il put écrire une Aria avec une mélodie de dessus délicatement ornée, dans le style d'une sarabande. Sous cette forme, elle représentait un grand mouvement de suite typique. Ce qui lui permit ensuite de traiter toute la « suite » de trente variations comme un cycle dynamique de mouvements extrêmement individualisés, sans schéma organisationnel préétabli. Le compositeur a cependant dû d'emblée se rendre compte qu'un tel cycle instrumental de grande envergure n'était viable que s'il évitait la monotonie à tout prix et offrait une abondance de variété. À cette fin, Bach innova en créant un large éventail de schémas métriques (avec des indications de mesure qui vont de 3/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, ♩, 2/4, 12/16, à un complexe 18/16 contre 3/4), en employant différents tempi (comme *al tempo di Giga*, *andante*, *alla breve* et *adagio*, pour ne citer que les indications spécifiques) et formes (canon, fughette et ouverture, là encore pour ne mentionner que celles qui sont expressément nommées), ainsi que des expressions musicales variées (qu'on ne peut catégoriser en tant que telles, mais avec, par exemple,

deux mouvements en mode mineur, n^{os} 15 et 25, qui sont particulièrement émouvants).

Malgré l'ordre délibérément irrégulier et un constant élément de surprise, Bach se donne néanmoins un cadre formel rationnel, d'abord en utilisant l'Aria dans une double fonction, comme point de départ et comme point auquel revenir à la fin ; ensuite en plaçant une coupure imaginaire au centre même du cycle fermé, juste après la première variation en mineur, qui, avec ses motifs de soupir omniprésents, répond au besoin de marquer une pause, quasi-reconnaissance du point d'épuisement auquel on est arrivé ; et, enfin, en donnant à la seconde moitié de l'œuvre un nouveau départ vraiment énergique, en forme d'ouverture à la française typique, avec son envolée initiale caractéristique. Au sein du cycle dans son ensemble se déploie un mouvement général vers des exigences techniques progressivement croissantes et une virtuosité de plus en plus grande. En outre, la série de trente variations est ponctuée tout du long de pièces canoniques qui marquent la fin de chaque groupe de trois mouvements. Les canons eux-mêmes sont disposés en intervalles ascendants, de l'unisson à la neuvième, conduisant à une culmination en forme de quodlibet. La série de mouvements canoniques strictement gradués, qui forme au total un tiers de l'œuvre entière, fournit

un impressionnant échafaudage structurel dans sa logique contrapuntique implacable, tandis que les variations qui les séparent – les deux tiers de la partition – offrent beaucoup de liberté à une riche panoplie de variations musicales, avec le plus large éventail possible de changements métriques, de fluctuations de tempo, de textures variées et de modes d'expression.

Le quodlibet conclusif n'est pas un canon, mais une autre sorte d'ingénieuse composition qui combine simultanément deux mélodies bien connues avec la basse de l'Aria. Le choix de Bach pour ce mouvement final spécial témoigne, une fois encore, d'une évaluation soigneuse de ses options de compositeur dans le plan d'ensemble d'une œuvre en plusieurs mouvements, en particulier compte tenu des feux d'artifice virtuoses des variations 28-29. Ce n'est pas facilement qu'il décida de la conclusion à donner à ce cycle de variations de dimensions et de difficultés inédites, mais il trouva une solution remarquable avec ce dernier mouvement complexe, comme il se doit, mais en même temps mélodieux et significatif. Les quodlibets musicaux combinent généralement des mélodies populaires légères, souvent dotées de textes humoristiques, et les deux airs cités ici s'inscrivent bien dans cette tradition.

La première mélodie est un air de danse du début du XVII^e siècle connu sous le titre

de *Großvatertanz* (« danse du grand-père ») ou *Kehraus* (littéralement, « coup de balai » ; autrement dit, « dernière danse »), une ronde généralement dansée en guise de grand finale lors d'un mariage, d'une importante soirée dansante, ou d'une occasion similaire ; elle restera bien appréciée jusqu'au début du XIX^e siècle. La deuxième mélodie est l'air de la bergamasque, issu d'une danse rustique du nord de l'Italie, très répandu comme thème de variations dans la musique de clavier du XVII^e siècle. Les variations sur la bergamasque en *sol* majeur de Frescobaldi à la fin de ses *Fiori musicali* de 1635 sont parmi les plus connues sur cet air ; et une cinquantaine d'années plus tard Buxtehude écrira une série de trente-deux variations dans la même tonalité, dont le thème est baptisé *La capricciosa*. En citant – ou plutôt en intégrant – la bergamasque à la fin de son massif cycle de variations, Bach établit consciemment un lien avec l'histoire de la musique de clavier à ses débuts. Rares étaient les contemporains qui devaient connaître ne fût-ce que le nom de Frescobaldi, et à plus forte raison sa musique, mais pour Bach il joua un rôle de mainte façon, si bien que cette présence tout à la fin de la *Clavier-Übung* représentait la réaffirmation de sa dette envers ceux qui lui avaient ouvert la voie.

Dans le quodlibet, l'air de la « danse du grand-père » est cité tout au début sous forme d'un canon

à deux voix à l'octave. Il est aussitôt suivi de l'air de la bergamasque à la voix supérieure. Ensuite, différents segments des deux airs sont entendus dans diverses combinaisons contrapuntiques au-dessus des trente-deux mesures de la basse de l'Aria. Les deux mélodies sont associées à divers textes populaires qui variaient d'une région à l'autre. Les deux chansons populaires traditionnelles que cite Bach sont, d'après l'un de ses derniers élèves, Johann Christian Kittel : « Ich bin so lang nicht bei dir g'west » (« Il y a longtemps que je n'ai été auprès de toi »), chant d'amour en forme d'adieu sur l'air de la « dernière danse », et « Kraut und Rüben haben mich vertrieben » (« Choux et raves m'ont chassé »), sur la mélodie de la bergamasque. Quels que soient les textes spécifiques que le compositeur a pu avoir en tête (s'il en avait), il réussit à transformer la trentième et dernière variation en une culmination convaincante, détendue et humoristique de l'ensemble de l'œuvre. En outre, il parvient miraculeusement à éviter que les combinaisons contrapuntiques raffinées paraissent le moins du monde complexes – le mouvement reste joyeux et facile, et amusant à écouter.



ヨハン・ゼバスティアン・バッハ

クラヴィーア練習曲集第4部：アリアと30の変奏曲(BWV 988)

《ゴルトベルク変奏曲》

『クラヴィーア・ユーブンク(クラヴィーア練習曲集)』という中立的でやや味気ないタイトルに収められているのは、ヨハン・ゼバスティアン・バッハの筆による、最も革新的で、様式的にも最も多彩かつ技術的にも最も洗練された、総じて言えば最も意欲的でそれゆえ要求の高い「鍵盤作品集」である。1726年から1741年にかけて出版されたこの4部作は、18世紀のチェンバロとオルガンの音楽において最高傑作として位置づけられている。第1部には6つの《パルティータ》、第2部には《イタリア協奏曲》と《フランス風序曲》、第3部にはオルガン作品集、そして第4部には《アリアと30の変奏(ゴルトベルク変奏曲)》が収録されており、鍵盤音楽の幅広いレパートリーを包括している。1741年に出版された第4部は『クラヴィーア練習曲集』の完結編であり、バッハは、これまでにない音楽的な多様性と高度な技巧に満ちた、当時としては異例な長さのチェンバロ作品に取り組んだ。

最初にバッハの伝記を著したヨハン・ニコラウス・フォルケルは、この大規模な変奏曲が、バッハの重要なパトロンであったドレスデンのヘルマン・カール・フォン・カイザーリンク伯爵の依頼によって作曲されたという逸話を伝えている。「カイザーリンク伯爵は、眠れない夜に少し気分が晴れるような、穏やかでいくぶん快活な性格をもつクラヴィーア曲をゴルトベルクのために書いてほしいとバッハに申し出た」。ヨハン・ゴットリープ・ゴルトベルク(1727-1756)はバッハの弟子で、伯爵家のお抱えのチェンバロ奏者であった。しかし、ゴルトベルクが当時14歳という若さであり、さらに18世紀の慣習であった正式な献呈の辞がないことなどから、いわゆる《ゴルトベルク変奏曲》は、個人的な依頼作品ではなく、最初から『クラヴィーア練習曲集』全体の壮大なフィナーレを飾る集大成として構想されたのだろう。

バッハの自筆譜は失われているため、作曲の経緯はよく分かっていない。しかし、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデルの『ハープシコード組曲第2集』(1733年、ロンドン)が着想のきっかけになったと考えられる。この第2集には、ヘンデルのハンブルク時代(1703-1706)に作曲された3つの長い変奏曲(HWV 435, 441, 442)を含む、初期の作品が数多く収められている。バッハがこの第2巻に親しんだのが1730年代半ばか後半かは

定かではない。しかし、彼が「これらの作品は出版の約30年前に作曲されていた」と知らなかったとしても、この曲集の最後の作品に特別な興味を持ったことは間違いない。その作品とは《前奏曲と62の変奏つきシャコンヌ》(HWV 442)で、それ以前に出版された海賊版(1732年頃、ジェラルド・ワイトフォーゲル社、アムステルダム)にも収められていた。両版とも、「シャコンヌ」の最終変奏(第62変奏)は不完全な形で記されているが、2声のオクターブ・カノンの下に、欠けている「バツ・オスティナート(同じ楽句を繰り返すバス声部)」を補うと、謎が簡単に解けて完全な形になる。この「バツ・オスティナート」は、《ゴルトベルク変奏曲》の「アリア」の低音主題冒頭8音と同じフレーズであるのだ。バッハは後に『クラヴィーア練習曲集第4部』の私蔵版にも、同じ8音に基づく《14のカノン》(BWV 1087)を書き込んでおり、ヘンデルの「シャコンヌ」との密接な関連性を示している。

バッハはこのヘンデルの「低音」を、組曲形式の1楽章分に相当する長さ(32小節)のオスティナートのメロディに発展させ、高音部の旋律に精緻な装飾を施してサラバンド様式の「アリア」を作り上げた。そして、その後の30の変奏では、様々な拍子記号(3/4、3/8、6/8、9/8、12/8、♩、2/4、12/16や「右手が18/16、左手が3/4」といった複雑な拍子)、異なるテンポ(速度記号のみを挙げると、「ジークのテンポで」、アンダンテ、アラ・ブレーヴェ、アダージョなど)、多様な形式(カノン、フゲッタ、序曲など)、そして多彩な音楽的表現(分類はできないが、例えば特に心を揺さぶる第15変奏と第25変奏は「短調」を用いるなど)を駆使し、各変奏をバラエティに富んだ独自の手法で展開した。

バッハは、意図的に不規則な順列を用い、驚きの要素を含ませながらも、同時に合理的な構造の枠組みを設定した。まず、作品の冒頭と終わりに「アリア」を配置し、二重の役割を与えた。次に、中間点である最初の短調変奏(第15変奏)で「ため息のモチーフ」を多用して緊張感を高め、その後に休止点を設けて2部構成とした。第16変奏では典型的なフランス風序曲の華やかなオープニングによって、作品の後半部が新たに始まる。全体的な流れとしては、変奏が進むにつれ技術的な要求がますます高まり、著しく名人芸が増えていく。また、30の変奏曲は3曲ずつまとめられ、各まとまりの最後に「カノン」が現れる。作品全体の3分の1を占める「カノン」楽章は、先行声部と模倣声部の音程がユニゾンから順次9度まで広がっていく形となっており、厳密に配列され、作品の構成上の基盤を形成しているのである。一方、作品の残りの3分の2にあたる他の変奏では、多彩な音楽的な変化が自由に繰り返され、大詰めの第28変奏と第29変奏では目覚ましい演奏技法が披露されている。

最終第30変奏は「(10度の)カノン」ではなく「クオドリベット」の形式で書かれている。音楽における「クオドリベット」は通常、複数の「ユーモアに富んだ歌詞が付いた軽快な流行歌」を混ぜ合わせて歌うスタイルだが、ここではそれにふさわしい2つの民謡の旋律が使われている。最初の旋律は、17世紀初頭のドイツ舞曲である「グロースファーター・タンツ」(祖父の踊り)や「ケーラウス」(文字どおりの意味は「お開き」=「最後の踊り」として知られていたものである。この舞曲は、大規模な舞踏会や結婚式など祝祭の終わりに踊られた円舞曲で、19世紀初頭まで人気があった。2つ目の旋律は、北イタリアの田舎の踊りである「ベルガマスカ」に関連しており、17世紀の鍵盤音楽の変奏曲の主題として広く用いられていた。フレスコバルディの《音楽の花束》の最後に含まれるト長調の「ベルガマスカ」の変奏は、その主題を用いた変奏曲の中でも特によく知られたものの一つであり、50年後にはブクステフーデも同じ旋律を用いて《アリア「ラ・カプリッチョーザ」による32の変奏曲》(ト長調)を作曲した。当時の作曲家の多くがフレスコバルディの名前や音楽を知らなかった中で、バッハにとってフレスコバルディは様々な面で重要な役割を果たしていた。バッハは、『クラヴィーア練習曲集』の最後に「ベルガマスカ」を取り入れることで、鍵盤音楽作品の初期の歴史とのつながりを意図的に描き、これまでの道を切り拓いてくれた先人たちへの敬意を表わしたのである。

この第30変奏の「クオドリベット」では、最初に2声のオクターブ・カノンで「祖父の踊り」の旋律が現れ、その後すぐ上声部に「ベルガマスカ」の旋律が続く。そして両旋律の断片が「アリア」の低音主題上に、様々な対位法の工夫を凝らして何度も現れる。どちらの旋律にも、地方ごとに異なる大衆的な歌詞が付けられていた。バッハの最後の生徒の1人であるヨハン・クリスティアン・キッテルによると、バッハが引用した民謡は、「最後の踊り」の旋律による別れの愛の歌《こんなにも長く離れていたね》(Ich bin so lang nicht bei dir g'west)と、「ベルガマスカ」の旋律の《キャベツとカブに追われて》(Kraut und Rüben haben mich vertrieben)である。バッハが具体的な歌詞を念頭に置いて作曲したのかは分からない。しかし、極めて洗練された対位法の組み合わせを複雑に聴こえないように巧みに表現し、心に残る和やかでユーモアに富んだ変奏として仕上げたのである。

クリストフ・ヴォルフ
(日本語訳:濱田あや)





The 1624 Iohannes Ruckers harpsichord in the Musée Unterlinden, Colmar

Christopher Clarke

The instrument used for this recording was built in 1624 by a member of the renowned Ruckers family of harpsichord-makers, Iohannes. He built it as a transposing harpsichord, the upper keyboard with a 45-note compass C/E-c³ (4 octaves with short octave in the bass), the lower keyboard apparently C/E-f³ (50 notes), but sounding a fourth lower than unison pitch; what looks like C sounds GG. It was strung 1x8', 1x4', with separate 4' and 8' registers for each keyboard, making four registers in all, protruding through the cheek in the normal Ruckers fashion.

Over the nearly two centuries which followed, bringing concomitant changes in musical needs, the much-prized and very special sound of Ruckers instruments led them first to be modified, then to be rebuilt and enlarged. French makers were particularly adept at this process, called *ravalement*, and even produced fakes to meet the demand.

The Colmar instrument underwent two such operations, the first in about 1680, when a second set of 8' strings was added to the left of the existing

ones and the keyboards were aligned, though still keeping a short bass octave, making the new compass GG/BB-c3, 50 notes, with three registers. Because the new 8' strings were almost a semitone longer, the pitch of the instrument was dropped, probably to around a¹= 400Hz. The superb stand was probably added at this point.

Some forty years later, around 1720, a second *ravalement* was performed, almost certainly by Antoine Vater, working in Paris. The compass was enlarged; extra keys were added in the bass to render it chromatic (though without GG#) and two extra notes were squeezed in to the treble to bring the compass to d3, in all 55 notes. The lower keyboard could be now coupled at will to the upper, in the usual French manner. Vater managed to do all this without enlarging the case of the instrument, by making new, narrower keys and by doing away with the broad blocks at either side of the keyboard. He also made new nuts (the wrestplank bridges) further forwards than the old ones, making for a slightly darker sound in the bass. However, the conservative nature of his changes means that the harpsichord's

sound is still very recognisably close to Johannes Ruckers' conception.

It is in the middle of the eighteenth century that the harpsichord first appears in inventories of the de Lafaye family *château* of Condé-en-Brie, later to pass by marriage into the de Sade family.

The instrument, after a period of neglect in the 19th century, was extensively repaired in 1898, and it was restored in 1978 by myself in the *Tempéraments Inégaux* workshop in Paris prior to its acquisition by the musée Unterlinden. In October 2016, the instrument was re-strung using wire reconstructed by Stephen Birkett according to recent historical research.

For the recording, the instrument was tuned at $a^1=392\text{Hz}$, using the temperament published by Niedhardt in 1724 for a *Kleine Stadt* and in 1732 for a *Grosse Stadt* (many thanks to Paul Poletti).

Le clavecin Iohannes Ruckers 1624 du musée Unterlinden de Colmar

Christopher Clarke

L'instrument utilisé pour cet enregistrement a été construit en 1624 par Iohannes Ruckers, membre de l'illustre famille anversoise de facteurs de clavecins. Il l'a conçu comme un clavecin transpositeur, le clavier supérieur s'étendant sur 45 notes *do/mi-do*³ (4 octaves avec octave courte dans les graves), le clavier inférieur 50 notes *do/mi-fa*³, mais sonnante une quarte inférieure à l'unisson, la touche qui ressemble à celle du *do* sonnante comme un *sol* grave. Il comprenait deux jeux de cordes : 1x8 pieds, 1x4 pieds, avec des registres 4' et 8' propres à chaque clavier, soit quatre registres en tout, lesquels dépassent le couvercle, à la manière habituelle d'un Ruckers.

Au cours des près de deux siècles qui s'ensuivirent, au gré de l'évolution des besoins musicaux, la sonorité très prisée et très particulière des instruments signés Ruckers les conduisit dans un premier temps à être modifiés, plus tard à être reconstruits et agrandis. Les facteurs français étaient particulièrement habiles dans ce processus de ravèlement. Certains allaient même jusqu'à fabriquer des contrefaçons pour satisfaire la demande.

L'instrument de Colmar a subi deux opérations de ravèlement de ce type, la première vers 1680, lorsqu'un deuxième jeu de cordes de 8' est ajouté à gauche de celles existantes et que les claviers sont alignés, tout en gardant une octave courte dans les graves, portant son étendue à 50 notes (*sol*¹/*si*¹-*do*³), avec trois registres. Parce que les nouvelles cordes de 8' sont plus longues de presque un demi-ton, le diapason de l'instrument est abaissé, aux alentours de 400Hz pour *la*¹. Le superbe piètement Louis XIV et le tableau allégorique peint dans le couvercle datent probablement de cette période.

Une quarantaine d'années plus tard, vers 1720, l'instrument reçoit un deuxième ravèlement, très certainement par Antoine Vater, facteur allemand travaillant à Paris. Il porte l'étendue à 55 notes sans pour autant agrandir la caisse de l'instrument ; pour cela, il construit de nouveaux claviers avec des touches plus étroites, tout en supprimant les larges blocs de chaque côté du clavier. Ces économies lui permettent de gagner trois touches supplémentaires dans les graves, ce qui les rend chromatiques (mais sans *sol*^{#1}), et deux notes supplémentaires dans les

aigus, portant l'étendue au *re*³. Le clavier inférieur peut désormais être couplé à volonté avec un clavier supérieur en tirasse, à la manière française habituelle. Il prolonge les chevalets dans les aigus et fabrique de nouveaux sillons (les chevalets placés sur le sommier de chevilles) qui, installés plus vers l'avant que les anciens, confèrent à l'instrument un son légèrement plus sombre dans les basses. Cependant, la nature conservatrice de ses changements fait que la sonorité du clavecin reste encore très proche de celle de Iohannes Ruckers.

C'est au milieu du XVIII^e siècle que le clavecin apparaît pour la première fois dans les inventaires du château de la famille de Lafaye à Condé-en-Brie, pour ensuite passer par mariage dans la famille de Sade.

L'instrument, après une période d'abandon au XIX^e siècle, est largement réparé en 1898, et il est restauré en 1978 par mes soins dans l'atelier *Tempéraments Inégaux* à Paris avant son acquisition par le Musée Unterlinden. En octobre 2016, les cordes de l'instrument sont changées, faites de fils reconstruits par Stephen Birkett conformément à des recherches historiques récentes.

Pour l'enregistrement, l'instrument est accordé en $la^1=392\text{Hz}$, reprenant le tempérament publié par

Niedhardt en 1724 pour *Kleine Stadt* et en 1732 pour *Grosse Stadt* (un grand merci à Paul Poletti).

ヨハネス・ルッカーズ製作(1624年)のチェンバロ 仏コルマル市、ウンターリンデン美術館所蔵

今回の録音に使用された楽器は、チェンバロ製作において名高いルッカーズ一族の一員であるヨハネス・ルッカーズによって1624年に製作されたものである。彼はこれをトランスポージング・チェンバロ(移調2段鍵盤チェンバロ)として製作した。上鍵盤は45鍵あり、C/E-c3の音域を持っていた(低音部はショート・オクターヴで、全体では4オクターヴ)。一方、下鍵盤は見た目ではC/E-f3(50鍵)であるが、実際にはユニゾン・ピッチより4度低い音で配置されていた。例えば、Cに見える鍵盤からはGGの音が出るのである。1x8フィート(実音のピッチ)と1x4フィート(1オクターヴ高いピッチ)の弦が張られており、上下それぞれの鍵盤に2列(8フィート1列と4フィート1列ずつ)のレジスターが対応していた。これら計4列のレジスターは通常のルッカーズの形状に従って、チェンバロ・ケースの側面から突き出していた。

その後2世紀近くにわたり、音楽的ニーズの変化に伴い、高く評価され極めて特別な音色を持つルッカーズの楽器は修復され、改造と拡大化が施された。フランスの作家はこのような拡大改造(ラヴァルマン)に精通しており、需要に応えるためにルッカーズの改造楽器を装った贗造品までも作られた。

このルッカーズ・チェンバロは、2回にわたってラヴァルマンが施されている。初回は1680年頃に行われ、すでに張られていた弦の左側に8フィートの弦が追加され、上下鍵盤の配列も揃えられた。低音部はショート・オクターヴのまま、新たな音域はGG/BB-c3(50鍵)になり、3つのレジスターが備えられた。新たな8フィート弦は半音分ほど長かったので、楽器のピッチは $a_1=400\text{Hz}$ 前後にまで下げられた。ルイ14世様式の壮麗なスタンドと内蓋に描かれた寓意画は、おそらくこの時期に付け加えられたのであろう。

そして、およそ40年後の1720年に、2回目のラヴァルマンが行われた。パリで活躍していたドイツ人チェンバロ作家、アントワヌ・ヴァテール(アントン・ファーター)が手掛けたと考えられている。低音部には鍵が追加され、GG#を省略したクロマティック配列に変更された。高音部にも2つの鍵が加えられ、合計55鍵で最高音はd3となった。ヴァテールは幅の狭い鍵を新たに作り、鍵盤の両端の幅広いキー・ブロックを取り除くことで、楽器のケースを拡張することなく音域を広げることに成功したのであった。下鍵盤は必要に応じて、

通常のフランス様式のチェンバロのように上鍵盤と連動できるようになった。また、彼は新しいナット(ピン板ブリッジ)を以前より前方に配置し、低音部にわずかではあるがより深みのある音をもたらした。ラヴェルマンが施されたとはいえ、ヴァテールの改造は保守的なものであり、チェンバロの音色は依然としてヨハネス・ルッカースの概念と極めて近いままであると言えるだろう。

このチェンバロは18世紀半ばに初めて、コンデ・アン・ブリー城のラファイエット家の財産目録に掲載され、その後、婚姻によってサド侯爵の家系に渡った。

19世紀にはしばらく放置された状態にあったが、1898年に大がかりな修復が行われた。さらに、ウンターリンデン美術館へ収蔵される直前の1978年には、私自身がパリの「ウェル・テンペラメント」工房で修復を行った。また、2016年10月には、ステファン・バーケット氏が最近の歴史的研究に基づいて作製した弦に、すべての弦を張り替えた。

今回の録音では、チェンバロはナイトハルトの自著に記された「小さい町向けの音律」(1724年)と「大きい町向けの音律」(1732年)を用いて、 $a_1=392\text{Hz}$ に調律された。(音律研究家ポール・ポレットティ氏に多大なる感謝を捧げる)

2023年4月

ドンジー＝ル＝ナシオナルにて

クリストファー・クラーク

(日本語訳:濱田あや)



evidence

MUSÉE
UNTER
LINDEN

Mécénat 100%

Enregistré par Little Tribeca du 22 au 25 avril 2023 au Musée Unterlinden de Colmar, France

Direction artistique : Olivier Fortin

Prise de son, montage, mixage et mastering : Ignace Hauville

Enregistré en 24 bits/96kHz

Aya Hamada joue le clavecin Iohannes Ruckers 1624 issu de la collection du Musée Unterlinden de Colmar.

Préparation et accord : Christopher Clarke

Traduction française de Dennis Collins

Photos et couverture : Agnieszka Biolik, JBP Films

Un grand merci au Musée Unterlinden de Colmar

[LC] 83778

EVCD098 Little Tribeca © 2023 Aya Hamada © 2023 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

evidenceclassics.com ayahamada.com

Mécénat 100% poursuit sa politique de soutien artistique au label Evidence en s'associant au projet *Bach: Goldberg Variations* d'Aya Hamada.

Mécénat 100% est une association d'intérêt général agréée, apte à recevoir des dons de personnes physiques, d'entreprises ou d'organisations. Sa démarche est particulière en ce sens qu'elle ne prélève aucune commission et que l'intégralité des dons est reversée en faveur des projets retenus. Elle accueille de nouveaux donateurs et membres sur cooptation unanime.



Mécénat 100% is happy to be associated with *Bach: Goldberg Variations* by Aya Hamada, a recording produced by Evidence, as an example of its desire to bring artists of outstanding talent to the attention of the general public.

Mécénat 100%, approved as a French tax-exempt organisation, is a not-for-profit association that supports a variety of artists, musical, scientific and humanitarian actions. Its members, made up largely of professionals and small businesses, volunteer their time in order to allow Mécénat 100% to allocate the entirety of the donations to the funding of its projects.

100-pour-100.org

also available



evidenceclassics.com