



CD-519 STEREO

digital

Johann Sebastian Bach
GOLDBERG VARIATIONS
Aria mit verschiedenen Veränderungen
(*Clavierübung IV*) BWV 988



JOSEPH PAYNE, harpsichord

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Goldberg Variations****77'40****Aria mit verschiedenen Variationen***(Clavierübung IV, BWV988)*

- | | | |
|-----------|--|------|
| 1 | ARIA | 3'42 |
| 2 | Variatio 1. a 1 Clav. | 2'11 |
| 3 | Variatio 2. a 1 Clav. | 1'28 |
| 4 | Variatio 3. Canone all'Unisuono a 1 Clav. | 2'16 |
| 5 | Variatio 4. a 1 Clav. | 1'02 |
| 6 | Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav. | 1'47 |
| 7 | Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav. | 1'16 |
| 8 | Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. <i>al tempo di Giga</i> | 1'55 |
| 9 | Variatio 8. a 2 Clav. | 2'08 |
| 10 | Variatio 9. Canzone alla Terza. a 1 Clav. | 2'32 |
| 11 | Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav. | 1'35 |
| 12 | Variatio 11. a 2 Clav. | 2'21 |
| 13 | Variatio 12. Canone alla Quarta. a 1 Clav. | 2'41 |
| 14 | Variatio 13. a 2 Clav. | 4'15 |
| 15 | Variatio 14. a 2 Clav. | 2'26 |
| 16 | Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav. | 4'12 |

17	Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav.	2'53
18	Variatio 17. a 2 Clav.	2'15
19	Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav.	1'35
20	Variatio 19. a 1 Clav.	1'14
21	Variatio 20. a 2 Clav.	2'20
22	Variatio 21. Canone alla Settima. a 1 Clav.	2'41
23	Variatio 22. a 1 Clav.	1'19
24	Variatio 23. a 2 Clav.	2'33
25	Variatio 24. Canone all' Ottava. a 1 Clav.	2'40
26	Variatio 25. a 2 Clav.	6'22
27	Variatio 26. a 2 Clav	2'33
28	Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.	2'02
29	Variatio 28. a 2 Clav.	2'53
30	Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.	2'20
31	Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav.	1'55
32	ARIA da capo	1'59

JOSEPH PAYNE, harpsichord

INSTRUMENTARIUM

Harpsichord in the Flemish Tradition, with two keyboards (2 × 8', 4') and plectra made from crow-quill, by David Jacques Way (1980) in Stonington, Connecticut, U.S.A..

PERFORMANCE TEXTS

Bärenreiter-Verlag, Kassel, No. 5162, 1977. Edited by Christoph Wolff.
G. Schirmer, Inc., New York, 1938. Edited by Ralph Kirkpatrick.

In creating one of the most formidable works ever written for the keyboard, Bach drew upon a standard compositional procedure of the Baroque — the use of *basso ostinato* or variations on a recurring bass. Though Bach never renders this fundamental bass in its original form, he uses its implied harmonies and alterations to organise the variations, each consisting of independent thematic ideas and different in character. Perhaps only the ‘Diabelli’ variations of Ludwig van Beethoven afford the intrepid performer similarly assiduous exercises, while sustaining a musical discipline of the most intense personal creativity. With the exception of an earlier set (*Aria Variata*) composed at Weimar around 1709, the celebrated **Goldberg Variations**, as they came to be called during the nineteenth century, are Bach’s only essay in the genre. They are the most intricate and highly developed examples of the form to appear during the Baroque era, though their overall plan is deceptively simple.

It remains somewhat unclear what Bach’s primary or precise intentions were surrounding the creation of these variations: whether they were the result of a nobleman’s commission, or to form the climactic section of the *Clavierübung*, the fourth part of a comprehensive survey of all the principal forms of keyboard music cultivated in Bach’s day. This ‘keyboard practice’ included such works as the Partitas and the ‘Italian’ Concerto, and was published by Balthasar Schmid of Nuremberg during the early 1740’s under the composer’s initiative.

According to Bach’s first biography, written in 1802 by J.N. Forkel, Bach wrote the set on a commission from Count Keyserlingk, the Russian ambassador to the Saxon court in Dresden, although there is no mention of this on the title page. The Count was an enthusiastic patron of musical activity, whose resident harpsichordist, Johann Gottlieb Goldberg, is purported to have been a pupil of Wilhelm Friedemann Bach while the latter was organist at the court’s Protestant church. One can speculate that Goldberg might also have enjoyed the tutelage of the older Bach. As the Count had long been admirer of the Leipzig cantor, he brought Goldberg with him for advanced tutelage when occasionally visiting his only son, a student in that city. It is not surprising, then, that in due course the Count should have requested Bach to compose a work for his protégé, whom

Forkel described as 'a very skilful player, but with no particular talent for composition'. (It must be said, however, that the confusion over the attribution of the *Trio Sonata*, BWV 1037, for instance, speaks well for Goldberg's creative gifts since he has been credited with its authorship. Indeed, Goldberg's extant compositions display considerable artfulness and a creative bent far beyond that of mere technical prowess).

'The Count was often sickly, and then had sleepless nights. At these times Goldberg, who lived in the house with him, had to pass the night in an adjoining room to play something to him when he could not sleep', so writes Forkel. What is rather remarkable is that young Goldberg — not being more than thirteen at the time these variations were written — should have been accomplished enough to manage music of such difficulty. Perhaps this fact argues against the accuracy of Forkel's anecdote. However apocryphal the legend may be, it has certainly immortalized the name of this relatively obscure eighteenth-century harpsichordist.

More recently, scholarship has pointed to the dedication of a published copy of the work which Bach inscribed, it is believed, on one of his visits to Dresden, as being the basic of the story. In any event, Keyserlingk gave Bach a golden goblet with one hundred *louis d'or* — the highest commission Bach ever received.

'...Even had the gift been a thousand times larger, their artistic value would not yet have been paid for.' (Forkel).

The theme for the variations is an Aria of thirty-two bars — exactly the same as the number of variations if the Aria and its repeat at the end are included. It is a melody based on the sarabande rhythm, highly decorated in the French fashion, that is found in the second Notebook for Anna Magdalena (1725). It is an anthology of keyboard and vocal music, obviously compiled for domestic use. Some of it was composed by members of Bach's family. The theme, however, is not the subject of the variations, but rather its bass line. Remaining constant throughout the variations, its stepwise motion is an important element while it is steadily repeated and accompanied by varied upper voices.

Suprisingly, the thirty pieces are markedly dissimilar, each highly organised and given a specific character all its own, following one another in a symmetrical grouping of three. Within these sets, the first two variations are used to illustrate a particular idiomatic device of the two-manual harpsichord — hand crossings (*pièces croisées*), complex arpeggiations, etc., fully exploiting every feature of eighteenth-century virtuosic technique. Every Baroque form or model seems to make an appearance — a fuggetta (10), siciliano (7 and 24), an *aria pathetica* (25), a minuet (19) — all emphasizing the work's function as a 'keyboard practice'. The *Goldberg Variations* seem to sum up all technical innovations of keyboard writing from the time of John Bull's thirty Walsingham Variations (which contain hand-crossings) to the thirty *Essercizi* of Domenico Scarlatti (BIS CD-499), works with which Bach might well have been familiar. Robert L. Marshall has observed that it is entirely possible for a copy of the *Essercizi*, published in London in 1738/39, to have found its way to Bach in Leipzig, a centre of the book and music trade, by 1741. There are remarkable resemblances in the style, technical figurations and sheer impetuosity of ideas between these two collections.

The prominent format of the *Goldberg Variations* is their division into two parts, the break occurring after Variation XV. To begin the second half, Bach presents a small French overture. Before ending it with a restatement of the Aria, there is a Quodlibet ('what you will'), an extremely popular sort of composition particularly with German composers (Ludwig Senfl, Melchior Franck, for example). It artfully combines two popular folk songs in simultaneous performance, harmonised in four parts within the framework of the theme. Through a very clever juxtaposition of seemingly incongruous lyrics, Bach gives way to a humourous riddle finish, from which, perhaps, various inferences can be drawn:

'I've not been with you for so long.

Come closer, closer, closer.'

and:

'Cabbage and turnips drove me far away.

Had my mother cooked meat,

I'd have stayed longer.'

But the most important organisational feature of the Variations is that the third piece of each group of three is always a strict canon. It is 'strict' in that the second melodic strand is always an exact imitation of the first. Each canon uses a different interval for the canonic imitation, resulting in a full canonic cycle involving three parts: the two canonic voices and a supporting bass, excepting the last which is in two parts. The writing of these canons demanded extraordinary discipline, since the canons have to harmonise not only with each other but also with the bass.

Here, musical discipline became a spiritual sacrifice — an act of worship — where the infra-audible complexities of invertible counterpoint reveal a Pythagorean musico-metaphysical vision. In Bach's mind, the ingenuity of canonic exercise was transposed into emotional meaning charged by spiritual symbolism. Still, even in esoteric compositions, such as the *Goldberg Variations*, there continues a vacillation between sacred and secular — so very characteristic of Bach's career. While thought and emotion unite into a single aesthetic and religious experience, he exploits stylistic elements from various cultures. And in drawing all these elements together, Bach far exceeded the capacities of all his contemporaries.

Joseph Payne

A leading exponent of harpsichord playing 'in the grand manner', British-born **Joseph Payne** was a pupil of several great musicians and teachers — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva, Noretta Conci and Raymond Hanson — as well as one of the last and youngest students of Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Based in Boston since 1965, he was a university professor for many years and now tours the world, performing an average of more than sixty concerts yearly on the organ as well as the harpsichord. The present recording is part of Payne's comprehensive survey for this label of three centuries of harpsichord literature.

Um eines der bemerkenswertesten Werke zu schaffen, das je für ein Tasteninstrument komponiert worden ist, griff Bach auf ein geläufiges Verfahren des Barock zurück — die Verwendung des *basso ostinato*, also von Variationen zu einem wiederkehrenden Baß. Obwohl Bach diesen Grundbaß nie in seiner ursprünglichen Form wiedergibt, benutzt er dessen implizierte Harmonien und Modulationen zur Gestaltung der Variationen. Jede von ihnen besteht aus voneinander unabhängigen thematischen Ideen und unterscheidet sich in ihrem Charakter. Vielleicht nur Ludwig van Beethovens *Diabelli-Variationen* haben dem unerschrockenen Künstler ähnlich sorgfältige Übungen und zugleich musikalische Disziplin bei dem gleichzeitigen Anspruch höchster persönlicher Kreativität zu bieten. Mit der Ausnahme der um 1709 in Weimar komponierten *Aria Variata* sind die gefeierten **Goldberg-Variationen**, wie sie seit dem 19. Jahrhundert genannt werden, Bachs einziger Beitrag zu diesem Genre. Sie sind die anspruchsvollsten und am meisten entwickelten Variationen des Barock, obwohl ihr Grundmuster täuschend einfach scheint.

Bachs unmittelbare Absichten, die er mit der Schaffung dieser Variationen verband, bleiben teilweise im Unklaren — ob sie die Auftragsarbeit für einen Adligen oder der abschließende Höhepunkt der *Clavierübung* waren, des vierten Teils einer umfassenden Übersicht über alle Formen der Tastenmusik, wie sie zu Bachs Zeiten gepflegt wurde. Diese Tastenübungen umfaßten Werke wie Partitas und das „italienische“ Konzert. Sie wurden in den frühen vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts auf Initiative des Komponisten von Balthasar Schmid in Nürnberg gedruckt.

Die ersten Biographie Bachs zufolge, die im Jahre 1802 von J. N. Forkel verfaßt wurde, entstand die Komposition im Auftrag des Grafen Keyserlingk, der russischer Botschafter am sächsischen Hof in Dresden war. Gleichwohl findet sich keine Widmung an ihm auf dem Titelblatt. Der Graf war ein begeisterter Förderer der musikalischen Künste. Sein persönlicher Cembalist Johann Gottlieb Goldberg soll ein Schüler von Wilhelm Friedemann Bach gewesen sein, als letzterer Organist an der protestantischen Hofkirche in Dresden war. Goldberg könnte auch persönliche Förderung durch den älteren Bach erfahren haben. Weil der Graf ein

alter Bewunderer des Leipziger Kantors war, nahm er Goldberg zur weiteren Ausbildung mit, wenn er in dieser Stadt seinen dort studierenden Sohn besuchte. So mag es nicht überraschen, daß der Graf im Gegenzug Bach gebeten haben mag, ein Werk für seinen Schützling zu komponieren. Forkel bezeichnete Goldberg als einen „sehr begabten Spieler, aber ohne besonderes Talent zum Komponieren“. (Es muß jedoch bemerkt werden, daß beispielsweise die Unsicherheit über die Urhebererschaft der *Triosonate* BWV 1037 für Goldbergs kreative Fähigkeiten spricht, da ihm nämlich jene zugesprochen wurde. In der Tat weisen Goldbergs erhaltene Kompositionen bemerkenswerte Qualität und kreative Veranlagung auf. Sie gehen weit über rein technische Fertigkeiten hinaus.)

„Der Graf war oft kränklich und hatte danach schlaflose Nächte. Goldberg, der mit ihm im Hause wohnte, mußte dann die Nacht im Nachbarzimmer verbringen, um ihm etwas vorzuspielen, wenn er nicht schlafen konnte“, schreibt Forkel. Es ist erstaunlich, daß der junge Goldberg bereits in der Lage gewesen sein soll, Musik von einem solchen Schwierigkeitsgrad zu bewältigen: Er war nicht älter als dreizehn Jahre, als die Variationen komponiert wurden. Diese Tatsache dürfte gegen die Zuverlässigkeit von Forkels Anekdote sprechen. Wie apokryph die Legende auch sein mag, hat sie jedenfalls den Namen dieses relativ unbekanntem Cembalisten aus dem 18. Jahrhundert unsterblich gemacht.

Neuere Forschungen haben auf die handschriftliche Widmung eines gedruckten Exemplars des Werkes als wirklichen Hintergrund verwiesen. Bach, so glaubt man, habe sie während einer seiner Besuche in Dresden vorgenommen. Wie dem auch sei, schenkte Keyserlingk Bach einen goldenen Pokal mit einhundert Louis d'Or — die höchste Bezahlung, die Bach jemals erhielt.

„Auch wenn das Geschenk tausendmal wertvoller gewesen wäre, hätte es nicht dem künstlerischen Wert entsprochen.“ (Forkel)

Das Thema für die Variationen besteht aus einer Arie von 32 Takten — exakt der Zahl der Variation, wenn die Arie und ihre Wiederholung am Ende hinzugezählt werden. Die Melodie beruht auf dem Rhythmus der Sarabande. Sie ist höchst dekorativ im französischen Stil gestaltet wie er sich im zweiten Hausbuch für Anna Magdalena von 1725 findet. Es handelt sich dabei übrigens um eine

Sammlung von Musik für Tasteninstrumente und Gesang, die offenbar für den Hausgebrauch zusammengestellt wurde. Zum Teil wurde sie von Mitgliedern der Familie Bach selbst komponiert. Das Thema ist aber nicht Gegenstand der Variationen, sondern eher ihr Baßmotiv. Durch alle Variationen konstant bleibend, ist seine schrittweise Bewegung ein wichtiges Element, während es ständig wiederholt und von verschiedenen höheren Stimmen begleitet wird.

Die dreißig Stücke sind in überraschender Weise unterschiedlich. Jedes von ihnen ist höchst ausgeformt und hat einen eigenen Charakter. Jeweils drei Stücke folgen in symmetrischer Anordnung aufeinander. Innerhalb derselben werden die beiden ersten Variationen dazu genutzt, um die Eigenarten des zweimanualigen Cembalos zu illustrieren — Überkreuzen der Hände (*pièces croisées*), ausgedehnte Arpeggios usw., um die Facetten der Virtuosität des 18. Jahrhunderts darzustellen. Jede barocke Form scheint einen Auftritt zu haben: Eine Fughetta (10), Siciliano (7 und 24), eine *Aria pathetica* (25), ein Menuett (19). Sie alle unterstreichen die Absicht des Werkes als eine „Tastenübung“. Die *Goldberg-Variationen* scheinen alle technischen Fortschritte der Kompositionen für Tasteninstrumente zusammenzufassen — von John Bulls dreißig *Walsingham-Variationen* (die Überkreuzen der Hände enthalten) bis zu den dreißig *Essercizi* von Domenico Scarlatti (BIS-CD-499). Mit diesen Werken dürfte Bach vertraut gewesen sein. Robert L. Marshall hat bemerkt, daß es gut möglich ist, daß ein Exemplar der 1738/39 in London publizierten *Essercizi* bis 1741 seinen Weg nach Leipzig gefunden hat, zumal die Stadt ein Zentrum des Buch- und Musikalienhandels war. Es existieren bemerkenswerte Anklänge in Stil, technischen Figurationen und der Impusivität von Ideen in diesen beiden Werken.

Das Auffällige am Format der *Goldberg-Variationen* ist die Zweiteilung. Der Einschnitt erfolgt nach Variation XV. Um die zweite Hälfte einzuleiten, hat Bach eine kleine französische Ouvertüre eingefügt. Bevor er den zweiten Teil mit einer Wiederholung der Arie beendet, ertönt ein Quodlibet („was Euch gefällt“), ein sehr beliebtes Motiv besonders für deutsche Komponisten (z.B. Ludwig Senfl, Melchior Franck). Es verbindet elegant zwei populäre Volkslieder durch gleichzeitige Aufführung, die im Rahmen des Themas in vier Teilen harmonisiert

sind. Durch ein geschicktes Nebeneinander scheinbar nicht zusammenhängender Verse leitet Bach zu einem humorvollen Rätselende über, aus dem möglicherweise folgende Schlüsse gezogen werden können:

„Ich bin so lang nicht bei dir g'west.

Ruck her, ruck her, ruck her.“

und

„Kraut und Rüben haben mich vertrieben.

Hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht,

so wär ich länger geblieben.“

Aber das wichtigste strukturierende Element der Variationen ist die Tatsache, daß das dritte Stück in jeder Gruppe immer ein strenger Kanon ist. Es ist „streng“ in dem Sinne, daß der zweite melodische Strang stets eine exakte Imitation des ersten ist. Jeder Kanon benutzt für die Imitation ein anderes Intervall, so daß sich ein vollständiger kanonischer Zyklus aus drei Teilen ergibt: die beiden kanonischen Stimmen und ein unterstützender Baß (mit der Ausnahme des zweiteiligen letzten). Das Komponieren dieser Kanons verlangte eine außerordentliche Disziplin, weil diese nicht nur untereinander, sondern auch mit dem Baß harmonisieren müssen.

Hier wurde musikalische Disziplin zu einem geistlichen Opfer — zu einem Akt der Anbetung, in dem die innerlich vernehmbare Vielschichtigkeit des veränderten Kontrapunktes eine pythagoreische, musikalisch-metaphysische Vision enthüllt. In seiner Vorstellung übertrug Bach den Einfallsreichtum der kanonischen Übung in eine einfühlsame Tiefe geistlicher Symbolik. Sogar in esoterischen Kompositionen wie den *Goldberg-Variationen* setzt sich das Schwanken zwischen dem Geistlichen und dem Weltlichen fort — wie es so typisch für das Leben des Johann Sebastian Bach ist. Während Gedanke und Gefühl sich in einer einzigen ästhetischen und religiösen Erfahrung vereinen, nutzt Bach den Reichtum der stilistischen Elemente verschiedener Kulturen. Und indem er alle diese Elemente zusammenfügte, übertraf er bei weitem die Fähigkeiten aller seiner Zeitgenossen.

Joseph Payne

Joseph Payne, aus Großbritannien stammend und einer der führenden Vertreter des Cembalospiels im „erhabenen“ Stil, war Schüler einer Reihe großer Musiker und Lehrer — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva und Noretta Conci — wie auch einer der letzten und jüngsten Schüler von Wanda Landowska in Lakeville, Connecticut. Seit 1965 in Boston lebend war er viele Jahre lang Universitätsprofessor und unternimmt nun Welttourneen mit durchschnittlich mehr als sechzig Orgel- und Cembalokonzerten jährlich. Die vorliegende Aufnahme ist Teil von Paynes ausführlichem Überblick über dreihundert Jahre Kompositionen für das Cembalo, der für die Firma BIS entsteht.

En composant une des œuvres les plus remarquables jamais écrites pour clavier, Bach s'engagea dans un processus compositionnel standard à l'époque baroque — l'emploi du *basso continuo* ou de variations sur une basse répétée. Même si Bach ne présente jamais cette basse fondamentale dans sa forme originale, il se sert de ses harmonies implicites et modifications pour organiser les variations, chacune consistant en idées thématiques indépendantes et de caractère différent. Les variations “Diabelli” de Ludwig van Beethoven sont peut-être les seules à procurer à l'interprète intrépide des exercices aussi assidus tout en maintenant une discipline musicale d'une créativité personnelle des plus intenses. A l'exception d'une seule autre série (*Aria Variata*) composée à Weimar vers 1709, les célèbres **Variations Goldberg**, ainsi qu'on en vint à les appeler dans le 19^e siècle, sont l'unique essai de Bach dans le genre. Elles sont l'exemple le plus compliqué et le plus hautement développé de la forme de l'histoire du baroque quoique leur plan d'ensemble soit simple d'apparence.

Il reste encore des doutes sur les intentions primaires ou précises de Bach entourant la composition de ces variations: sont-elles le résultat d'une commande d'un noble, ou devaient-elles former la section culminante du *Clavierübung*, la quatrième partie d'une étude détaillée de toutes les principales formes de musique pour clavier du temps de Bach? Ces “exercices au clavier” comprennent des œuvres comme les *partitas* et le *Concerto “italien”* et furent édités par Balthasar Schmid de Nuremberg, sur une initiative du compositeur, au début des années 1740.

Selon la première biographie de Bach écrite en 1802 par J.N. Forkel, Bach écrivit la suite de variations à la demande du comte Keyserlingk, l'ambassadeur de Russie à la cour saxonne à Dresde; la page de titre n'en fait cependant pas mention. Le comte protégeait avec enthousiasme les activités musicales; son claveciniste résident, Johann Gottlieb Goldberg, est présenté comme ayant été un élève de Wilhelm Friedemann Bach alors que ce dernier était organiste à l'église protestante de la cour. On peut se demander si Goldberg n'a pas aussi profité de la tutelle de Bach père. Comme le comte avait longtemps été un admirateur de l'organiste de Leipzig, il prenait Goldberg avec lui pour lui faire donner des cours

du maître lorsqu'il visitait son fils unique qui étudiait justement à Leipzig. Il n'est donc pas surprenant que le comte ait finalement demandé à Bach d'écrire une œuvre pour son protégé que Forkel décrit comme "un musicien très habile mais sans talent particulier pour la composition". (On doit dire cependant que la confusion autour de la *Sonate en trio* BWV1037 par exemple témoigne bien en faveur des talents créatifs de Goldberg puisqu'on la lui avait attribuée. Les compositions existantes de Goldberg montrent vraiment une adresse considérable et des aptitudes créatives bien plus remarquables que de simples prouesses techniques.)

"Le comte était souvent souffreteux, ce qui lui donnait des nuits blanches. Goldberg, qui vivait sous le même toit, devait alors passer la nuit dans une pièce contiguë à lui jouer quelque chose quand il ne pouvait pas dormir", écrit Forkel. Ce qui est assez remarquable est que le jeune Goldberg — âgé d'au plus 13 ans au moment de la composition de ces variations — ait été assez accompli pour réussir à jouer de la musique d'une telle difficulté. Ce fait contredit peut-être la véracité de l'anecdote de Forkel. Quelqu'apocryphe que soit la légende, elle a certainement immortalisé le nom de ce claveciniste assez obscur du 18^e siècle.

Plus récemment, des recherches ont mis en lumière la dédicace d'une copie éditée des *Variations* que Bach marqua, croit-on, lors d'une de ses visites à Dresde; ce serait le point de départ de toute l'histoire. Quoi qu'il en soit, Keyserlingk donna à Bach une coupe en or avec cent louis d'or — la commande la mieux payée de la vie de Bach.

"...même si la somme avait été mille fois plus grosse, leur valeur artistique n'aurait pas pu être rémunérée." (Forkel)

Le thème pour les variations est une aria de 32 mesures — autant que le nombre de variations si l'aria et sa reprise à la fin sont comprises. C'est une mélodie basée sur le rythme de sarabande, très décorée à la manière française, trouvée dans le second cahier pour Anna Magdalena (1725), une anthologie de musique vocale et pour clavier, compilée de toute évidence pour usage domestique. Une partie de cette musique fut composée par des membres de la famille de Bach. Le thème, cependant, n'est pas le sujet des variations mais plutôt sa basse, constante tout au

long des variations; son mouvement diatonique est un élément important lorsqu'il est constamment répété et accompagné par des voix supérieures variées.

Chose étonnante, les 30 pièces sont manifestement différentes, chacune étant très bien organisée et au caractère propre, se suivant en groupes symétriques de trois. A l'intérieur de ces groupes, les deux premières variations sont utilisées pour illustrer une technique idiomatique particulière du clavecin à deux claviers — croisement des mains (pièces croisées), arpèges compliqués, etc., exploitant à fond chaque facette de la technique virtuose du 18^e siècle. Chaque forme ou modèle baroque semble faire une apparition — fughetta (10), siciliano (7 et 24), aria pathetica (25), menuet (19) — toutes ces formes soulignant la fonction de l'œuvre comme "exercice de clavier". Les *Variations Goldberg* semblent résumer toutes les innovations techniques de l'écriture pour clavier, des *30 Variations Walsingham* de John Bull (avec croisement des mains) aux *30 Essercizi* de Domenico Scarlatti (BIS-CD-499), œuvres que Bach aurait pu connaître. Robert L. Marshall a observé qu'il est tout à fait possible qu'une copie des *Essercizi*, édités à Londres en 1738/9, ait fait son chemin jusqu'à Bach à Leipzig en 1741, cette ville étant un centre de commerce de livres et de musique. Il existe des ressemblances remarquables de styles, de passages techniques et de pure impétuosité des idées dans ces deux collections.

Le trait le plus saillant des *Variations Goldberg* est leur division en deux parties, la variation XV terminant la première. Bach présente une petite ouverture française au début de la seconde partie. Avant de la terminer par un retour de l'aria, il inséra un *Quodlibet* ("ce qui vous plaît"), une sorte de composition extrêmement populaire, surtout chez les compositeurs allemands (Ludwig Senfl, Melchior Franck par exemple). Il combine habilement deux chansons folkloriques populaires jouées simultanément, harmonisées à quatre voix dans le cadre du thème. Grâce à une juxtaposition très astucieuse de chansons apparemment disparates, Bach arriva à un résultat d'énigme humoristique de laquelle, peut-être, on peut tirer diverses conclusions:

“Je n’ai pas été avec toi très longtemps.
Viens plus près, plus près, plus près.”

et:

“Choux et navets me conduisirent très loin.
Si ma mère avait fait cuire de la viande,
Je serais resté plus longtemps.”

Mais le plus important trait de l’organisation des *Variations* est que la troisième pièce de chaque groupe de trois est toujours un canon strict. Il est “strict” dans ce sens que la seconde voix est toujours une imitation exacte de la première. Chaque canon utilise un intervalle différent pour l’imitation canonique, ce qui résulte en un cycle canonique complet engageant trois parties, les deux voix canoniques et une basse de soutien; seul le dernier canon est à deux voix. La composition de ces canons exige une discipline extraordinaire puisque les canons ne doivent pas seulement s’harmoniser entre eux mais aussi avec la basse.

La discipline musicale devint ici un sacrifice spirituel — un acte de dévotion — où la complexité infraaudible des nombreuses techniques contrapuntiques révèle une vision musico-métaphysique pythagoréenne. Chez Bach, l’ingéniosité de l’exercice canonique était transposé en termes émotionnels chargés de symbolisme spirituel. Néanmoins, même dans des compositions ésotériques comme les *Variations Goldberg*, la vacillation entre le sacré et le profane continue son mouvement — caractéristique si propre à la carrière de Bach. Alors que la pensée et l’émotion s’unissent dans une unique expérience esthétique et religieuse, il exploite des éléments stylistiques de cultures variées. Et, en rapprochant tous ces éléments, Bach dépasse de loin les capacités de tous ses contemporains.

Joseph Payne

Un claveciniste majeur jouant dans un style de grand seigneur, le Britannique **Joseph Payne** fut un élève de plusieurs grands musiciens et professeurs — Fernando Valenti, Josef Marx, Luigi Silva et Noretta Conci — ainsi que l’un des derniers et plus jeunes élèves de Wanda Landowska à Lakeville, Connecticut. Domicilié à Boston depuis 1965, il a enseigné à l’université pendant de nombreuses années; il fait maintenant des tournées mondiales, donnant en moyenne plus de 60

concerts par année, à l'orgue ou au clavecin. Cet enregistrement est une partie de l'étude détaillée de Payne pour cette étiquette de la littérature pour clavecin couvrant trois siècles.



CD-499 STEREO

digital

Domenico Scarlatti
ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO
(1738 — COMPLETE)
THIRTY SONATAS FOR THE HARPSICHORD



JOSEPH PAYNE, harpsichord

Also available

Recording data: 1990-12-03/06 at the Forde Estate, Boston, Massachusetts, U.S.A.

Recording engineer: Scott Kent

2 Neumann KM143 microphones; Benchmark MIA pre-amplifier;
Sony PCM-601 ESD and Nakamichi DMP-100 digital mastering
processors; Sony SL2000 tape transport

Artistic producer: Phoebe Payne

Digital editing: Derek Hunt (Tudor Guild)

Executive producer: Robert von Bahr

Cover text: Joseph Payne

German translation: Bernd Schäfer

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover print: Adriaen van Ostade (1610-85): *Quodlibet*, Les Harangueurs
à la fenêtre (1667); private collection, Joseph Payne

Type setting, lay-out: Andrew & Kyllikki Barnett, Compact Design Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1990 & 1991, BIS Records AB



Joseph Payne