

bach_variations goldberg
frédéric haas_clavecin hemsch 1751



Johann
Sebastian
Bach

1685 - 1750

Frédéric Haas

Clavecin Henri Hemsch 1751

1	Aria	4'34
2	Variatio 1.	2'09
3	Variatio 2.	1'32
4	Variatio 3. <i>Canone all' Unisuono.</i>	2'07
5	Variatio 4.	1'01
6	Variatio 5.	1'44
7	Variatio 6. <i>Canone alla Seconda.</i>	1'18
8	Variatio 7. <i>Al tempo di Giga.</i>	1'38
9	Variatio 8.	2'06
10	Variatio 9. <i>Canone alla Terza.</i>	1'52
11	Variatio 10. <i>Fugetta.</i>	1'34
12	Variatio 11.	2'15
13	Variatio 12. <i>Canone alla Quarta.</i>	2'31
14	Variatio 13.	5'28
15	Variatio 14.	2'06
16	Variatio 15. <i>Canone alla Quinta. Andante.</i>	4'09

17	Variatio 16. <i>Ouverture.</i>	2'49
18	Variatio 17.	2'10
19	Variatio 18. <i>Canone alla Sexta.</i>	1'25
20	Variatio 19.	1'06
21	Variatio 20.	2'13
22	Variatio 21. <i>Canone alla Settima.</i>	2'47
23	Variatio 22. <i>Alla breve.</i>	1'22
24	Variatio 23.	2'24
25	Variatio 24. <i>Canone all Ottava.</i>	2'32
26	Variatio 25. <i>Adagio.</i>	7'27
27	Variatio 26.	2'02
28	Variatio 27. <i>Canone alla Nona.</i>	2'07
29	Variatio 28.	2'21
30	Variatio 29.	2'01
31	Variatio 30. <i>Quodlibet.</i>	1'39
32	<i>Aria da Capo e Fine.</i>	2'37

TT' : 77'08

Variations Goldberg

Le nom se déploie dans une résonance
caverneuse et flamboyante

C'est d'emblée un défi

Une volée de cloches qui sonne et qui porte,
qui tient

Ce nom est porteur de connotations puissantes
Pour tous ceux pour qui la musique signifie
quelque chose

Et plus encore, **pour tous ceux
qui la jouent**

Montagne d'or, on ne saurait mieux dire...

On dit souvent que **la musique** s'exprime au-delà des mots

et en effet, alors que la musique est parfois écrite à partir d'un texte, il est bien rare qu'un texte puisse rendre compte de la portée profonde de la musique, à moins de posséder une dimension poétique qui l'apparente à cette musique jusqu'à en devenir la libre traduction. Ce caractère indescriptible de la musique devient particulièrement évident dès lors qu'il s'agit d'une œuvre aussi parfaite que les *Variations Goldberg*.

L'anecdote est célèbre, intéressante à connaître et plaisante à raconter. On dit que le comte de Kaiserling était un esthète de grand goût. Souffrant d'insomnie il avait installé chez lui Goldberg, jeune claveciniste de grand talent élève de Jean-Sébastien Bach, afin qu'il puisse par son jeu alléger de longues nuits sans sommeil. Kaiserling pria Bach de composer pour son jeune musicien. Cette commande aurait été à l'origine des *Variations Goldberg* – d'où leur nom.

Bach pris au jeu aurait alors produit **une œuvre** **exceptionnelle**

Nous savons que Bach travaillait beaucoup sur commande, et qu'en génial artisan il saisissait tous les prétextes, toutes les occasions de produire des œuvres toujours plus parfaites. Ainsi des Cantates, dont l'obligation hebdomadaire, jointe aux tracas lamentables de l'insupportable bureaucratie ecclésiastique de Leipzig eût rencontré un enthousiasme artistique bien moins fécond auprès de musiciens moins attachés à la grandeur de leur art. Sans doute la demande de Kaiserling a-t-elle été, dans ce contexte, un aiguillon puissant : enfin un commanditaire éclairé, enthousiaste, reconnaissant, généreux, enfin une personne digne d'être le catalyseur d'efforts en quête irréfragable d'absolu.

Historiens, musicologues et exégètes ont discuté l'authenticité de cette histoire : Goldberg a-t-il vraiment existé, a-t-il vraiment eu un rapport avec les *Variations*, était-il si prodigieux qu'il pouvait en effet jouer si jeune (il avait quatorze ou quinze ans lors de sa parution) cette œuvre d'une difficulté redoutable ? La commande

elle-même a-t-elle eu lieu, dans quelle proportion intervient ici l'imagination des historiographes, biographes, nécrologues, amateurs de légendes ?

La musique demeure **elle est suprême** son achèvement est parfait

et la petite histoire, aussi charmante soit-elle, semble peu de chose face à l'immortalité d'une œuvre aussi miraculeuse.

J'ai un jour réalisé que neuf des trente variations sont bien, ainsi qu'il est écrit, note pour note, des canons. J'étais ébloui. Ébloui qu'à ce point l'art puisse cacher l'art, car si ces canons sont des prodiges de spéculation musicale, ils sont aussi tellement plaisants à écouter.

En considérant, en étudiant les *Variations* revient sans cesse cet émerveillement d'y trouver toujours la grâce, le naturel, l'élégance et la légèreté, unis aux combinaisons techniques les plus brillantes et les plus complexes, à des tours de main admirables dont l'analyse remplirait – et a en effet rempli – des volumes entiers d'explications. Chaque variation en soi représente ainsi un achèvement plein ; leur succession forme aussi dans le temps qui se déroule et les émotions qui passent une aventure sonore puissante, exceptionnellement cohérente.

Il est bien rare que ces deux aspects de l'art – le naturel et la science, l'intérêt et le plaisir – se rencontrent à ce point. C'est là je crois que se trouve le miracle des

Variations Goldberg : œuvre décidément
supérieure, dont la **richesse**
et la **séduction** peuvent
nous émerveiller à l'infini, au-delà de tout
ce qui pourra en être dit

Au moment d'enregistrer les *Variations Goldberg*, plusieurs questions se posent. Il convient me semble-t-il de *faire le point*. L'œuvre est célèbre : ce n'est pas, loin s'en faut, une découverte. Elle a été étudiée, observée, sondée, éclairée par plusieurs générations de spécialistes et de non-spécialistes : musicologues, bachologues, romanciers et même psychologues ; elle a surtout été explorée par les nombreux grands interprètes qui nous en ont laissé des lectures souvent remarquables. Il serait donc un peu vain de prétendre y découvrir quelque chose de très neuf.

La mise au point du texte des *Variations Goldberg* n'offre guère de prise à la spéculation, puisque la source en est une édition réalisée sous le contrôle de l'auteur, dont un exemplaire est conservé comportant ses corrections autographes. On pourrait chercher des versions alternatives, espérer des modifications tentées plus tard et d'une encre presque effacée : on ne trouverait probablement rien que de fumeux et d'une autorité à peu près nulle face à ce qui est connu depuis déjà longtemps.

Cette œuvre pose d'autres problèmes, qui sont ceux plus profonds et plus concrets que rencontre un interprète au moment de jouer un texte difficile ; en l'occurrence un texte si difficile qu'il nous place aussitôt, nous les interprètes, face à nos limites, à nos choix, à nos responsabilités, à nous-mêmes.

Peu d'œuvres suscitent à ce point un tel effet,
peu d'œuvres revêtent à ce point
une figure de mythe
à nos yeux

Ceci ajoute aux difficultés objectives qu'il rassemble, un obstacle d'ordre psychologique à un recueil désormais intimidant.

Pour ma part, je me souviens de m'être un jour juré, du fond des brumes de l'enfance, que je commencerais à oser me penser claveciniste - comment oser se réclamer d'un pareil métier ? - le jour où j'aurais joué les *Variations Goldberg*. Alors je les ai travaillées bien sûr, retravaillées, jouées, trop tôt, mal, et puis rejouées. Avec des idées pareilles dans la tête, on n'est pas heureux, on n'est jamais content. Et puis on est heureux quand même. Aucune œuvre ne m'a causé de telles tensions avant un concert : le trac, à son comble - évidemment, avec toutes ces projections, et puis aussi le poids de tant d'exemples admirables.

Est-ce donc **si difficile**, objectivement,
de jouer les *Variations Goldberg* ?
Peut-être **pas si difficile**, après tout

Rien que beaucoup de travail et un peu d'acharnement ne puisse surmonter.

Et puis, curieuse chose, au moment d'arriver à ce stade décisif de l'enregistrement : une sorte de panique physique, profonde, inconsciente, aberrante, monstrueuse. L'esprit est calme, fort : sûr de toutes les longues préparations accumulées, de la longue et minutieuse fréquentation, de toute l'expérience désormais acquise, de cette sorte de maturité, oui, qui est là. Et puis tout de même le corps dans son irrationalité qui menace, par sa douleur et sa nausée.

J'ai admiré, observant ceci avec une sorte d'émerveillement tranquille et assez distant, détaché car il y avait là-dedans tout ce que je savais de vrai et de faux, cette complexité admirable et si difficile à comprendre des animaux étranges que nous sommes. Face à ce que nous nous figurons être une épreuve décisive, nous sentons, comme si nous les touchions de nos doigts, les forces de la vie qui nous traversent. C'est moi et ce n'est pas moi, et c'est aussi malgré moi.

De même, **au moment où**
en jouant je crois donner une forme
aux décisions que je prends et que j'ai prises ou que
je n'ai pas prises : **ceci est moi**
et ceci n'est pas moi

Le Hemsch de 1751 est un des
**plus beaux clavecins
qui existent.** Puisque sa sonorité
et sa mécanique sont parfaites, pourquoi
ne pas l'utiliser ici ?

À l'interprète de faire en sorte que son clavecin français parle correctement l'Allemand.

Les *Variations Goldberg* sont caractérisées par la présence de célèbres et redoutables variations croisées. Ces variations indiquent un clavecin dont la mécanique contient un système de tiroir typiquement français. Bach a-t-il connu, dans les différentes cours souvent francophiles qu'il a fréquentées, des clavecins français ? Ce sujet est trop peu connu.

Certains clavecins allemands, de Mietke en particulier sont construits sous une influence française manifeste. Nous savons que ces instruments étaient vendus à des prix plus élevés, comme falsification d'instruments d'importation française. Voilà qui peut être fortement signifiant, et indiquer par exemple en Allemagne un marché de clavecins français particulièrement prisés (comme il y en avait d'instruments à vent), au point de faire l'objet de spéculations : de la même façon que les clavecins de Ruckers en France à la même époque.

Plus encore peut-être que par leurs sonorités, les clavecins français et allemands se distinguent par leurs mécaniques : systèmes d'accouplement des claviers, et surtout, points de balancement des touches. En effet, les clavecins français favorisent le plus grand contrôle possible du son - permettant en particulier de beaucoup ralentir les attaques - alors que les clavecins allemands offrent un son plus homogène, et comme «fabriqué d'avance», sensation qui rappelle celle qu'on ressent en jouant les orgues. Si je joue un clavecin français, une grande partie de ma concentration est occupée par le contrôle du son, par la conscience aiguë de toutes les notes, de tous les détails. Avec un clavecin allemand, mon esprit se trouve plus libre de penser architecture et polyphonie. Jouer sur un clavecin français de très longues fugues ou de très longs préludes n'est donc pas une situation idéale - quoique possible, c'est évident.

Les *Variations Goldberg* sont **une
succession de formes
très courtes**, chose assez peu
fréquente finalement dans l'œuvre
de Jean-Sébastien Bach

Voici en fin de compte l'argument qui m'a convaincu du bien-fondé de les enregistrer avec un clavecin français.



Frédéric Haas se produit en soliste, au clavecin ou au pianoforte, ou à la tête de l'ensemble Ausonia. Il est professeur de clavecin au Conservatoire royal de Bruxelles depuis 1997. Il enseigne régulièrement en master classes : en Allemagne, Angleterre, Belgique ou Roumanie.

Il conserve le clavecin Henri Hensch de 1751 d'une prodigalité sonore enivrante, ainsi qu'un fortepiano de Ferdinand Hofmann, Vienne, 1785 - 90.

www.frederick-haas.com

Frédéric Haas

Ce claveciniste français au jeu aristocratique se distingue par son discours, toujours posé et intérieur, s'accommodant plus de la réflexion et de l'intériorité que de spectaculaires galanteries.

Frédéric Haas possède une connaissance approfondie de la facture des clavecins, et des secrets de leurs réglages. C'est cela qui lui permet ce dialogue si intime avec l'instrument. Sous ses doigts d'une précision jamais répétitive, il sculpte - à la manière d'un peintre - chaque pièce comme un petit chef-d'œuvre.

Il entre très tôt en contact avec des instruments originaux comptant parmi les plus beaux, dont la fréquentation régulière lui permet de développer un idéal sonore très riche et d'apporter une contribution importante à la redécouverte des possibilités expressives du clavecin.



Pouplinière - certains éléments de décor permettent en tout cas de déduire la provenance d'un riche commanditaire, et nous incitent à continuer de rêver les plus fascinantes rencontres.

C'est un clavecin remarquable pour sa partie sonore, en parfait état de conservation. L'élégance des proportions, la beauté des courbes de la caisse et des chevalets, les points de pincement, les angles des cordes : une infinité d'éléments concourent à créer sa sonorité étonnante et célèbre.

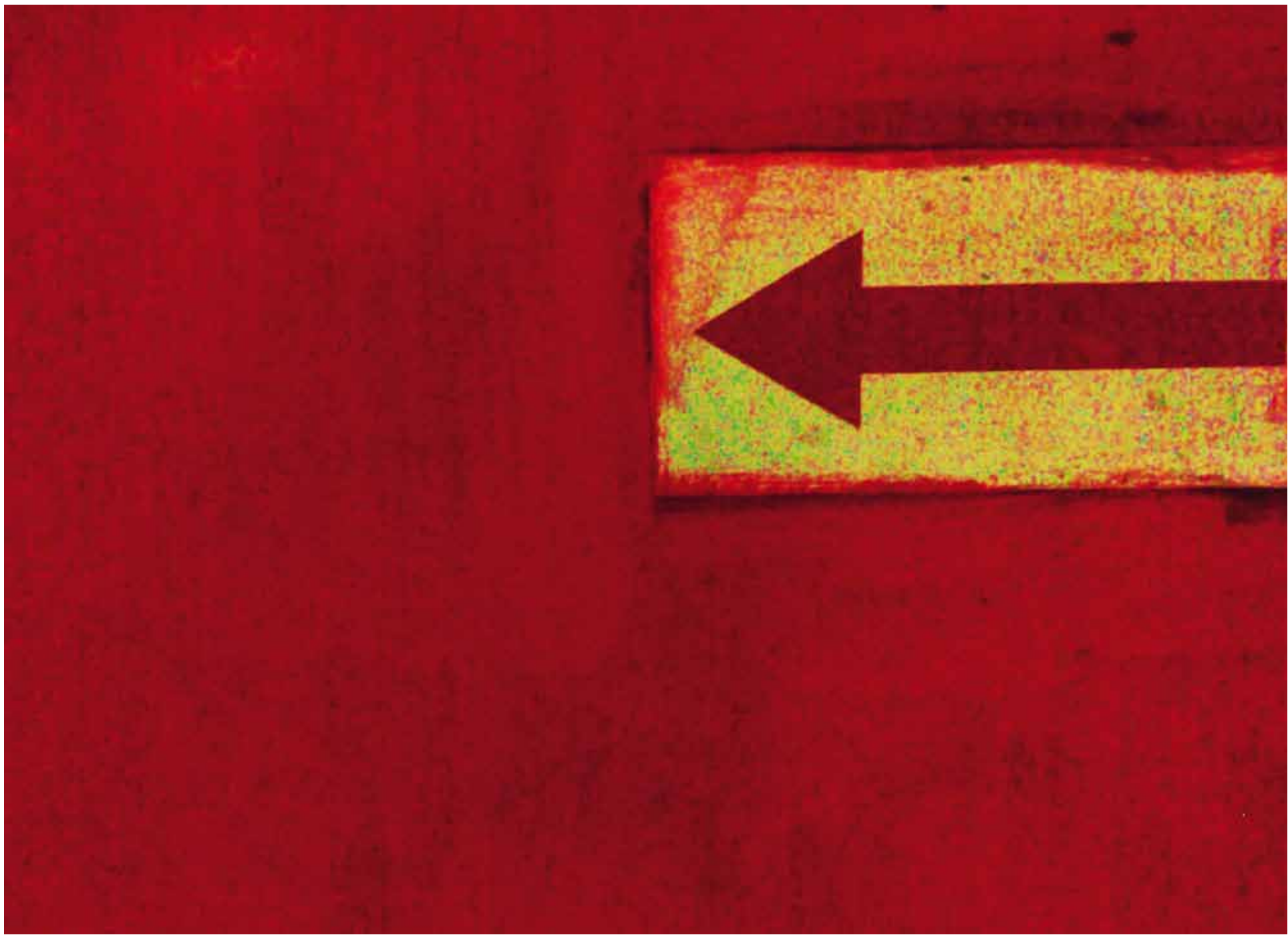
La restauration exemplaire faite à Paris par Anthony Sidey et Frédéric Bal nous permet d'apprécier tout l'immense potentiel de ce magnifique instrument, devenu grâce à tout cela une véritable exception.

Clavecin Henri Hemsch, 1751

Ce clavecin est un véritable miracle sonore.

Sa voix profonde est d'une longueur étonnante, et aussi d'une transparence parfaite ; elle ne contient aucun des défauts qu'on attribue trop facilement au clavecin, dont l'énoncé est le désespoir et la rage des clavecinistes. Le contact et le contrôle directs des cordes, qui font du clavecin le meilleur et le plus expressif des instruments polyphoniques, est ici particulièrement sensible.

Henri Hemsch, Allemand installé à Paris, fut l'un des maîtres les plus inspirés de l'histoire de la facture du clavecin qu'il poussa au dix-huitième siècle à un point de perfection admirable. Il travailla régulièrement pour La Pouplinière, le protecteur de Rameau. Cinq de ses instruments sont aujourd'hui connus. La légende prétend que celui de 1751 fut construit justement pour La



Goldberg Variations

The words rolls out with a flamboyant
and thundering resonance

This is clearly
a challenge

Bells ring out far and wide, echoing to infinity

The title itself has powerful connotations.
For all those for whom music means something

And even more so **for those**
who play it

Golden Mountain

it couldn't be summed up any better

It is often said that music expresses so much more than mere words

and although music may sometimes be written with a text as its inspiration, it is exceedingly rare that a text might do justice to the depth and range of a piece of music, unless the text were imbued with a poetic dimension sufficiently rich to enable it to be viewed as a free translation of the music in question. Our inability to adequately describe music becomes particularly obvious when faced with a work as perfect as the *Goldberg Variations*.

It is said that the Count of Kaiserling was an aesthete of great taste. Suffering from insomnia, he invited Goldberg, a young and highly talented harpsichord player and student of Johann Sebastian Bach, to stay with him and render his sleepless nights more bearable with his playing... Kaiserling requested that Bach compose for the young musician and this solicitation was at the origin of the *Goldberg Variations* – or at least the name.

Bach consented and subsequently produced an exceptional piece of work

We know that Bach often wrote work to order, and in the spirit of his unsurpassed craftsmanship he always strove to make each new oeuvre more perfect than the last. The same applied to the cantatas, which he was obliged to produce on a weekly basis amidst the bickering and unbearable bureaucracy of the Leipzig ecclesiastical court, and which other musicians less dedicated to their art might have met with much less artistic enthusiasm. In this context, Kaiserling's commission was undoubtedly highly motivating: at last an enlightened sponsor, filled with enthusiasm, gratitude and generosity; someone worthy of taking on the role of catalyst in redoubling his efforts in his conclusive quest for the absolute.

Historians, musicologists and analysts have all debated the authenticity of this story: Did Goldberg really exist? Did he really have something to do with the

variations? Was he such a prodigy (he would have been fourteen or fifteen years old at the time) that that he was capable of playing such a complex and difficult work? Was there ever in reality such a commission? To what extent does the imagination of various historians, biographers, researchers and story-lovers play a part?

The music however is real it is sublime, a perfect creation

and this little tale, as charming as it is, pales to insignificance when faced with the immortality of such a miraculous oeuvre.

One day I realized that nine of the thirty variations were in fact—the way they're written, note for note—canons. I was astounded. Dazzled that art could conceal art in such a manner. Because if canons are prodigious musical speculations, they are also such a pleasure to hear.

When studying the Variations, one is constantly stunned by their grace, effortlessness, elegance and subtlety coupled with the most brilliant and complex technical combinations, with feats of magic the analysis of which could fill up – and already has – entire volumes of explanatory texts. Each variation in itself is a complete achievement; their succession creates a powerful and exceptionally coherent musical adventure with respect to the time unfolding and the emotions evoked.

It is quite rare that these two aspects of art – effortlessness and science, necessity and pleasure – dovetail to such an extent.

And herein lies the miracle of the *Goldberg Variations* a decidedly superior work whose richness and powers of seduction can forever dazzle us, well beyond anything that can be said or written about them

When it came to recording the *Goldberg Variations*, a number of questions came to mind. Here would seem to be a fine opportunity to take your bearings. This oeuvre is well known: it is far from being a recent discovery. It has been studied, observed, probed and explored by several generations of specialists and laymen: musicologists, bachologists, novelists and even psychologists; above all it has been explored by numerous great musicians, who have often left us with remarkable interpretations. It would therefore be an act of vanity to pretend to have discovered something new.

The score of the *Goldberg Variations* offers little space for speculation as the source is a publication made under the author's supervision and an example exists with handwritten corrections. It might be possible to seek out alternative versions, in the hope of finding modifications written in almost faded ink: yet all that is undoubtedly a mirage, especially when faced with what is already known and has been known for a long time.

This work poses other problems: those much more profound and concrete problems, which a musician encounters when interpreting a difficult piece; in this case a piece so difficult that it brings us face to face with our limits, our choices, our responsibilities and finally ourselves.

**Few works have generated such a powerful impact
few works have achieved such
mythic status
in our minds**

I remember having once sworn in the early days of my youth that I would dare to start considering myself a harpsichordist – how could one dare to claim to master such a craft? – the day I could play the *Goldberg Variations*. So I worked hard on them, played them too soon and badly, and then attempted them again. It's hard to feel happy with such ideas in mind, one is never satisfied. Yet one is happy nevertheless. No other work has created such tension in me before a concert : stage fright at its worst - because of all these projections and also because of the weight of all the admirable interpretations of the past.

**Objectively, is it so difficult
to play the *Variations Goldberg* ?
Perhaps not so difficult after all**

Nothing that a lot of work and determination cannot overcome.

Curiously enough, just when reaching this stage of the recording, a monstrous, unconscious, profound and physical panic came over me. My mind was calm, sharp, reassured by all the lengthy accumulated preparation, by the countless times carefully playing them, by all the experience gained from this, by this maturity, yes, finally achieved; yet at the same time, my body's irrationality was like a threat, through its suffering and nausea.

I admired, observed all this with a sort of distant, peaceful and detached wonder, knowing that there was both truth and error involved, aware of that admirable and yet difficult complexity in understanding the strange animals that we are. Faced with what we know is a decisive test, we feel – almost as if they were palpable– the forces of life coursing through us.

It's me and not me, and it's also in spite of myself.

**Likewise, when playing them
I believe I'm giving shape to the decisions
I'm making and that I made or didn't make
this is me...
and this isn't me**

Since the 1751 Hemsch is one of
**the most beautiful
harpsichords
in existence** and its tone
and mechanics are perfect, why not use it here?

The interpreter's role is to make sure his French harpsichord speaks decent German.

The *Goldberg Variations*, are characterised by the presence of their famously difficult hand-crossover variations. These variations would seem to indicate the use of a harpsichord using the typically French "shove coupling" system. Had Bach been introduced to French harpsichords in the different courts, often francophile, he frequented? Little is known on this subject.

Certain German Harpsichords, made by Mietke in particular, were certainly constructed under French influence. We know that these instruments were sold at a higher price as counterfeit copies of imported French instruments. This might be something of great significance and would indicate, for example, that in Germany, French harpsichords were particularly prized (as were wind instruments), even to the extent that they were subject to market speculation: in the same way as Ruckers harpsichords were in France during the same period.

Perhaps even more than by the difference in tone, it is possible to distinguish between German and French harpsichords through their interior mechanisms: the coupling systems of the manuals and above all the balance point of the keys. In reality, the French harpsichords offer much greater precision in control over the sound – in particular allowing the musician to slow down the attack – whereas German harpsichords produce a much more homogenous sound as if it were "programmed in advance" in a way similar to that found when playing the organ. When I play a French harpsichord, much of my concentration is taken up by the need to control the sound and by my acute awareness of all the different notes and details. With a German harpsichord, my mind finds the freedom to think about architecture and polyphony.

Therefore, playing long fugues or very long preludes on a French harpsichord is not an exactly ideal situation – even if it is perfectly possible... that much is obvious.

The Goldberg Variations are in fact
**a succession of very
short passages,** something quite
uncommon in Johann Sebastian Bach's work

This, finally, was the argument that convinced me of the perfect sense of recording them with a French harpsichord.



Frédéric Haas performs solo recitals on the harpsichord and on the piano-forte, or at the head of the Ausonia Ensemble. He has been professor of the harpsichord at the Conservatoire royal de Bruxelles since 1997. He regularly gives master classes in Germany, England, Belgium and Romania.

He owns the spellbindingly beautiful Henri Hemsch Harpsichord built in 1751, as well as a Ferdinand Hofmann fortepiano, built in Vienna in 1785-90.

www.frederick-haas.com

Frédéric Haas

The French harpsichordist has made a name for himself with his aristocratic, pensive style more attuned to self-reflection and introspection than to gallant pyrotechnics.

Frédéric Haas has a profound knowledge of the inner workings of harpsichords and the secrets of their fine-tuning, having created an intimate relationship with the instrument. Thanks to his precise and creative technique, he sculpts – like a painter – each piece, turning them into little masterpieces.

Since the early stages of his career he has been in contact with some of the most beautiful surviving harpsichords, playing them regularly and developing a profound, exacting musical approach, thus making a major contribution to the rediscovery of the harpsichord's expressive capacities.



dated 1751, was built for La Pouplinière himself... Certain decorative elements of the instrument indicate that the person who commissioned it was a wealthy individual, and incite us to dream of the most fascinating encounters.

This harpsichord is remarkable for its acoustic properties, which are in a state of perfect preservation. The elegance of the proportions, the beauty of the curves of the case and the bridges, the angle of the strings, the plucking points: all the elements harmonize to create its astounding, celebrated sound.

The masterly restoration undertaken in Paris by Anthony Sidey and Frédéric Bal allows us to appreciate the immense potential of this magnificent and unique instrument.



Henri Hemsch Harpsichord, 1751

This harpsichord is a true miracle of sound.

Its profound resonant voice is strikingly long, its transparency perfect; it has none of the failings so easily attributed to harpsichords, the listings of which fills harpsichordists with despair. The immediate contact with and the direct control of the strings, which makes the harpsichord the best and most expressive polyphonic instrument, is particularly evident here.

Henri Hemsch, a German who had settled in Paris, was one of history's most inspired harpsichord-makers, his talent reaching a pinnacle with his perfect 18th century creations. He worked regularly for La Pouplinière (Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière), Rameau's benefactor. Five of his instruments are still known to be in existence. Legend has it that this one,



Die Goldberg-Variationen

der Name entfaltet sich in einer tiefen
und funkelnden Resonanz

Da ist sofort die Herausforderung

Der Schwung vieler Glocken, die läuten
und tragen und Halt geben

Dieser Name ist Träger ungemein starker
Anklänge Für Alle, denen Musik etwas bedeutet

Und mehr noch **für Alle,**
die sie spielen

Goldberg, man hätte es kaum treffender sagen
können...

Es wird oft gesagt die Musik drücke sich jenseits aller Worte aus

und obwohl es ja immer wieder vorkommt, dass Musik sich eines Textes als Ausgangspunkt bedient, ist es andersherum höchst selten, dass ein Text der in die Tiefe gehenden Tragweite von Musik gerecht wird, es sei denn, er besitzt eine poetische Dimension, die ihn der Musik anverwandt werden lässt bis hin zu dem Punkte, wo der Text zur freien Übersetzung der Musik wird. Dieser unbeschreibliche Charakter der Musik wird besonders deutlich, wenn es um ein so perfektes Werk wie die *Goldberg-Variationen* geht.

Man sagt, dass der Graf von Kaiserling ein Ästhet mit einem ausgeprägten Sinn für Schönheit gewesen sei. Er habe unter Schlaflosigkeit gelitten und habe daher Goldberg, einen jungen, höchst talentierten Cembalisten und Schüler von Johann Sebastian Bach, zu sich geholt, damit dieser ihm die langen schlaflosen Nächte mit seinem Spiel versüßen möge... Kaiserling habe Bach gebeten, etwas für seinen jungen Musiker zu komponieren. Dieser Auftrag, so heißt es, war der Auslöser für die *Goldberg-Variationen* – daher ihr Name.

Bach, der sich ganz auf dieses Spiel einließ, habe daraufhin dann ein außergewöhnliches Werk geschaffen

Wir wissen, dass Bach sehr viele Auftragsarbeiten erledigt hat, und dass er als genialer Handwerker jeden Vorwand, jede Gelegenheit nutzte, um immer perfektere Werke zu erschaffen. So zum Beispiel die Kantaten, die wöchentlich eingefordert wurden und bei denen dieser wöchentliche Abgabebzwang sich auch noch verband mit den jämmerlichen Gängeleien der unerträglichen kirchlichen Bürokratie in Leipzig, was sicher bei Musikern, die weniger stark mit der Erhabenheit ihrer Kunst verbunden waren, einen sehr viel geringeren künstlerischen Enthusiasmus ausgelöst hätte. Da hatte, gerade in diesem Zusammenhang, der Auftrag Kaiserlings ganz ohne Zweifel eine anspornende Wirkung: endlich ein kundiger Auftraggeber, ein Enthusiast, dankbar und großzügig, endlich jemand, der es würdig war, zum Zünder für all die Anstrengungen bei der unabweislichen Suche nach dem Absoluten zu werden. Geschichtsforscher, Musikwissenschaftler und Exegeten haben die Authentizität dieser Geschichte diskutiert: hat es Goldberg wirklich gegeben, und hatte

er wirklich einen Bezug zu den Variationen, und war er so begabt, dass er tatsächlich so jung schon (zum Zeitpunkt seines Auftauchens soll er vierzehn oder fünfzehn Jahre alt gewesen sein) dieses Werk spielen konnte, das doch so ungeheuer schwer war? Und der Auftrag selbst, hat es ihn je gegeben, und in welchem Maße haben wir es hier mit der Fantasie von Geschichtsschreibern, Biografen, Verfassern von Nachrufen und Legendenerzählern zu tun?

Die Musik bleibt sie ist die Höchste ihre Vollendung meisterhaft

und jede Anekdote, wie bezaubernd auch immer sie sein mag, ist nur von geringer Bedeutung angesichts der Unsterblichkeit eines so wunderbaren Werkes. Eines Tages fiel mir auf, dass neun der dreißig Variationen Note um Note, so wie es geschrieben steht, tatsächlich Kanons sind. Ich war hingerissen. Hingerissen davon, bis zu welchem hohem Grad die Kunst die Kunst verbergen kann, denn wenn diese Kanons auch unerschöpfliche Wunder musikalischer Spekulationen sind, so sind sie doch zugleich so angenehm zu hören.

Beim näheren Betrachten, beim Studium der Variationen kehrt ohne Unterlass dieses Staunen wieder, das Staunen darüber, in jeder Variation immer Anmut, Natürlichkeit, Eleganz und Leichtigkeit zu finden, vereint mit den brillantesten und komplexesten technischen Kniffen, mit bewundernswerten Handgriffen, deren Analyse ganze Bände von Erläuterungen füllen würde und tatsächlich gefüllt hat. So stellt jede Variation für sich genommen eine meisterliche Vollendung dar; und auch ihre Abfolge gestaltet durch die Zeit hindurch, die verstreicht, und durch die Emotionen, die sich ereignen, ein gewaltiges Klangabenteuer von ausnehmend großer Kohärenz.

Es kommt nur höchst selten vor, dass diese zwei Aspekte der Kunst – das Natürliche und die Wissenschaft, Bedeutsamkeit und Vergnügen – sich auf solch intensive Weise begegnen.

Die *Goldberg-Variationen*: ein ohne jeglichen Zweifel erhabenes Werk, dessen Reichtum und Verführungskraft uns unendlich zu begeistern vermögen, jenseits von allem was darüber gesagt werden kann

Möchte man die Goldberg-Variationen aufnehmen, so stellen sich einem gleich mehrere Fragen. Man muss, wie mir scheint, Bilanz ziehen. Das Werk ist berühmt: es handelt sich nicht um eine Entdeckung, ganz im Gegenteil. Generationen von Spezialisten und Nichtspezialisten haben die Variationen studiert, beobachtet, ergründet und erhellt: Musikwissenschaftler, Bachkenner, Romanschriftsteller, ja, selbst Psychologen; vor allem aber haben zahlreiche wichtige Interpreten, die uns oft bemerkenswerte Lesarten des Werkes hinterlassen haben, die Stücke erforscht. Reichlich müßig wäre daher jeder Versuch, vorgeben zu wollen, darin noch etwas völlig Neues zu entdecken...

Die Fertigstellung des Textes der Goldberg-Variationen bietet kaum Anlass zur Spekulation, denn die Textquelle ist eine Ausgabe, die vom Autor selbst geprüft wurde und von der ein Exemplar, das die handschriftlichen Korrekturen des Autors trägt, erhalten ist. Man könnte sich natürlich auf die Suche nach abweichenden Versionen machen und darauf hoffen, auf Abänderungen zu stoßen, die zu einem späteren Zeitpunkt versucht wurden und deren Spuren nur noch in fast verblichener Tinte lesbar sind: wahrscheinlich aber fände man nichts weiter als Quäl und Dinge, deren Aussagekraft gen Null geht, angesichts dessen, was schon seit so langer Zeit bekannt ist.

Dieses Werk birgt andere, tiefergehende und konkretere Probleme, denen ein jeder Interpret in dem Moment, wo er einen schwierigen Text spielt, begegnet; und in diesem Fall handelt es sich um einen so schwierigen Text, dass er uns, die Interpreten, augenblicklich an unsere Grenzen führt, und uns mit unseren Entscheidungen, mit unseren Verantwortlichkeiten, mit uns selbst konfrontiert.

Wenige Werke nur besitzen eine solche, eine dermaßen radikale Kraft, wenige Werke nur bekleiden in unseren Augen dermaßen die Rolle eines Mythos

Dies alles tritt zu den objektiven Schwierigkeiten, die der Band vereint, hinzu, ein Hindernis also psychologischer Art, was nunmehr den Text zu etwas Einschüchterndem werden lässt.

Ich für meinen Teil erinnere mich daran, wie ich mir eines Tages geschworen habe – aus den Tiefen des Kindheitsnebels heraus – dass ich dann damit anfangen würde, es zu wagen, mich als Cembalisten zu begreifen – denn wie sollte man es überhaupt wagen, von sich zu behaupten, einen solchen Beruf auszuüben? – von dem Tag an, wo ich die Goldberg-Variationen gespielt haben würde. Danach dann habe ich natürlich an ihnen gearbeitet, habe

immer wieder an ihnen gearbeitet, habe sie gespielt, zu früh, und schlecht, und habe sie nochmal gespielt. Man wird mit Ideen dieser Art im Kopf nicht glücklich, man ist niemals zufrieden. Und dann wieder ist man doch auch glücklich. Kein anderes Werk hat bei mir je vor einem Konzert dermaßen große Spannungen ausgelöst: das Lampenfieber, so stark wie nie – natürlich, mit all diesen Projektionen im Herzen und Kopfe, und dazu noch das Gewicht so vieler bewundernswerter Vorbilder.

Ist es denn nun, objektiv betrachtet, so schwierig die *Goldberg-Variationen* zu spielen? Vielleicht gar nicht so schwierig, alles in allem

Nichts, was nicht durch emsige Arbeit und ein wenig Versessenheit überwunden werden könnte.

Und dann, in dem Moment, wo man an den entscheidenden Punkt der Aufnahme gelangt, passiert etwas Merkwürdiges: eine Art körperlicher Panik, tief sitzend, unbewusst, aberwitzig, ungeheuerlich. Der Geist ist ruhig, ist stark: er ist sich der langen, ausgiebigen Vorbereitungen sicher, er weiß um die lange und minutiöse Arbeit direkt am Text, um all die Erfahrungen, die gewonnen wurden und nun bereitstehen, er kennt diese Art von – ja – Reife, die da ist. Und dann trotz allem der Körper in seiner Irrationalität, die bedroht, aufgrund seines Schmerzens und Würgens. Ich habe, während ich dies alles mit einer Art ruhigem und ziemlich distanzierendem, weil losgelöstem Staunen betrachtete – denn es lag darin all das, was ich als richtig und falsch kannte – diese bemerkenswerte und so schwer zu verstehende Komplexität der fremdartigen Tiere, die wir sind, bewundert. Angesichts dessen, was wir uns selbst als eine entscheidende Aufgabe stellen, spüren wir – als berührten wir sie mit unseren Fingern – die Kräfte des Lebens, die uns durchströmen. Ich bin es und ich bin es nicht, und es ist auch ganz ohne mich.

Desgleichen in dem Moment, wo ich – im Spiel begriffen – glaube Entscheidungen, die ich treffe und die ich getroffen habe oder nicht getroffen habe, eine Form zu geben: ich bin es und ich bin es nicht

Wo doch das Hemsch von 1751 eines der schönsten existierenden Cembali ist und sein Klang und seine Mechanik perfekt sind, warum sollte man es dann hier nicht benutzen?

Es ist Aufgabe des Interpreten, Sorge dafür zu tragen, dass sein französisches Cembalo korrektes Deutsch spricht.

Die *Goldberg-Variationen* zeichnen sich durch berühmt-berüchtigte Über-Kreuz-Variationen aus. Diese Variationen verweisen auf ein Cembalo, dessen Mechanik eine typisch französische Schiebekoppel besitzt. Hat Bach an den verschiedenen, oft franzosenfreundlichen Höfen, an denen er ein- und ausging, französische Cembali kennen gelernt? Dieses Thema ist zu wenig bekannt.

Die Bauweise einiger deutscher Cembali, insbesondere die der Instrumente von Mietke, steht ganz offensichtlich unter französischem Einfluss. Wir wissen, dass solche Instrumente zu höheren Preisen verkauft wurden, angepriesen als Fälschungen von Instrumenten französischen Imports. Eine Formulierung, die sehr aussagekräftig sein kann und zum Beispiel einen Hinweis darauf geben kann, dass es in Deutschland einen Markt für besonders begehrte französische Cembali gab (so wie dies auch für Blasinstrumente der Fall war), und dies ging soweit, dass die Instrumente zu Spekulationsobjekten wurden: ganz so wie zur gleichen Zeit die Ruckers-Cembali in Frankreich.

Mehr noch vielleicht als in ihrem Klang unterscheiden sich die französischen und deutschen Cembali in ihrer Mechanik: bei der Kopplung der Manuale, und vor allem bei dem Waagepunktverhältnis der Tasten. Und tatsächlich bieten französische Cembali eine größtmögliche Kontrolle des Klanges – was es insbesondere erlaubt, den Anschlag erheblich zu verlangsamen – wohingegen die deutschen Cembali einen homogeneren Klang aufweisen, und einen, der wie „vorgefertigt“ erscheint, ein Gefühl, das an jenes Gefühl erinnert, welches man beim Orgelspiel verspürt. Wenn ich ein französisches Cembalo spiele, ist ein großer Teil meiner Konzentration auf die Kontrolle des Klanges gerichtet, auf das geschärfte Bewusstsein aller Noten, aller Details. Beim Spiel auf einem deutschen Cembalo ist mein Geist freier, um Architektur und Polyphonie zu denken. Auf einem französischen Cembalo sehr lange Fugen oder sehr lange Präludien zu spielen, ist daher nicht ideal – aber es ist möglich, das versteht sich.

Die *Goldberg-Variationen* sind eine Abfolge sehr kurzer Formen etwas also, was letztlich im Werk von Johann Sebastian Bach nicht allzu oft vorkommt

Und darauf gründet nun auch das Argument, dass mich von der Stichhaltigkeit überzeugt hat, sie auf einem französischen Cembalo einzuspielen.



Frédéric Haas

Der französische Cembalist Frédéric Haas zeichnet sich durch seinen stets aristokratischen Vortrag aus, der mehr vom Gedanklichen und von Innerlichkeit herrührt als von spektakulären Galanterien.

Frédéric Haas besitzt eine tiefe Kenntnis des Baus von Instrumenten, und des Geheimnisses ihrer Regulierungen. Diese Kenntnisse ermöglichen ihm den sehr intimen Dialog mit dem Instrument. Unter seinen so präzise arbeitenden Fingern, unter denen nichts je repetitiv erscheint, skulptiert er – gleich einem Maler – jedes Stück wie ein kleines Meisterwerk.

Sehr früh schon kam er mit Originalinstrumenten, die zu den schönsten ihrer Art zählen, in Berührung. Das regelmäßige Spiel auf diesen Instrumenten erlaubt es ihm, ein sehr reiches Klangideal zu entwickeln und dadurch einen wichtigen Beitrag zur Wiederentdeckung der Ausdrucksmöglichkeiten des Cembalos zu leisten.

Frédéric Haas tritt als Solist auf, sowohl am Cembalo als auch am Pianoforte, und als Leiter des Ensembles Ausonia. Seit 1997 ist er Professor für Cembalo am Königlichen Konservatorium in Brüssel. Er gibt regelmäßig Master Classes: in Deutschland, England, Belgien und Rumänien.

Frédéric Haas bewahrt in seiner Sammlung das klanglich atemberaubende Henri Hensch Cembalo von 1751 sowie ein Fortepiano von Ferdinand Hofmann, Wien, 1785-90.

www.frederick-haas.com



Das Cembalo von Henri Hemsch, 1751

Dieses Cembalo ist wahrlich ein Klangwunder.

Seine tiefe Stimme besticht durch erstaunliche Länge, und auch durch perfekte Transparenz; diese Stimme kennt keinen der Mängel, die man sonst nur allzu leicht dem Cembalo nachsagt und deren Erwähnung die Cembalisten in Verzweiflung und Wut versetzt. Der direkte Kontakt und die direkte Kontrolle der Saiten, die aus dem Cembalo das beste und ausdrucksstärkste Polyphonie-Instrument machen, sind hier besonders fein ausgearbeitet.

Henri Hemsch, ein Deutscher, der in Paris lebte, war einer der inspiriertesten Meister in der Geschichte des Cembalo-Baus, den er im 18. Jahrhundert zu einem bewundernswerten Punkt der Perfektion trieb. Er hat regelmäßig für La Pouplinière, den Gönner Rameaus, gearbeitet. Fünf seiner Instrumente sind heute erhalten. Der Legende nach ist das Cembalo von 1751 nun gerade für La Pouplinière gebaut worden... Einige Elemente des Dekors erlauben es jedenfalls, hinter dem Bau einen reichen Auftraggeber zu vermuten; und sie laden uns immer wieder dazu ein, weiter zu träumen von den schillerndsten Begegnungen.

Es handelt sich um ein für seine Klangeigenschaften sehr bemerkenswertes Cembalo, in perfektem Erhaltungszustand. Die Eleganz der Proportionen, die Schönheit der Kurven des Korpus und der Stege, der Punkt, an dem die Saite angerissen wird, die Ausrichtung der Saiten zueinander: unendlich viele Details lassen zusammen die erstaunliche und berühmte Klangfarbe dieses Instruments entstehen.

Die in Paris von Anthony Sidey und Frédéric Bal vorbildlich ausgeführte Restaurierung erlaubt es uns, das ungeheure Spektrum an Möglichkeiten dieses wundervollen Instruments zu erleben. Dank all dieser Dinge kann dieses Henri Hemsch als eine echte Ausnahmeerscheinung bezeichnet werden.

Jerome Reese

➤ La vie passionnée de Jerome Reese épouse la fameuse devise du poète Paul Claudel : « *l'œil écoute* ». Fou de musiques, d'arts plastiques, de littératures de tous les horizons et de tous les temps, voici un « françétatsunien » bien parisien qui a grandi parmi les Indiens du Nebraska et dédié sa double culture au culte de la beauté universelle. Réalisées avec un matériel résolument minimal, ses images photographiques révèlent un regard rythmique, pressé de pénétrer l'essence du sujet. Elles reflètent aussi la rare spontanéité, toujours séduisante, de quelqu'un d'aussi érudit qu'enthousiaste.

➤ *Formerly a music journalist and a translator (specializing in art and cinema), now a label manager and producer in the music industry for two decades, Jerome Reese is a Franco-American (Parisian mother, Texan father, nomadic upbringing) based in Paris and New York. He is also a painter and photographer.*

➤ Jerome Reese ist ausgebildeter Musikjournalist und Übersetzer (im Kunst und Kinobereich), arbeitet dennoch seit zwanzig Jahren als Geschäftsführer und Produzent in der Musikindustrie. Jerome Reese ist franco-amerikaner (Mutter Französin, Vater Texaner, nomadische Erziehung), wohnt in Paris und New York. Er ist sowohl Maler als auch Fotograf.



© La Prima Volta 2010 & © La Dolce Volta 2012

Enregistrement : 18-19 octobre 2010, château de Ronchinne (Belgique)

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Hugues Deschaux

Clavecin : Henri Hemsch 1751, collection privée Frédérick Haas

Accord réalisé par Frédérick Haas

Couverture et illustrations : Jerome Reese

© Photos Frédérick Haas : Jean-Baptiste Millot

Textes : Frédérick Haas

Traduction et relecture : Chris Atkinson, Jerome Reese,

Elizabeth Ayre (GB) - Schirin Nowrousian (D)

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Création & réalisation graphique : Hervé Tenot, www.lafabriquedelimage.com

www.ladolcevolta.com

LDV 01