



JOHANN SEBASTIAN

# BACH

## VARIATIONS GOLDBERG

BLANDINE VERLET

*Clavecin Hensch, 1751*

**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
**VARIATIONS GOLDBERG**

**BWV988**

Clavierübung IV (1742)

1-	Aria	2'52
2-	Variation I	2'10
3-	Variation II	1'53
4-	Variation III	2'46
5-	Variation IV	1'15
6-	Variation V	1'54
7-	Variation VI	2'02
8-	Variation VII	2'00
9-	Variation VIII	2'07
10-	Variation IX	2'08
11-	Variation X	1'39
12-	Variation XI	1'59
13-	Variation XII	2'59
14-	Variation XIII	4'21
15-	Variation XIV	2'09
16-	Variation XV	3'56
17-	Variation XVI	2'53
18-	Variation XVII	2'05

19- Variation XVIII	1'49
20- Variation XIX	1'25
21- Variation XX	2'29
22- Variation XXI	2'39
23- Variation XXII	1'53
24- Variation XXIII	2'28
25- Variation XXIV	3'14
26- Variation XXV	5'18
27- Variation XXVI	2'23
28- Variation XXVII	2'16
29- Variation XXVIII	2'28
30- Variation XXIX	2'32
31- Variation XXX	2'01
32- Aria	3'29

## **BLANDINE VERLET**

Clavecin Hemsch 1751

## JOHANN SEBASTIAN BACH LES VARIATIONS GOLDBERG

### *légende et réalités*

Etrange destin posthume que celui de Johann Gottlieb Goldberg! Né en 1727, il avait étudié le clavecin, à Dresde, avec le fils aîné de J.S. Bach, Wilhelm Friedemann, et pris des leçons avec son père. Un temps au service de l'ambassadeur russe Keyserlingk, il entre dans l'orchestre du premier ministre de Saxe et meurt peu après, en 1756, à 29 ans. Claveciniste de grand talent, brillant lecteur de partitions (on l'avait surnommé «l'avaleur de notes», «*Noten Fresser*»), il fut aussi compositeur. Mais sans doute ignorerait-on jusqu'à son nom sans les célèbres Variations, ni le récit que donne en 1802 Forkel, le premier biographe de Bach. Selon lui, l'ambassadeur, qui admirait Bach, lui aurait demandé de lui écrire quelques morceaux de musique que son jeune claveciniste pourrait lui jouer la nuit. «Ces morceaux devaient être d'un caractère calme et plutôt joyeux, afin qu'ils le puissent recréer pendant ses nuits sans repos». Les Variations seraient nées de cette «commande», et auraient charmé

leur destinataire au point que celui-ci aurait offert au compositeur cent louis d'or dans un gobelet lui aussi en or: «Il ne se lassait jamais de les entendre, et, dans la suite, pendant ses longues insomnies, il avait coutume de dire: «cher Goldberg, jouez-moi donc, je vous prie, une de mes Variations!». Il faudrait donc, à tout le moins, parler de «Variations Keyserlingk»! Mais ce récit, sur lequel s'est fondée la tradition, paraît bien peu vraisemblable, et pour plusieurs raisons. D'une part, il n'existe aucun document d'époque sur l'œuvre, aucune lettre, aucun article; et s'il y avait eu commande de la part d'un personnage de l'importance de Keyserlingk, Bach n'aurait pas manqué de le gratifier d'une belle dédicace, absente de l'édition gravée. Mais ce n'est pas tout: d'après les études les plus récentes, les *Variations* auraient été publiées en 1741; Goldberg n'avait que 14 ans, ce qui est bien jeune pour maîtriser une œuvre aussi redoutablement virtuose... et il ne serait entré chez l'ambassadeur qu'en 1742. Enfin et surtout, il est bien évident qu'une œuvre d'une telle ampleur, d'une telle complexité, et qui de plus s'inscrit dans un projet d'ensemble, celui de la

publication d'œuvres maîtresses pour le clavier, ne peut être que le fruit d'une élaboration longuement mûrie. Même s'il l'a offerte à Keyserlingk, même si Goldberg l'a jouée, Bach a dû en commencer la composition vers 1739 ou 1740, après l'achèvement de la Messe pour orgue, troisième partie de la *Clavier Übung* - et Goldberg n'avait alors que 12 ou 13 ans!... Laissons donc là la légende, sans doute élaborée par agglutination de données réelles, pour noter les faits historiques avérés. À 40 ans, Bach, qui n'a encore rien publié de tout ce qu'il a écrit, se décide à faire graver quelques témoignages de son art, pages «de référence» présentées au public et à la postérité. Dès 1726 voit le jour la première Partita; les autres suivent, chaque année, et les six sont regroupées en 1731 sous le titre de «*Clavier Übung*» - «Exercice pour le clavier», «Pratique du clavier», ou tout simplement, par analogie avec la musique française, «Livre de clavier». Un deuxième Livre suit, en 1732 (*Concerto dans le goût italien* et *Ouverture à la française*), le troisième en 1739 (*Messe pour orgue*); les *Variations Goldberg* constitueront le quatrième et dernier, qui pourrait avoir

été prêt pour la foire de la Saint-Michel, en septembre 1741. A défaut du manuscrit, perdu, la page de titre annonce «*Clavier-Übung* se composant d'une ARIA avec différentes variations Pour le clavecin à deux claviers. Composée à l'intention des amateurs Pour la récréation de leur esprit Par Johann Sebastian Bach, compositeur [etc.]». Sous ce titre anodin se cache l'une des œuvres les plus originales de toute la production du musicien. On remarque d'emblée que le compositeur indique expressément, précision extrêmement rare chez lui, l'instrument auquel il s'adresse en l'occurrence un clavecin à deux claviers, seul capable de rendre justice au foisonnement sonore de la partition et de permettre l'exécution du contrepoint de certaines variations (n°17, en particulier), où les doigts s'emmêleraient sur un seul clavier. Mais ce n'est pas tout. Œuvre achevée, publiée, non fonctionnelle – contrairement à la grande majorité des autres pages de Bach -, c'est aussi, avec *L'Art de la Fugue* de peu postérieur, auquel bien des traits la rattachent, la plus vaste élaboration du musicien sur un thème unique, et l'une

des rares séries de variations qu'il ait écrites. En effet, si les variations font florès au XVII<sup>e</sup> siècle, de Sweelinck à Buxtehude en passant par Scheidt, Frescobaldi, Froberger, Boehm ou Pachelbel, c'est là un genre que Bach a peu pratiqué. Sur le témoignage de Carl Philipp Emanuel, Forkel précise qu'il avait jusqu'alors considéré comme un travail bien ingrat ce genre de composition dans lequel l'harmonie a périodiquement des tours semblables. À côté de quelques séries de variations sur des thèmes mélodiques (dont ce chef-d'œuvre du contrepoint que sont les *Variations canoniques* pour orgue), il ne s'était en effet attaqué qu'à deux reprises au genre de la variation sur une basse obstinée, avec la *Chaconne* pour violon seul et la *Passacaille* pour orgue. Mais au soir de sa vie, alors qu'il médite intensément sur les principes de la composition, la variation lui apparaît sans doute comme l'un des genres les mieux à même de satisfaire son idéal intellectuel et spirituel d'unité dans la diversité, d'identité du Un et du Multiple, couronnant ainsi un siècle et demi de pensée baroque. On connaît la suite: les «Goldberg» figurent aujourd'hui comme l'un des sommets

absolus du genre, aux côtés de quelques autres chez Sweelinck (*Variations sur «Ma jeune vie a une fin»*), Beethoven (*Variations Diabelli*), Schumann, (*Etudes symphoniques*), Franck (*Variations symphoniques*), Brahms (*Variations sur un thème de Haendel*), Dukas (*Variations sur un thème de Rameau*) ou Webern (*Variations op. 27*).

Cette aria dont Bach lui-même parle dans son titre, il devait en être assez heureux pour la recopier dans le deuxième *Clavierbüchlein*, ce journal intime qu'il tenait à l'intention de sa femme Anna Magdalena. Sous son apparence charmante et simplette, elle se révèle en effet extrêmement féconde, puisque sa microstructure génère la macrostructure de l'œuvre entière: découpée en deux fois 16 mesures, elle en reflète les deux fois 16 morceaux - aria et 15 variations, puis, seconde partie (ou deuxième exorde selon la rhétorique), 15 variations et aria. Et comme pour bien baliser cette articulation, la variation 16 (c'est-à-dire le 17<sup>e</sup> morceau) n'est autre qu'une Overture à la française, marquant un nouveau départ. Mais c'est sur la basse de cette aria que se fondent les variations - *fundamentum*

de 32 notes (une par mesure), ce que les Anglais nommaient un *ground*, et les Français tout simplement une basse -, motif très commun puisque bâti sur des éléments de la gaillarde italienne utilisée depuis le XVI<sup>e</sup> siècle et qui le sera jusqu'à Beethoven. La basse «Goldberg» apparaît très proche du motif traditionnellement appelé «Basse de Ruggiero» (ce qui l'apparente à d'autres pages, de Boehm et de Haendel notamment), auquel elle emprunte ses huit premières notes - on peut d'ailleurs observer à quel point ces huit notes sont proches de la mélodie du cantique «*Vom Himmel hoch*» que Bach traitera peu après, précisément sous forme de variations en canons, comme une sorte de postface ou d'épilogue à cette aventure canonique. Au fil des variations, la basse va se disloquer rythmiquement, se transformer au gré de syncopes, de dispersions harmoniques, d'élisions, de martellements, dans une prodigieuse variété - au point de former un sujet de fugue (n°10). Dans son économie et sa densité, elle entretient de nombreux systèmes de symétrie féconds pour la combinatoire à venir. Et face à son motif, Bach nous apparaît comme Dieu le Père devant la

Création, Alpha et Oméga dans un présent éternel : une fois élaborée, la basse ne fait pas qu'offrir des potentialités de développement, elle contient déjà les variations, comme toutes envisagées dès l'origine et jusqu'à leur achèvement.

Au nombre de trente, ces variations sont groupées par trois: dix fois trois, la troisième variation de chaque groupe étant un canon (variations 3, 6, 9, etc.). Elles propose des genres divers - invention à deux, trois ou quatre voix, toccata, duo ou trio, aria ornée à l'italienne, mouvements de danse, dans la plus Folle imagination. Quant aux canons, leur composition croît à mesure: premier canon (variation 3) à l'unisson, deuxième à la seconde, troisième à la tierce, etc., tour de force qui n'apparaît pas de prime abord à l'auditeur ébloui. Mais il y a plus encore, puisqu'au canon à la dixième qui devrait constituer la trentième et ultime variation, le compositeur substitue un *quolibet*, jeu musical cher aux Bach qui le pratiquaient en famille, et qui constitue à échafauder des harmonisations et des combinaisons contrapuntiques sur des chansons populaires. Ici, le jeu est particulièrement savant, puisqu' il combine un canon à deux voix sur la basse

Goldberg à deux chansons saxonnes (quatre voix en tout). Et quelles chansons ! L'une dit « il y a longtemps que je n'ai été auprès de toi, rapproche-toi, rapproche-toi », et l'autre « Choux et betteraves m'ont chassé; si ma mère avait fait cuire de la viande, je serais resté plus longtemps ». Plaisanterie familière, sans doute, et un peu épaisse... à moins que ces chansons n'en veuillent dire davantage. Au moment d'entrer en scène, la dernière variation semblerait ainsi s'adresser à l'aria en lui disant, non sans humour: « il y a longtemps que je ne t'ai vue, des variations pas très intéressantes m'en ont empêché (et si mon compositeur en avait écrit de meilleures, je n'en serais pas là): reviens donc! »- et l'aria n'a plus qu'à reparaitre en conclusion.

Cette œuvre brillante semble en effet recéler bien des messages codés, comme volontairement enfouis par le musicien dans les secrets de sa création. On a observé que l'aria était articulée en deux blocs de 16 mesures (avec reprises); or, la subdivision peut se poursuivre à quatre sous-groupes de 8 mesures et à huit sections de 4 mesures- le dénominateur commun étant 4. Mais on peut aussi rele-

ver la permanence structurelle du nombre 3; mesure à trois temps de l'aria, écriture majoritairement à trois voix, répétition des canons (dont neuf à trois voix) en rangs ternaires. Les Variations sont en outre la quatrième partie de la *Clavier Übung*, la troisième étant une Messe de la Trinité, entièrement fondée sur la symbolique du nombre trois. Pur hasard? Comme tout un chacun à son époque, Bach savait que 3 est le nombre de la Trinité, de la totalité divine, et que 4 est celui de la création, de l'humain. Le 3 s'oppose et se combine ici au 4 comme le créateur à la création, l'incrédulé au créé, le parfait à l'imparfait...

Quelle que soit l'interprétation qu'on en veuille donner, la combinatoire qui organise ces élaborations formelles révèle un degré très élevé de la pensée créatrice, se manifestant dans une technique contrapuntique d'une rare complexité, mais pour un résultat intensément expressif. Cette expression n'est certes pas ici celle de quelconques états d'âme, mais d'abord d'une alchimie des nombres et comme d'un monde à l'état naissant. Mais que de facettes, aussi, dans les efflorescences d'une ornementation parfois généreuse (n°13 et 25), ou la fantaisie d'une ryth-



mique extrêmement diversifiée! Nombre de variations abondent en figures chorégraphiques: celles de la sicilienne (n°3), de la courante (n°5, 8, 14, 17,20, 23), de la gigue (n°7 et 21), de la sarabande (n°13, 25 et 26) ou de la gavotte (n°18); jamais, cependant, le musicien ne succombe au charme d'une suite de danses, fussent-elles stylisées.

Mais à l'écoute des *Variations Goldberg*, l'auditeur le moins prévenu est d'abord frappé par leur extraordinaire brio instrumental, ce feu d'artifice qui par moments illumine le clavecin de traits fusant de toutes parts, de croisements de mains, de vélocité digitale, d'éclaboussures de toccata. Il est d'ailleurs curieux d'observer qu'à l'orgue, les flamboyances de virtuosité sont chez Bach le fait d'un jeune homme que la maturité mènera à décanter son écriture, alors qu'au clavecin, c'est chez un homme au seuil de l'âge mûr que se déclare cet embrasement d'un feu d'été de la Saint-Martin. En l'absence de tout document, on peut proposer une hypothèse à ce déchaînement d'une virtuosité nettement frappée de la marque italienne. On sait en effet que les *Essercizi*, seul recueil publié du vivant de Dome-

nico Scarlatti, furent édités à Londres en 1738 ou au tout début de 1739, et que de nombreuses éditions pirates en furent réalisées qui circulèrent aussitôt dans l'Europe entière. Curieux de toute musique nouvelle, et placé dans une ville carrefour, capitale européenne du livre, Bach a très vraisemblablement connu ces pages qui devaient du reste influencer d'autres musiciens, comme Jean-Philippe Rameau. Cette hypothèse vient fortifier un point de vue personnel, partagé par Blandine Verlet, interprète de cet enregistrement: inscrites dans une logique propre au compositeur, les *Variations Goldberg* seraient aussi de la part de Bach une sorte de réponse à Scarlatti - 30 *Essercizi*, 30 Variations -, en même temps que, dans la confrontation, une affirmation de son génie.

Sans doute faut-il rappeler qu'au tournant des années quarante, usé par une vie de labeur harassante, Bach semble se retirer du monde. Les tâches quotidiennes se poursuivent, mais il n'a plus à produire pour les églises ni pour son orchestre, le Collegium Musicum: vivant sur son acquis, il peut délaisser le fonctionnel au profit de l'essentiel. Comme Luther, pasteur en sa maison, on ne lui connaît plus querelles

ni ambitions. S'ouvre pour lui le temps d'un nouvel âge, celui de l'intériorisation, de la méditation, et on va le voir, sur une dizaine d'années, reprendre des œuvres anciennes, en ciseler de nouvelles, lentement, patiemment, mettant ainsi un point final à sa production avec un chef-d'œuvre en chacun des principaux genres qu'il aura illustrés au cours de sa vie : art du prélude et fugue avec les derniers diptyques pour orgue et la deuxième partie du *Clavier bien tempéré*, art de la variation avec les *Goldberg* et les *Variations canoniques* pour orgue, art du canon dans ces mêmes œuvres ainsi que dans *l'Offrande musicale*, art de la fugue, bien sûr, art de la polyphonie, enfin, avec l'assemblage des morceaux de la *Messe en si* et la composition de ses derniers chœurs. Couronnant son œuvre pour clavecin, les *Variations Goldberg* semblent alors affirmer sa suprématie en la matière. Aux tenants de la musique nouvelle, il répond en montrant qu'il peut écrire avec autant d'éclat que Scarlatti, mais de surcroît sur l'infrastructure extrêmement complexe propre à son génie et qu'on ne s'était pas fait faute de lui reprocher. Et à ceux, plus jeunes, plus « modernes », qui lui préfèrent

les charmes plus immédiatement sensibles de *l'Empfindsamkeit*, il montre qu'il sait les goûter et peut écrire une musique aussi frémissante que celle de ses fils aînés. Wilhelm Friedemann ou Carl Philipp Emanuel - écoutez la variation 25, l'une des trois dans le ton pathétique de *sol* mineur au sein de cet ensemble en *sol* majeur, mais dans cette dernière œuvre pour clavecin publiée, il paraît aussi se retourner vers son passé, celui de ses maîtres, et rendre hommage à ses prédécesseurs. La basse, certes, puisqu'elle procède de « standards » bien établis. Mais à son vénéré père spirituel Buxtehude, aussi, lui qui a également écrit une série de 32 pièces en variations sur un motif qui s'apparente à celui de la deuxième chanson du *quolibet* - dont la présence pourrait de ce fait revêtir une signification supplémentaire. Hommage, encore, aux maîtres français qu'il admirait dans sa jeunesse, avec l'Ouverture de la variation 16... À tout instant, l'esthétique de l'œuvre, comme sa structure, procède du devenir tout en renvoyant vers le passé, selon un processus d'anamnèse qui n'est pas l'un des moindres charmes de cette partition en tous points unique.

GILLES CANTAGREL

## JOHANN SEBASTIAN BACH THE GOLDBERG VARIATIONS

*legend and reality*

Johann Gottlieb Goldberg's posthumous destiny was indeed a strange one! Born in 1727, he studied the harpsichord in Dresden with J. S. Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann, and also took lessons with Bach himself. For a time, he was in the service of the Russian ambassador, Keyserlingk; he joined the private musical establishment of the prime minister of Saxony and died shortly afterwards, in 1756, at the age of twenty-nine. He was a very talented harpsichordist, a brilliant sight-reader (he was nicknamed "der Notenfresser" – the «note-devourer») and also a composer. However, it is doubtful that we would even have heard of his name, if it were not for the famous Variations and the story told by Forkel, Bach's first biographer, in 1802. According to Forkel, Keyserlingk, who was a great admirer of Bach, commissioned the latter to compose a few pieces of music to be played to him by his young harpsichordist when he suffered from insomnia at night. "These pieces were to be of a calm and rather joyful nature, so that they might

entertain him during his restless nights." The Variations were supposedly, therefore, the result of this "commission", and the ambassador was so enchanted by them that he presented the composer with a hundred louis d'or in a golden goblet: "He never tired of hearing them, and, subsequently, during his long sleepless nights," he would say: "Dear Goldberg, play me, pray, one of my variations!" We should, therefore, at the very least, refer to them as the "Keyserlingk Variations!"

This story, which has built up into a tradition, nevertheless seems very unlikely, and for several reasons. On the one hand, there is no mention of the work in any document, letter or article of the time; and if Bach had received a commission from a personage of Keyserlingk's status, he would surely have honoured him with a fine dedication in the print, which is not the case. But that is not all: according to the most recent studies, the *Variations* were published in 1741: Goldberg was only fourteen, which, even with exceptional talent, is rather young to be able to master such a formidably virtuoso work... and he did not enter the ambassador's service until 1742. Finally - and above all - it is

quite obvious that a work of such proportions, and of such complexity. And which, moreover, belongs to an overall plan - the publication of the composer's major keyboard works - can only be the result of a great deal of work and thought. Even if he did present it to Keyserlingk, and even if Goldberg did play it, Bach must have started work on the composition in about 1739 or 1740, after completing the organ pieces forming the third part of the *Clavier-Übung* - and Goldberg was only twelve or thirteen at that time!

So let us leave the legend there, even though it probably contains at least some element of truth, and get down to the undisputed historical facts. At the age of forty, Bach, who had not as yet published any of his compositions, decided to turn publisher and present a number of his exemplary works to the public, set them down for posterity, 1726 saw the appearance in print of his Partita n°1: it was followed in successive years by the other five, and the whole set of six appeared in 1731 as the first part of the *Clavier-Übung* ("Keyboard Exercises"). A second part was published in 1735 (*Concerto in the Italian Style and Overture in the French Manner*) and a

third in 1739 (organ works); the fourth and last part consisted of the *Goldberg Variations*, which may have been ready for the Michaelmas fair, in September 1741. The original manuscript has been lost, but the title page bears the inscription: "*Clavier-Übung* Consisting of an ARIA with different variations For the double-manual harpsichord, Composed for the benefit of amateurs For the recreation of their mind By Johann Sebastian Bach, composer [etc.]". Beneath this unobtrusive title lies one of the most original works that Bach ever produced. We immediately notice something that is extremely rare in this works: the fact that he expressly indicates the instrument for which it is intended - in this case, a double-manual harpsichord, which is the only instrument that can do justice to the score's abundance of sound and the only one on which the counterpoint of certain variations (n°17, in particular) can be comfortably executed (a single keyboard would present fingering problems). But that is not all, his a finished, published, non-functional work - unlike the vast majority of Bach's other works - and, along with *The Art of Fugue*, which was composed a little later, and with which

it has many points in common, it is the musician's most extensive elaboration on a single theme, and one of the few sets of variations he composed. Although variations were very much in vogue in the 17th century, from Sweelinck to Buxtehude, via Scheidt, Frescobaldi, Froberger, Boehm and Pachelbel, it was a genre that Bach used very rarely. Forkel points out that, according to Carl Philipp Emanuel, "he had until then considered this type of composition, with its periodic and similar harmonic changes, to be very unrewarding". He had composed a few series of variations on melodic themes (including that masterpiece of counterpoint, *the Canonic Variations* for organ), but he had only tackled the ostinato form twice, in the *Chaconne* for solo violin and the *Pas-sacaglia* for organ. But in the evening of his life, when he was giving much intense thought to principles of composition, the variation no doubt appeared to be one of the genres that were most apt to satisfy his intellectual and spiritual ideal of unity in the midst of diversity, of identification of the One with the Manifold, thus crowning a century and a half of baroque thought. And we know the rest: the "Goldbergs"

are today one of the absolute pinnacles of the genre, figuring alongside such works as Sweelinck's variations on *Mein junges Leben hat ein End*, Beethoven's *Diabelli Variations*, Schumann's *Symphonic Studies*, Franck's *Variations symphonique*, Brahms's *Variations on a theme by Handel*, Dukas's *Variations on a theme by Rameau* and Webern's *Variations op. 27*.

Bach must have been quite pleased with the aria mentioned in the title, for he copied it down into his second *Clavierbüchlein*, a small collection of keyboard pieces which he kept for his second wife, Anna Magdalena. Beneath its apparent charm and simplicity, it is in fact extremely rich, for its microstructure generates the macrostructure of the whole work: divided into 2 x 16 bars, it reflects the 2 x 16 pieces - aria and 15 variations are followed by a second part (or second exordium, in rhetorical terms), consisting of 15 variations and aria. And, as if to underline this structure, variation 16 (that is, the 17th piece) is none other than an Overture in the French style, indicating a fresh start. But the variations are built on the bass line of this aria - a *fundamentum* (i.e. a ground) of 32 notes (one per bar) - a very com-

mon motif, since it was built on elements of the Italian galliard, which had been used since the 16th century and was to go on being used up until Beethoven. The ground bass used in the *Goldberg Variations* developed from the motif traditionally called the "Ruggiero bass pattern" (which connects it with other works, by Boehm and Handel, amongst others), from which it borrows its first eight notes - moreover, these eight notes are very close to the melody of the hymn *Vom Himmel hoch*, which Bach tackled shortly afterwards, again in the form of canonic variations, as a sort of postface or epilogue to this adventure. As the variations progress, the ground bass becomes rhythmically disjointed and it is transformed in a prodigious variety of ways: by syncopes, harmonic decomposition, elisions, hammering - to the point of forming a *soggetto*, or short fugal subject (n° 10). In its economy and its density, it fosters numerous symmetrical systems, which are to bear their fruit in the combinations to come. And, faced with his motif, Bach is like God the Father faced with his Creation, the Alpha and the Omega in an everlasting present: once elaborated, the ground not only provides the potential for

development, it already contains the variations, as if they had all been thought out from the very beginning, right up to their culmination.

These thirty variations are grouped in threes: ten groups of three, the third variation of each group being a canon (variations 3, 6, 9, and so on). With extraordinary imaginative power, they offer a wide variety of genres: two, three and four-part inventions, toccata, duet or trio, aria ornamented in the Italian manner, dance movements. As for the canons, they are arranged in order of ascending intervals: the first canon (variation 3) is in unison, the second at the second, the third at the third, and so on - an amazing feat, which is not immediately apparent to the dazzled listener. But there is more yet to come: in the place of the canon at the tenth, which we expect to find as the thirtieth and final variation, the composer uses a *quodlibet*, a musical game that the Bach family enjoyed playing together, which consists in building up harmonizations and contrapuntal combinations on popular songs of the day. Here the game is particularly ingenious, since it combines a two-part canon on the Goldberg ground

with two Saxon songs (four parts in all). And what songs! The one says "I've been away from you so long, come closer, come closer" and the other "Cabbage and turnips have chased me away; if my mother had cooked meat, I would have stayed longer". No doubt a family joke, and rather a heavy one at that... unless these songs have some deeper significance. When it enters, the last variation thus seem to be addressing the aria and saying, not without humour: "I haven't seen you for a long lime - some other uninteresting variations, have prevented me from doing so (and if my composer had written better ones, I wouldn't be in the state I'm in now): so come back" - and all the aria has to do is step in for the conclusion.

This brilliant work does indeed seem to contain many coded messages, which Bach seems to have purposely tucked away in the secret recesses of his creation. We have already observed that the aria is structured in two blocks of sixteen bars (with restatements); the subdivision continues with four sub-groups of 8 bars and eight sections of 4 bars - the common denominator being 4. But the number 3 is also used constantly: triple time in the aria,

predominance of texture to three parts, reiteration of the canons (nine of which are in three parts) in three sections. Moreover, the Variations form the fourth part of the *Clavier-Übung*, the third being a Trinity Mass entirely based on the symbolic system of the number three. A mere coincidence? As everybody and anybody knew at that time - and Bach was obviously no exception - 3 is the symbol of the Holy Trinity, "three in one and one in three", and 4 represents creation, the human element. The 3 here contrasts and combines with the 4, thus representing the relationship between the creator and creation, the uncreated and the created, the perfect and the imperfect...

Whatever interpretation we choose, the combination of these formal elaborations reveals a very high degree of creative thought, which manifests itself in a contrapuntal technique of rare complexity, and with an intensely expressive result. Of course, the expressiveness of the work is not simply a question of moods: it is, first and foremost, the result of an alchemy of numbers and, as it were, of a world coming into existence. But what diversity, too, in the ornamentation (listen, in particular to

nos. 13 and 25), and what extravagance and extreme variety in the rhythm! Many dances are to be found in the variations: the siciliano (n°3), the courante (nos. 5, 8, 14, 17, 20, 23), the gigue (n°7 and 21), the saraband (n°13, 25 and 26) and the gavotte (n°18); yet the musician never gives into the charms of a suite of dances, even in a stylised form .

But listening to the *Golberg Variations*, even the most unbiased listener is struck first of all by the extraordinary instrumental brio: those musical fireworks shooting out in all directions from the harpsichord, the hand crossing, the velocity, the brilliant displays of toccata, it is interesting to observe, moreover, that where the organ is concerned, dazzling virtuosity is a characteristic of the young Bach, his compositions settling down as he reached maturity, whereas on the harpsichord, we find this blaze of a St Martin 's summer bursting forth in a man who was on the threshold of maturity. In the absence of documental evidence, we may put forward a hypothesis for this explosion of virtuosity, which clearly bears the Italian stamp. Indeed, we know that Domenico Scarlatti's *Essercizi*, the only collection of works issued during the latter's lifetime, were published in London in 1738 or at the very beginning of 1739, and that numerous

pirate copies were made, which immediately circulated throughout Europe. Bach was always inquisitive about new music, he was in a city that was at a crossroads, and it was also the capital of European publishing: it is highly likely, therefore, that Bach knew these works, which, moreover, were to influence other composers, including Jean-Philippe Rameau. This hypothesis adds strength to a personal view, which is also shared by Blandine Verlet, who interprets the Variations on this recording: the *Goldberg Variations* are an integral part of Bach's own logic, but they are also, perhaps, Bach's answer to Scarlatti-30 *Essercizi*, 30 Variations - and, at the same time, in this confrontation, an affirmation of his genius. We must not doubt remind ourselves that at the end of the 1730s - beginning of the 1740s, worn out by a harassing life of toil, Bach seems to have withdrawn from the world. He carried on with his daily tasks, but he no longer had to produce either for churches or for his orchestra, the Collegium Musicum: marking time, he was able to abandon the functional in favour of the essential. Like Luther, he was a pastor in his household and there seem to have been neither quarrels nor ambitions. This was the start of a new age for him, during which he devoted himself to interiorisation and medita-



tion, and, over a period of ten years or so, we see him going back to earlier works, slowly, patiently, polishing new ones, and thus bringing his production to an end with a masterpiece in each of the major genres in which he excelled during his lifetime: the art of the prelude and fugue with the last diptychs for organ and the second part of *The Well-Tempered Clavier*, the art of the variation with the *Goldbergs* and the *Canonic Variations* for organ, the art of the canon in these same works and in *The Musical Offering*, the art of the fugue, of course, and finally, the art of polyphony in the wonderful blending of pieces in the *Mass in B minor* and the composition of his last choral pieces. The crowning achievement of his harpsichord works, the *Goldberg Variations*, thus seem to assert his supremacy in this field. He replied to those who favoured newer forms of music by showing that he could compose just as brilliantly as Scarlatti, whilst retaining the extremely complex infrastructure of his own genius - for which he obviously came in for reproach: he also showed the younger, more "modern" ones, who preferred the more immediately perceptible charms of *Empfindsamkeit*, that he, too,

could appreciate those charms and write music as simmering as that of his eldest sons, Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel - just listen to Variation 25, one of the three in the pathetic key of G minor in the heart of a work in G major. But in this last harpsichord work published, he also seems to be returning to his past, that of his masters, and paying homage to his predecessors. This is to be seen in the ground bass, of course, since it is the result of firmly established "norms", but also in a tribute to his venerated spiritual father, Buxtehude, who also wrote a set of thirty-two pieces in the form of variations on a motif similar to that of the second song in the *quodlibet* - the presence of which could thus take on yet another significance. There is also a tribute to the French composers he admired during his youth (the overture to Variation 16). In its aesthetics, as in its structure, this work is constantly looking ahead to the future, whilst also harking back to the past, by a process of anamnesis, which is one of the great charms of this work, which is unique in every way.

GILLES CANTAGREL

Translation : Mary Pardoe

Enregistrement réalisé en septembre 1992  
en l'Eglise de Saint Hippolyte (Tarn)  
par les soins de Nicolas Bartholomé (Musica Numeris)  
Montage numérique: Manuel Mohino (Digipro Bruxelles)  
Direction artistique: Bertrand Bayle  
Préparation et accord du clavecin: Emile Jobin  
Visuel de couverture: Cornelis Norbertus Gysbrechts,  
«Trompe l'oeil», Statens Museum for Kunst,  
Copenhague. © akg-images/Erich Lessing





## variations goldberg BWV 988

### Clavierübung IV (1742)

1	Aria	2'52
2-16	Variation I à XV	36'18
17-31	Variations XVI à XXX	37'53
32	Aria	3'29

## blandine verlet

CLAVECIN HEMSCH 1751

Enregistrement réalisé en septembre 1992 en l'Eglise de Saint Hippolyte (Tarn)  
par les soins de Nicolas Bartholomé (Musica Numeris)

**Manuel Mohino (Digipro Bruxelles)** MONTAGE NUMÉRIQUE

**Bertrand Bayle** DIRECTION ARTISTIQUE

**Emile Jobin** PRÉPARATION ET ACCORD DU CLAVECIN

COVER : CORNELIS NORBERTUS GLUSBRECHTS, TROMPE L'ŒIL. EKTA MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE GAND.

MADE IN FRANCE	V5302	TOTAL TIMING: 80'30	© 1993 auvidis france & © NAÏVE 2012
----------------	-------	---------------------	--------------------------------------

