

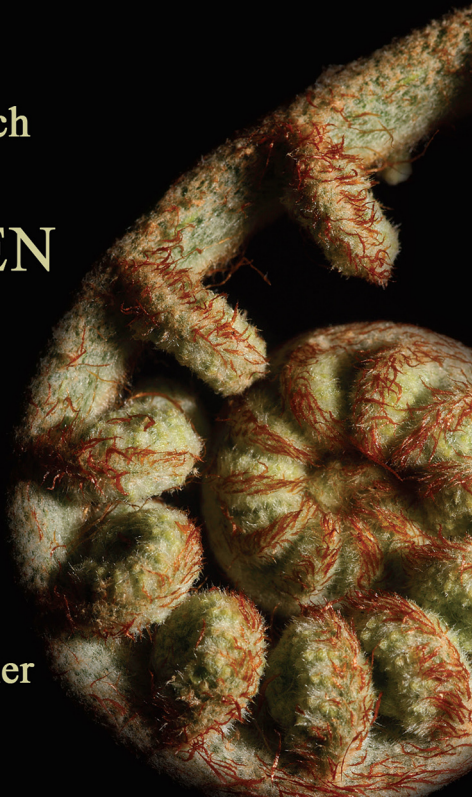
The NAXOS logo is located in the top left corner. It consists of the word "NAXOS" in a white, bold, sans-serif font, centered within a blue square. Above and below the text are white horizontal lines with small vertical bars, resembling a stylized architectural or musical motif.

NAXOS

Johann Sebastian Bach
**GOLDBERG
VARIATIONEN**

Aria mit verschiedenen
Veränderungen

Anne-Catherine Bucher
Cembalo



Johann Sebastian Bach (1685–1750)
GOLDBERG VARIATIONEN BWV 988
Aria mit verschiedenen Veränderungen

1	Aria	3:58
2	Variatio 1. a 1 Clav.	2:02
3	Variatio 2. a 1 Clav.	1:36
4	Variatio 3. a 1 Clav. Canone all' Unisuono	1:57
5	Variatio 4. a 1 Clav.	1:02
6	Variatio 5. a 1 ovvero 2 Clav.	1:52
7	Variatio 6. a 1 Clav. Canone alla Seconda	1:26
8	Variatio 7. a 1 ovvero 2 Clav. al tempo di Giga	1:24
9	Variatio 8. a 2 Clav.	2:07
10	Variatio 9. a 1 Clav. Canone alla Terza	2:04
11	Variatio 10. a 1 Clav. Fughetta	1:31
12	Variatio 11. a 2 Clav.	2:14
13	Variatio 12. Canone alla Quarta	3:08
14	Variatio 13. a 2 Clav.	4:19
15	Variatio 14. a 2 Clav.	2:14
16	Variatio 15. a 1 Clav. Canone alla Quinta. Andante	3:55
17	Variatio 16. a 1 Clav. Ouverture	2:57
18	Variatio 17. a 2 Clav.	2:16
19	Variatio 18. a 1 Clav. Canone alla Sexta	1:29
20	Variatio 19. a 1 Clav.	1:09

21	Variatio 20. a 2 Clav.	2:14
22	Variatio 21. Canone alla Settima	3:02
23	Variatio 22. a 1 Clav. alla breve	1:30
24	Variatio 23. a 2 Clav.	2:20
25	Variatio 24. a 1 Clav. Canone all' Ottava	2:55
26	Variatio 25. a 2 Clav. Adagio	7:24
27	Variatio 26. a 2 Clav.	2:15
28	Variatio 27. a 2 Clav. Canone alla Nona	2:01
29	Variatio 28. a 2 Clav.	2:33
30	Variatio 29. a 1 ovvero 2 Clav.	2:21
31	Variatio 30. a 1 Clav. Quodlibet	1:42
32	Aria da capo	4:18
		Total Time: 79:32

Anne-Catherine Bucher | Cembalo
Cembalo: Matthias Griewisch nach Dulcken

Diese Aufnahme ist in großer Dankbarkeit Josannette Loutsch-Weydert gewidmet.
This recording is dedicated with gratitude to Josannette Loutsch-Weydert.
Enregistrement dédié à Josannette Loutsch-Weydert en profonde gratitude.

Diese Einspielung steht am Ende zweier Jahre, die ganz im Zeichen der 30 Bach-Variationen standen. In dieser Zeit kam es immer wieder zu besonderen Begegnungen mit dem Publikum, besonders bei den Cafés Baroques im Arsenal in Metz. Mit Humor und Begeisterung habe ich dort den Charakter, die Formen, den Kompositionsprozess, den historischen Kontext, aber auch unsere zeitgenössische Sicht auf dieses Meisterwerk untersucht. Ich habe alle Literatur darüber gelegentlich verschlungen. Doch zwei Rätsel blieben lange Zeit bestehen: Warum steht die Ouvertüre nicht am Anfang, sondern in der Mitte des Zyklus? Endlich bin ich auf eine kosmische Lösung gestoßen, auf die ich noch in meinem Text eingehen werde. Die zweite Frage betrifft die ersten beiden Variationen, die nicht in das übliche Schema passen. Ich verstehe sie deshalb als Einleitung, lasse das abschließende Quodlibet unberücksichtigt und beginne die folgenden Dreiergruppen von Variationen jeweils mit einem Kanon.

Aria Eine einfache Oktave auf G eröffnet die Aria, die gleichermaßen durch ihre sanfte Anmut wie durch die gehäufte Anzahl an Verzierungen anrührend wirkt. Nicht aus ihrer Melodie gehen die folgenden dreißig Variationen hervor, sondern aus der harmonischen Struktur ihrer Basslinie. Im zweiten Teil ita-

lianisiert sich diese französische Sarabande nach und nach. Als Grundlage des Werks ist sie sich selbst genug mit der ihr innewohnenden Größe und zugleich in ihrer Intimität. Dies hatte auch Anna Magdalena Bach erkannt, als sie sie als Einzelstück in ihr Notenbüchlein kopierte.

Variatio 1 In diesem Charakterstück deutet sich bereits das Kompositionsverfahren des gesamten Zyklus an: Imitationen, Kreuzungen der Hände, Virtuosität, Tanzrhythmen. Es handelt sich um eine Polonaise, oder vielmehr um das Double einer Polonaise, wenn man die komplexe Kompositionsstruktur betrachtet. Möglicherweise entstand das Stück als Hommage an Graf von Keyserlingk, der Bach zur Verleihung des Titels eines Polnischen Hof-Compositeurs verholpen hatte. Dessen junger und brillanter Cembalist Johann Gottlieb Goldberg, genannt *Notenfresser*, soll sie ihm in schlaflosen Nächten vorgespielt haben. Dieser schönen Geschichte, die uns durch den Biographen Johann Nikolaus Forkel überliefert ist, verdanken die Variationen ihren heutigen Titel.

Variatio 2 Dieses Trio ist ein schönes Beispiel für die Verwendung der italienischen Schreibart, besonders nach Art der Triosonaten von Arcangelo Corelli.

Mit der beschriebenen französischen Sarabande, der virtuoson Polonaise und dem eleganten italienischen Trio folgt Bach,

ganz Mensch seiner Zeit, in der Introdution dem Prinzip der *Goûts Réunis* – eine gekonnte Einleitung, welche die führenden europäischen Stile in sich vereint. Es schließt sich der Hauptteil des Werks an, der sich in neun Gruppen zu je drei Variationen gliedert, die wie folgt zusammengestellt sind: Jedes Triptychon beginnt mit einem Kanon, dessen Intervallabstand sich jedes Mal um eine Stufe vergrößert (Variatio 3: Unisuono, Variatio 6: Sekunde, Variatio 9: Terz, etc. bis zur Variatio 27: None). Die zweite Variation jeder Gruppe ist ein Genrestück, ein Tanz oder ein Konzertstück. Nach dem mystischen Blickwinkel, der durch den Kanon vermittelt wurde, steht hier der Mensch als soziales Wesen im Mittelpunkt. Die dritte Variation jedes Triptychons ist stets virtuos und widmet sich der Dualität unseres menschlichen Daseins: zwei Hände, dargestellt durch zwei Stimmen und die explizit von Bach im Werktitel geforderten zwei Manuale des Cembalos.

Variatio 3 Canone all'Unisuono Die extreme Fülle an schnellen Noten lässt an die heftigen Vorwürfe denken, die Bach seinerzeit gemacht wurden, so beispielsweise die 1737 von Johann Adolf Scheibe in seiner Zeitschrift *Der Critische Musicus* angebrachte Polemik: „Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges

und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte.“ Die kanonische Steigerung beginnt hier mit der Unruhe der Welt und wird in der Klarheit eines Kanons in der None, befreit vom Fundamentalbass enden (Var. 27).

Variatio 4 Mit geistreichem Humor stellt Bach hier das Lob der Kürze der unmenschlichen Phrasenlänge der vorangegangenen Variation gegenüber. Mit dieser außerordentlich lakonischen Komposition zeigt er seinen Kritikern, die ihm einen „geschwollenen Stil“ vorwerfen, die lange Nase.

Variatio 5 Hier zeigt sich die Handschrift eines virtuosens Cembalisten, wie man ihn sich bei Scheibes folgender Aussage vorstellt: „Man erstaunet bey seiner Fertigkeit, und man kan kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbar und so behend in einander schrecken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kan, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen oder durch eine so hefftige Bewegung den Körper zu verstellen.“ Zu dieser Zeit fanden in Europa die *30 Essercizi* von Domenico Scarlatti Verbreitung, die ebendiese neue Virtuosität am Tasteninstrument propagierten.

Variatio 6 Canone alla Seconda Die Sekunde ist ein Intervall mit Reibungsklang, und Bach spielt hier mit dieser Härte.

Johann Joachim Quantz sagte einmal: „Wie nun ein niemals unterbrochenes Vergnügen, es sey von welcher Art es wolle, unsere Empfindungskräfte dermaßen schwächen und erschöpfen würde, daß das Vergnügen endlich aufhören würde ein Vergnügen zu seyn: also würden auch lauter Consonanzen, in einer lange auf einander folgenden Reihe, dem Gehöre endlich einen Ekel und Verdruß verursachen, wenn sie nicht dann und wann mit Übelklängen, dergleichen die Dissonanzen sind, vermischet würden. Iemehr nun eine Dissonanz im Spielen von den andern Noten unterschieden, und empfindlich gemacht wird; iemehr greift sie das Gehör an. Je verdrüßlicher aber die Sache ist, welche unser Vergnügen stöhret; je angenehmer kömmt uns das darauf folgende Vergnügen vor. Je härter also der Verhalt der Dissonanzen ist, je gefälliger ist ihre Auflösung. Ohne diese Vermischung des Wohlklanges und des Übelklanges, würde in der Musik kein Mittel übrig seyn, die verschiedenen Leidenschaften augenblicklich zu erregen, und augenblicklich wieder zu stillen.“

Variatio 7 al tempo di Giga Diese wertvolle Angabe hat Bach selbst mit der Feder in sein persönliches Notenexemplar eingetragen, das 1975 in Straßburg wiederentdeckt wurde. Er nötigt uns damit, uns diese Variation in schnellem Tempo

vorzustellen. Aus diesem Grund habe ich beschlossen, der von Quantz vorgeschlagenen Tempoangabe zu folgen, die von einem Pulsschlag pro Takt ausgeht.

Variatio 8 Die beiden Hände, jede auf ihrer eigenen Klaviatur, imitieren und kreuzen sich mit Beharrlichkeit und bemerkenswerter Gleichberechtigung.

Variatio 9 Canone alla Terza Die Zartheit der Terz tritt nicht nur beim Kanoneinsatz auf, sondern auch in der Harmonik der musikalischen Phrasen, die häufig mit einer Terz beginnen und enden.

Variatio 10 Fughetto Dieses Meisterstück wird von Forkel zitiert: „Dieß bewundernswürdige Werk besteht aus 30 Veränderungen, worunter Canones in allen Intervallen und Bewegungen vom Einklang bis zur None mit dem faßlichsten und fließendsten Gesange vorkommen. Auch ist eine reguläre 4stimmige Fuge [...] darin enthalten.“

Variatio 11 Aus dem Bach wird ein reißen-des Wildwasser. Aus dem C, der sechsten Note im Bass, wird ein gewagtes, köstliches Cis.

Variatio 12 Canone alla Quarta (ohne Angabe des Manuals, wie auch bei ihrer Spiegelzahl, der 21). Dies ist der erste der drei Umkehrungen dieses Kanons.

Variatio 13 Diese Sarabande, genuin italienische Schwester der französischen Aria, ver-

wendet die Figur der *imitatio violinistica* für dieses Konzertstück.

Variatio 14 Mit einer für Bach außergewöhnlich großen Anzahl verschiedener Motive – er glänzt normalerweise eher durch die Vertiefung seiner Invention –, durch Überkreuzungen der Hände und dabei extreme Dehnung der Arme, mangelt es dieser Nummer 14 (BACH: $2+1+3+8=14$) nicht an Humor.

Variatio 15 Canone alla Quinta. Andante

In der Mitte des Zyklus findet ein plötzlicher Wechsel nach Moll statt. Gebundene Sechzehntel-Zweiergruppen erinnern an die *Seufzer* des Chorals *O Lamm Gottes unschuldig* aus dem *Orgelbüchlein*, in dem Bach ebenfalls einen Quintkanon komponiert. Der Schluss lässt uns mit einer eigenartigen leeren Quinte im Ungewissen.

Variatio 16 Overture Die Sonne geht auf nach der Nacht! Bach kannte die Besonderheiten der französischen Overtüre sehr gut, bis hin zu den Punkten über den Sechzehntelnoten, die nicht ein *Détaché* kennzeichnen, sondern auf gleiche Notenlängen hinweisen im Gegensatz zum üblichen *Jeu inégal* bei Overtüren.

Variatio 17 In dieser respekt einflößend virtuos Variation spielt Bach mit Sext- und Terzintervallen. Das absteigende Bassmotiv zu Beginn wird gekonnt in eine Reihe über vier Oktaven aufsteigender Terzschleifen

überführt und scheint sich als ewige Girlande fortzusetzen.

Das vorangegangene Triptychon, das die Sonne ins Zentrum der Goldbergvariationen stellt, scheint eine Versöhnung zu schaffen zwischen den Vertretern eines heliozentrischen Weltbilds und den Geozentristen, die noch zu Bachs Zeit nostalgisch an einer Welt festhalten, in deren Mittelpunkt die Erde steht, umkreist von Planeten in himmlischer Harmonie. Wenn Bach Sphärenharmonie in sein Werk einbringt, dann werden aus Charaktervariationen kosmische Variationen: die 4. Variation steht für die Erde, die unbeständige, wechselhafte 7. für den Mond. In der 10. hört man Merkur stehend mit seinen geflügelten Sandalen flattern, hörbar in den Trillern zu Beginn; die elegante, feine, empfindsame 13. ist Venus; die 16. ist die Sonne, die 19. Mars, die 22. in sehr patriarchalischem *stile antico* Jupiter; das melancholische Adagio der 25. ist Saturn und die 28. mit ihren fortgesetzten Trillern die Sphäre der schillernden Fixsterne.

Variatio 18 Canone alla Sexta Dieser Kanon ist wieder leichter zu verstehen und zuzuhören. Er führt zurück in einen Zweiertakt im Gegensatz zu den virtuos, spiralartigen Verwicklungen der vorhergehenden Variation.

Variatio 19 Bei diesem menuettartigen Stück habe ich mich gefragt, ob ich es in einem kriegerischen, martialischen – sozusagen Mars-artigen – Stil interpretieren solle, um der kosmischen Interpretation der Genrestücke zu folgen. Schließlich habe ich den besonders großen Tonumfang meines Cembalos ausgenutzt, um daran die Klangfarben und die verschiedenen Möglichkeiten des Oktavspiels aufzuzeigen.

Variatio 20 Mit steigendem Schwierigkeitsgrad bei jeder neuen virtuosen Variation führt Bach kunstvoll die in der Mitte des 18. Jahrhunderts modernen Präludien, Sonaten und Improvisationen vor.

Variatio 21 Canone alla Settima In diesem Moll-Umkehrungskanon wird der Bass zu einem chromatischen Lamento. Dies ist dieselbe Notenfolge wie im ergreifenden Lamento der Dido in Henry Purcells *Dido und Aeneas*.

Variatio 22 alla breve Es handelt sich um ein Stück im *stile antico* über dem deutlich erkennbaren Bassmotiv. Seine fugierte Schreibweise ist beispielhaft für die klare Rhetorik der Finger, die Johann Mattheson in einem 1732 herausgegebenen Fugensammlung als *Die Wohl-klingende Fingersprache* betitelt. 1749 erschien dieses Werk mit dem französischen Titel *Les doigts parlans*.

Variatio 23 Die Variation weist eine auffallende Ähnlichkeit auf mit *La Joyeuse* von Jean-Philippe Rameau auf. Man findet darin zugleich unbeschwerten Humor wie auch, im zweiten Teil, eine zur Bach-Zeit unerhörte Virtuosität.

Variatio 24 Canone all'Ottava Die Schreibweise erinnert hier an die Arie „Mache dich, mein Herze, rein“ aus der Matthäus-Passion, und ich spiele diesen Oktavkanon immer als notwendige innere Vorbereitung auf das folgende Adagio.

Variatio 25 Adagio *Christus coronabit crucigeros* (Christus krönt, die das Kreuz tragen). Es handelt sich hier um das von Bach 1747 auf einem Notenblatt für seinen Schüler Johann Gottlieb Fulda entschlossene Symbol. Die drei von seiner Hand geschriebenen Zeilen stellen einen Canon ausgerechnet auf die acht ersten Noten des Basses der Goldberg-Variationen dar. Carl Philipp Emanuel Bach schrieb: „Sie haben vollkommen recht, wenn Sie sagen, daß andächtige Empfindungen gerade die wären, welche der Musik am anständigsten sind“. Die Programmatik für die 30 Variationen bleibt uns verborgen. Andere Komponisten vor ihm mussten harsche Kritik erdulden, weil sie die literarischen Quellen ihrer Instrumentalmusik offenbart hatten. Der Beginn dieses Adagios verwendet in pathetischer Weise aufsteigende kleine Sex-

ten, schmerzvoll und flehend, außerdem zahlreiche Chromatismen, wie in der Arie des Petrus in der Matthäus-Passion, der bitterlich über seine Verleugnung Jesu weint.

Variatio 26 Die Überschwänglichkeit dieser Variation ist das sehr barocke Gegenstück zum vorausgehenden schmerzvollen Adagio. Bach legt hier einen 18/16-Takt über einen 3/4-Takt, eine Anspielung auf Girolamo Frescobaldi und sein „non senza fatica si giunge al fine“: Tatsächlich erreicht man das Ende nicht ohne Mühen! Von Frescobaldi übernimmt Bach auch die Bergamasca im abschließenden Quodlibet.

Variatio 27 Canone alla Nona Der letzte Kanon des Zyklus ist klar und durchsichtig gegliedert sowie in seiner Zweistimmigkeit von der üblichen dritten Bassstimme befreit.

Variatio 28 Diese erstaunlich schillernde Variation lässt uns die Sterne erahnen.

Variatio 29 Diese letzte virtuose Variation bricht mit dem bisher sorgfältig beachteten Prinzip von zwei Stimmen für zwei Hände. Spielt man sie auf nur einem Manual, ist die Bewegung der beiden Hände in enger Akkordabfolge sehr suggestiv. So ist der Werk-Hauptteil an seinem Ende zutiefst inkarniert.

In seinen Variationen verbindet Bach Raum und Zeit: den Raum dank der Mi-

schung verschiedener nationaler Stile, die Zeit durch die Anspielungen an Vergangenheit und Moderne. Zu den 27 als Triptychen organisierten Variationen muss man drei (3x3x3+3) ergänzen, um auf die Zahl 30 der Clavier-Übung zu kommen. Sollte man hierin eine Antwort auf die 30 *Essercizi* Scarlattis sehen, die in Europa Verbreitung fanden? Die Dreier-Signatur soll nicht vergessen lassen, dass jede Variation aus 32 Takten besteht, welche die Gesamtzahl der 32 Stücke (30 Variationen + zweimal die Aria) widerspiegelt. Handelt es sich hier um eine Hommage an die 32 Variationen in G-Dur über *La Capricciosa* von Dietrich Buxtehude? „Musik ist die versteckte arithmetische Tätigkeit der Seele, die sich nicht dessen bewußt ist, daß sie rechnet“ – *musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* (Leibniz in einem Brief an Christian Goldbach 1712).

Variatio 30 Quodlibet „Kraut und Rüben haben mich vertrieben, Hätt’ mein’ Mutter Fleisch gekocht so wäre ich geblieben.“ „Ich bin so lang nicht bey Dir g’west, Ruck her, ruck her, ruck her“. Diese beiden Volkslieder mischen sich merkwürdig mit dem gelehrten Kontrapunkt. Im zweiten Teil erkenne ich sogar „Der Kuckuck und der Esel“. Handelt es sich um ein schallendes Gelächter in gutmütigem Zusammensein der Bach’schen

Familie, die sich stets erfreute an der Gattung des Quodlibet, bei welcher kunstvoll gelehrte Musik mit den volkstümlichsten Melodien vermengt wird? Oder ist es eine musikalische Anmaßung über die vergängliche virtuose Vermessenheit vor der Rückkehr der Aria, die uns in Erinnerung ruft, dass wir nur ein kleiner Teil im großen Zyklus des Lebens sind?

Anne-Catherine Bucher

Übersetzung: Barbara Grossmann

Anne-Catherine Bucher

Anne-Catherine Bucher studierte Cembalo und Basso Continuo bei Michèle Dévérité, Robert Kohnen, Françoise Lengellé, Huguette Dreyfus und Orgel bei Norbert Pétry. Sie besuchte Meisterkurse bei Jesper Christensen und Gustav Leonhardt. Konzerte führten sie durch ganz Europa und nach Amerika.

Mit dem Ziel, sich für die Alte Musik in ihrer eigenen Region einzusetzen, gründet sie im Jahr 2000 das Ensemble *Le Concert Lorrain*, welches sie bis 2013 leitete. Mit diesem Ensemble hat sie *Le Manuscrit des Ursulines de la Nouvelle-Orléans* auf CD eingespielt. Diese Aufnahme wurde mit der höchsten Auszeichnung des auf Alte Musik spezialisierten Magazins Goldberg bedacht. Eine weitere

Einspielung von *Le Concert Lorrain*, mit *Les Petits Motets* von Henry Madin erhielt den „Diapason d'or découverte“. Im April 2012 erschien unter ihrer Leitung beim Label Carus das von der Presse hochgelobte Album *Les Sirènes* mit Solokantaten von Thomas-Louis Bourgeois, interpretiert von der Sopranistin Carolyn Sampson. Mit William Dongois und dem Ensemble *Le Concert Brisé* hat sie mehrere Alben eingespielt.

Durch ihre intensive musikwissenschaftliche Arbeit entstehen immer wieder ganz besondere Konzertprogramme, die sie auch in den von ihr entwickelten neuen Konzertformen wie beispielsweise „Cafés Baroques“ einem sehr breiten Publikum zugänglich macht. Anne-Catherine Bucher ist regelmäßiger Gast an der Opéra National de Lorraine und wirkt bei Projekten mit Alter Musik sowie bei barocken und klassischen Opernproduktionen. Sie leitet die Cembaloklasse am Konservatorium in Metz und ist regelmäßig als Dozentin zu internationalen Akademien und Meisterklassen in Frankreich, Deutschland, Polen, Belgien, Finnland, Mexiko und Kuba eingeladen. Sie ist Mutter von vier Söhnen.

This recording rounds off two years dedicated to Bach's 30 variations, interspersed with pleasant encounters with the public, in particular during the *Cafés Baroques* concert series at the Arsenal in Metz. For me this was an opportunity to explore with humour and passion the various characters, forms and compositional processes, as well as the historical context and our own contemporary relationship to this master-work. I devoured every book on the subject that I could lay my hands on. For a while, two questions remained unanswered. First, why is the Overture in the middle of the cycle, rather than at the beginning? In the end, I found a cosmic explanation that I present in the text below. The second question concerns the first two variations, which do not seem to fit the usual scheme. This is why I consider them as an introduction and start each subsequent group of three variations with a canon, leaving the quodlibet to stand on its own at the end.

Aria The aria begins with a simple G octave. It is compelling both for its tender charm and its rich ornamentation. It is not the aria's melody that gives birth to the thirty variations but rather the harmonic structure of its bass line. The piece is written in the style of a French sarabande, becoming more Italian in the second part. The alpha and omega of the cycle, it stands alone in its greatness and intimacy. Anna Magdalena

Bach understood this when she copied it in on its own in her notebook.

Variatio 1 This character piece foreshadows the compositional processes to come: imitations, crossings of the hands, virtuosity, dance rhythms. It is a polonaise, or rather the *double* of a polonaise, as the writing is quite dense. One can think of it as an homage to Count Keyserlingk, who had appointed Bach as Court Composer to the King of Poland. The count's young and brilliant harpsichordist, Johann Gottlieb Goldberg, nicknamed *Notenfresser* (Note Glutton!), is said to have played these variations for him to accompany his sleepless nights. This lovely story, told by the biographer Johann Nikolaus Forkel, gave the *Goldberg Variations* their current name.

Variatio 2 This trio is a perfect example of the Italian style of writing, specifically that of Arcangelo Corelli's trios.

With this French sarabande, this polonaise and this elegant Italian trio, Bach, ever the man of his time, introduces his cycle in the fashion of the *Goûts Réunis*, blending together the main European styles. This constitutes a perfect exordium before entering the main body of the work, which is then divided into nine groups of three variations constructed as follows: A canon marks the beginning of each triptych, increasing by a step each time (variatio 3:

unison, variatio 6: second, variatio 9: third, etc., until variatio 27: ninth). The second variation of each group is a character piece, a dance or a concert piece — after the mystical vision suggested by the canon, it is now the human being's place in society that is considered. The third variation of each triptych is always virtuosic. It establishes the duality of our binary human condition: two hands represented by two voices, along with the two manuals of the harpsichord, for which Bach explicitly specifies in the title of his work.

Variatio 3 Canone all'Unisuono The extreme abundance of rapid notes brings to mind the violent criticisms Bach faced in his time, e.g. the controversy launched by Johann Adolf Scheibe in 1737 in his journal *Der Critische Musicus*: "This great man would be the admiration of whole nations if he were more agreeable and if he did not deprive his pieces of their naturalness by giving them a turgid and confused style, nor obscure their beauty by an excess of art." Thus the canonical ascent begins in the hustle and bustle of the mortal world, rising step by step and ending with the transparency of a canon at the ninth, freed from its fundamental bass (Var. 27).

Variatio 4 With an ingenious sense of humour, Bach juxtaposes a brief apologia to the inhumane lengthiness of the phrases of the previous variation. This exceptionally

succinct composition is a way for him to thumb his nose at his critics who decried the "ostentation" of his style.

Variatio 5 This is the signature of a virtuoso harpsichordist, as one can well imagine in this testimony from Scheibe: "One stands in amazement at his ability, and one can hardly understand how it is possible for him to cross over his fingers and feet so singularly and so effortlessly, to extend them and thereby execute the widest leaps without mixing in a single note, or distorting his body in any violent movement." At the time, Domenico Scarlatti's *30 Essercizi* were being disseminated throughout Europe, spreading a new virtuosic style on the keyboard.

Variatio 6 Canone alla Seconda The interval of a second is dissonant, and Bach plays on this harshness. Johann Joachim Quantz wrote: "Just as an uninterrupted pleasure of any kind whatsoever would weaken and exhaust our senses, to the extent that pleasure would eventually stop being a pleasure; so too would a long strain of consonances surely cause disgust and exasperation if they were not now and then mixed in with a few unpleasant sounds, such as dissonances. Thus the more a dissonance is distinguished in execution from the other notes and perceived by the senses, the more the ear is touched. However, the more un-

pleasant that which interrupts our pleasure is, the more the pleasure that follows becomes agreeable. Therefore, the harder the manner of dissonances, the more pleasing their resolution. Without this mixture of pleasant and unpleasant sounds, music would not be able to immediately excite the different passions and immediately calm them again.”

Variatio 7 al tempo di Giga This invaluable indication was added with a quill by Bach himself in his personal copy, which resurfaced in Strasburg in 1975. This compels us to play this variation quickly, which is why I decided to follow the tempo given by Quantz, who indicates the beat of one pulse per measure.

Variatio 8 Both hands, each on their own manual, imitate each other and cross over with determination and a remarkable equality of status.

Variatio 9 Canone alla Terza The sweetness of the interval of a third appears not only in the canon but also in the harmony of the musical phrases that often begin and end on a third.

Variatio 10 Fughetta This *tour de force* is mentioned by Forkel: “This admirable work consists of 30 variations, including canons at all intervals and movements from the unison to the ninth with the most eloquent and flowing of melodies. A bona fide four-part fugue is also [...] included.”

Variatio 11 Bach, the “brook”, becomes a raging mountain stream. C, the sixth note of the bass line, is daringly and deliciously turned into a C sharp.

Variatio 12 Canone alla Quarta (without indication of manual, just as in its mirror, number 21) This is the first of three inverted canons.

Variatio 13 This sarabande, an Italian sibling to the Francophile aria of the beginning, indulges in *imitatio violonistica* for this concert aria.

Variatio 14 Number 14 (BACH: 2+1+3+8 = 14) has an exceptionally large number of motifs, a rare occurrence for Bach, who usually excels at realising the full potential of his invention. The piece calls for hand crossings and extreme arm stretches and is not devoid of humour!

Variatio 15 Canone alla Quinta. Andante At the midpoint of the cycle, Bach switches suddenly to the minor mode. The semiquavers, grouped in pairs, recall the *Seufzer* (sighs) from his organ chorale *O Lamm Gottes, unschuldig* (O innocent Lamb of God) from the *Orgelbüchlein*, which is also built around a canon at the fifth. At the end of the movement, the listener is torn apart by an eerie-sounding open fifth.

Variatio 16 Ouverture The sun rises after the night! Bach demonstrates here his per-

fect understanding of the specific attributes of the French overture, down to the dots placed above the semiquavers, which do not indicate that these notes should be played shortly but rather equally, in contrast to their customary *inégal* treatment in overtures.

Variatio 17 Bach plays around with sixths and thirds in this treacherously virtuosic variation. The descending motif in the bass is skilfully transformed into a series of curls of rising thirds over four octaves that appears to expand in an unending spiral.

The preceding triptych, which places the sun at the centre of the *Goldberg Variations*, seems to reconcile advocates of heliocentrism with those of geocentrism, who at the time of Bach were still nostalgic of a universe with the Earth at its centre, surrounded by the other planets in celestial harmony. If Bach did in fact introduce the concept of the harmony of the spheres into his work, then the character pieces become cosmic variations: the 4th variation represents the Earth, the 7th, inconsistent and changing, the Moon; the 10th is Mercury standing with his winged sandals beating, as suggested by the trills in the beginning; the 13th, elegant, refined and delicate, must be Venus; the 16th is the Sun, the 19th, Mars, the 22nd, written in an antique and patriarchal style, Jupiter; the 25th's melancholic Adagio stands in for Saturn, while the 28th represents with its

continuous trills the sphere of fixed stars twinkling in the night sky.

Variatio 18 Canone alla Sexta This canonic variation, at long last, is easily understood. It puts the canon back on its feet in a clear duple metre, in striking contrast to the spiraling coils of the previous variation.

Variatio 19 For this movement, written in the style of a minuet, I asked myself whether to follow my cosmic interpretation of the character pieces and play it in a warlike, martial or even Martian manner. In the end I decided to use a particular register available on my harpsichord in order to illustrate the various timbral possibilities and octave combinations.

Variatio 20 By increasing the level of difficulty of each virtuosic variation, Bach expertly alludes to the different preludes, sonatas and improvisations which were in vogue in the middle of the 18th century.

Variatio 21 Canone alla Settima In this inverted canon in the minor mode, the bass is transformed into a chromatic *lamento*, with the same combination of notes as in Henry Purcell's poignant *Dido* lament.

Variatio 22 alla Breve Written in *stilo antico*, this movement presents the bass motif in a recognisable manner. This kind of fugal writing is typical of the clarity of finger rhetoric, which Johann Mattheson calls *Die Wohlklin-*

gende Fingersprache in a collection of fugues written in 1732 and republished in 1749 with the French title *Les doigts parlans*.

Variatio 23 There is a striking kinship between this variation and Jean-Philippe Rameau's *La Joyeuse*. It is characterised both by its jaunty humour and, in the second part, by a virtuosity virtually unheard of in Bach's time.

Variatio 24 Canone all'Ottava The style of writing is similar to that of the aria "Mache dich, mein Herze, rein" (make yourself pure, my heart) from *Saint Matthew's Passion*, and I always see in this canon at the octave a necessary preparation of the heart for the following adagio.

Variatio 25 Adagio *Christus coronabit crucigeros* (Christ crowns those who carry the cross). This was the symbol inscribed on a flyleaf of music given by Bach to his student Johann Gottlieb Fulda in 1747. On the three handwritten staves above, he copied a canon composed on the first eight notes of the Goldberg bass line. Carl Philipp Emanuel Bach wrote: "You are absolutely right to say that pious sentiments are indeed expressed the most fittingly in music". Bach's intentions for these thirty variations remain a secret. Other composers before him had faced severe criticism when divulging the literary sources of their instrumental works. The beginning of this adagio makes an emotional use of intervals of ascending minor sixths,

sorrowful and beseeching, combined with many chromatic patterns. This movement closely resembles Peter's aria in *Saint Matthew's Passion*, as he bitterly weeps over his denial of Jesus.

Variatio 26 The exuberance of this movement contrasts in a typically baroque fashion with the previous heart-rending Adagio. Bach superimposes an 18/16 metre to the underlying 3/4 metre, in a subtle nod to Girolamo Frescobaldi's "non senza fatica si giunge al fine": and indeed, it is not without exhaustion that one arrives at the end of the piece! Bach will also borrow from Frescobaldi's Bergamasca air in the final quodlibet.

Variatio 27 Canone alla Nona The last canon of the cycle is clear and transparent, written for two voices without the usual third voice in the bass.

Variatio 28 With this scintillating variation we are given a glimpse at the stars.

Variatio 29 This final virtuoso variation breaks free from the two-voice model written for two hands on two manuals he so carefully established. If played on a single manual, the movement of the two hands in overlapping chords is very suggestive. The end of the main body of the work is thus profoundly incarnate.

Bach explores both space and time in his variations — space, through the different

national styles that are blended together, and time, through his tributes to the past and to innovation. To the 27 variations organised into triptychs one must add 3 more (3x3x3+3) to make up the 30 movements of the *Clavier Übung*. Should this be seen as a response to Scarlatti's 30 *Essercizi* that were circulating in Europe at the time? This ternary structure should not distract us from the presence of the 32 bars of each variation, echoing the 32 movements of the work (30 variations, plus the aria played twice). Is this then a tribute to Dietrich Buxtehude's 32 variations in G major on *La Capriciosa*? "Music is a hidden arithmetic exercise of the soul, which does not know that it is counting" – *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* (Leibniz, letter to Christian Goldbach, 1712).

Variatio 30 Quodlibet "Kraut und Rüben haben mich vertrieben, Hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wäre ich geblieben" (Cabbage and beets have driven me away, if my mother had cooked meat, I might have stayed longer) – "Ich bin so lang nicht bey Dir g'west, Ruck her, ruck her, ruck her" (I have for so long been away from you; come back, come back, come back). These two popular songs are oddly incorporated into the elaborate counterpoint. In the second part, I can even recognise the children's song "Der Kuckuck und der Esel" (the cuckoo and the

donkey). Is this a big burst of laughter, full of the good-natured bonhomie that must have filled the family reunions in the Bach household, fond as they were of this kind of quodlibet in which art music was mixed with the most popular ditties? Or is this a musical *vanitas*, a reflection of one's perishable virtuosic pretensions, before the return of the aria that reminds us that we are but one part of the great cycle of life?

Anne-Catherine Bucher
Translation: Milo Machover

Anne-Catherine Bucher

Anne-Catherine Bucher studied harpsichord and basso continuo with Michèle Déverité, Robert Kohnen, Françoise Lengellé, Huguette Dreyfus and organ with Norbert Petry. She has taken master classes with Jesper Christensen and Gustav Leonhardt and has performed concerts throughout Europe and Latin America with the finest ensembles specialized in Early Music.

Turning her attention to the development of musical excellence in her own region, she created in 2000 the ensemble "Le Concert Lorrain", of which she was the artistic director until 2013. She directed and recorded "The Ursuline Manuscript of New Orleans" – which received the highest award from Gold-



berg, a magazine specialized in ancient music – , “Les Petits Motets” by Henry Madin, which won the “Diapason d’or découverte” distinction, and the cantatas of the Lorraine composer Thomas-Louis Bourgeois, “Les Sirènes”, with the soprano Carolyn Sampson. On the organ she has recorded several albums, in particular with cornetist William Dongois and the ensemble “ Le Concert Brisé”. She has also regularly collaborated with the Opera de Lorraine in baroque and classical productions.

Passionate about research, she creates original programs and develops new forms of concerts and encounters with audiences of all kinds. She is professor for harpsichord at the Metz Métropole Conservatory. She has taught master classes in France, Belgium, Finland, Poland, Germany, Mexico and Cuba, and has recorded several radio and television programs. She is the mother of four boys.

Cet enregistrement vient clore deux années consacrées aux 30 variations de Bach, ponctuées par de belles rencontres avec le public, en particulier lors des *Cafés Baroques* à l'Arsenal de Metz. J'y disséquai avec humour et passion les caractères, les formes, les procédés de composition, le contexte historique mais aussi notre histoire contemporaine avec ce chef d'œuvre. Je devorai toute la littérature qui s'y consacrait. Deux questions restèrent longtemps sans réponse. Pourquoi l'Ouverture est-elle au centre du cycle et pas au début? Je trouvai enfin une explication cosmique que je reprends dans mon texte. L'autre questionnement concernait les 2 premières variations qui ne correspondent pas au plan habituel. C'est pourquoi je les considère comme une introduction, je laisse le quodlibet final justement à part et je commence chaque groupe de trois variations par un canon.

Aria Une simple octave de *sol* commence l'Aria qui touche à la fois par son charme tendre et le foisonnement de son ornementation. Ce n'est pas sa mélodie qui enfantera les trente variations suivantes mais la structure harmonique de sa basse. Cette Sarabande à la française s'italianise petit à petit dans la seconde partie. Alpha et Omega de l'œuvre, elle se suffit à elle-même dans sa grandeur et son intimité. Anna Magdalena Bach l'avait bien

compris et l'avait recopiée seule dans son petit livre.

Variatio 1 Cette pièce de caractère annonce les procédés d'écriture du cycle: imitations, croisements de main, virtuosité, rythmes de danse. C'est une Polonaise, ou plutôt un double de Polonaise, tant la composition y est chargée. On peut imaginer qu'elle est un hommage au Comte de Keyserlingk qui avait obtenu à Bach le titre de compositeur de la Cour de Pologne. Son jeune et brillant claveciniste Johann Gottlieb Goldberg, surnommé *Notenfresser* (dévoreur de notes !) les lui aurait jouées pendant ses nuits d'insomnie. Cette belle histoire racontée par le biographe Johann Nikolaus Forkel a donné aux *Variations* son titre actuel.

Variatio 2 Ce trio est un parfait exemple de l'écriture à l'italienne et en particulier des sonates en trio d'Arcangelo Corelli.

Après cette Sarabande à la française, cette Polonaise virtuose et cet élégant trio italien, Bach en homme de son temps joue *Les Goûts Réunis* pour cette introduction au cycle, parfait exorde qui réunit les principaux styles européens avant d'entrer dans le corps de l'œuvre qui se découpe en neuf groupes de trois variations s'élaborant ainsi: chaque triptyque commence par un canon, montant d'un degré à chaque fois (Variatio 3: unisson, Variatio 6: seconde, Variatio 9: tierce, etc. jusqu'à Variatio 27: neuvième).

La deuxième variation du groupe est une pièce de genre, danse ou pièce de concert. Après la vision mystique introduite par le canon, c'est donc la place sociale de l'être humain qui est envisagée. La troisième variation de chaque triptyque est toujours virtuose et consacre la dualité de notre condition humaine binaire: deux mains représentées par deux voix et les deux claviers du clavecin qui sont précisément demandés par Bach dans le titre de l'œuvre.

Variatio 3 Canone all'Unisuono L'extrême abondance de notes rapides rappelle les reproches violents faits à Bach en son temps, telle la polémique lancée en 1737 par Johann Adolf Scheibe dans son journal *Der Critische Musicus*: «Ce grand homme ferait l'admiration de nations entières s'il ne retirait pas à ses œuvres le naturel par leur emphase et leur confusion, s'il n'assombrissait pas leur beauté par un art trop grand.» L'ascension canonique commence dans l'agitation du monde d'en bas et finira dans la limpidité d'un canon à la neuvième libéré de sa basse fondamentale (Var.27).

Variatio 4 Avec un humour ingénieux, Bach juxtapose l'apologie de la brièveté à l'extrême longueur des phrases de la variation précédente. Cette composition exceptionnellement laconique est un pied de nez aux détracteurs qui lui reprochent «l'enflure» de son style.

Variatio 5 La signature d'un claveciniste virtuose que l'on imagine dans ce témoignage de Scheibe : «Sa dextérité étonne, et c'est à peine si l'on peut comprendre comment ses doigts peuvent se croiser, s'écarter de manière si étrange et rapide et faire ainsi les sauts les plus grands sans que s'y mêle jamais une fausse note.» À cette époque circulent dans toute l'Europe les *30 Essercizi* de Domenico Scarlatti qui propagent cette nouvelle virtuosité du clavier.

Variatio 6 Canone alla Seconda La seconde est un intervalle qui frotte et Bach s'amuse ici avec ces duretés. Johann Joachim Quantz disait : «De même que par un plaisir perpétuel et sans interruption, quelqu'il puisse être, nos organes de sentiment seraient tellement affaiblies et épuisées, que le plaisir cesserait enfin d'être un plaisir ; de même aussi, s'il n'y avait que des consonances dans une longue suite, elles donneraient enfin sûrement du dégoût et du déplaisir ; c'est pourquoi il faut les mêler quelquefois avec des tons désagréables, tels que sont les dissonances.»

Variatio 7 al tempo di Giga Cette précieuse indication a été ajoutée à la plume par Bach lui-même dans son exemplaire personnel retrouvé à Strasbourg en 1975. Il nous force ainsi à envisager cette variation rapidement, c'est pourquoi j'ai choisi de suivre le tempo

donné par Quantz qui indique un battement de pouls par mesure.

Variatio 8 Les deux mains, chacune sur son propre clavier, s'imitent et se croisent avec ténacité et une remarquable égalité.

Variatio 9 Canone alla Terza La douceur de la tierce apparaît non seulement dans le canon mais aussi dans l'harmonie des phrases musicales qui commencent et finissent souvent avec une tierce.

Variatio 10 Fughetta Ce tour de force est cité par Forkel : «cette œuvre admirable se compose de 30 variations parmi lesquelles [...] une fugue régulière à 4 parties.»

Variatio 11 Bach, le ruisseau, devient un torrent de montagne. *Do*, la sixième note de la basse se transforme en un *do dièse* culotté et savoureux.

Variatio 12 Canone alla Quarta (sans indication de clavier comme son chiffre miroir, la variation 21) C'est le premier des trois canons renversés.

Variatio 13 Cette sarabande, soeur italienne de souche de l'aria francophile, utilise la figure de l'*imitatio violonistica* pour cet air de concert.

Variatio 14 Avec un nombre exceptionnel de motifs rare chez Bach qui excelle plutôt dans l'approfondissement de l'invention, des croisements et étirements de bras à l'extrê-

me, ce numéro 14 (BACH : 2+1+3+8 =14) ne manque pas d'humour!

Variatio 15 Canone alla Quinta. Andante

Le milieu du cycle bascule soudainement dans le mode mineur. Les doubles croches liées par deux rappellent les *Seufzer* (soupirs) du choral de l'*Orgelbüchlein* «O Lamm Gottes, unschuldig» (Ô innocent Agneau de Dieu) dans lequel Bach construit également un canon à la quinte. La fin nous écartèle avec une étrange quinte à vide.

Variatio 16 Ouverture Le soleil se lève après la nuit! Bach connaissait parfaitement les spécificités de l'Ouverture à la française, jusqu'aux points sur les doubles croches qui indiquent non un détaché mais des notes égales.

Variatio 17 Bach s'amuse avec les sixtes et les tierces dans cette redoutable variation virtuose. Le motif descendant de basse du début est habilement transformé en une série de boucles de tierces montantes sur quatre octaves et semble se poursuivre en une guirlande éternelle.

Le triptyque précédant qui place le soleil au centre des trente Variations semble réconcilier les héliocentriques avec les géocentriques qui encore à l'époque de Bach ont la nostalgie d'un monde représenté avec la terre en son centre, entourée par des planètes créant une harmonie céleste. Si Bach intro-

duit l'harmonie des sphères dans son œuvre, les variations de caractère deviennent alors des variations cosmiques : la 4ème représente La Terre, la 7ème inconstante et changeante, La Lune, la 10ème, Mercure debout avec des ailes battantes à ses sandales audibles dans les trilles du début ; la 13ème élégante, raffinée et délicate est alors Venus ; la 16ème est le Soleil, la 19ème, Mars, la 22ème en style antique très patriarcal, Jupiter ; l'Adagio mélancolique de la 25ème est Saturne et la 28ème la sphère des étoiles fixes et scintillantes dans ses trilles continus.

Variatio 18 Canone alla Sexta Ce canon facilite enfin la compréhension, l'audition. Il remet le canon sur ses pieds dans une mesure à deux temps, à l'opposé des enroulements virtuoses en spirales de la précédente.

Variatio 19 Pour cette pièce dans le genre du menuet, je me suis demandé si je devais l'interpréter dans un style martial pour suivre l'interprétation cosmique des pièces de genre. J'ai finalement utilisé une particularité d'étendue de mon clavecin pour en illustrer les timbres et les différentes possibilités du jeu de l'octave.

Variatio 20 En accroissant la difficulté à chaque nouvelle variation virtuose, Bach illustre savamment les préludes, sonates et improvisations très à la mode au milieu du 18ème siècle.

Variatio 21 Canone alla Settima dans ce canon à la fois mineur et renversé, la basse est transformée en lamento chromatique, le même enchaînement de notes que dans le poignant lamento de Didon de Henry Purcell.

Variatio 22 alla breve Pièce en *stilo antico* sur le motif de basse très clairement reconnaissable. Cette écriture fuguée est typique de la clarté rhétorique des doigts, ce que Johann Mattheson titre «Die Wohl-klingende Fingersprache», dans un recueil de fugues édité en 1732, réédité en 1749 avec le titre français «les doigts parlans».

Variatio 23 Cette variation a une parenté frappante avec *La Joyeuse* de Jean Philippe Rameau. On y trouve à la fois un humour insouciant et dans la seconde partie une virtuosité totalement inouïe au temps de Bach.

Variatio 24 Canone all'Ottava L'écriture rappelle ici l'air «Mache dich, mein Herze, rein» (rends-toi pur mon coeur) de la Passion selon St Matthieu et je traverse toujours ce canon à l'octave comme une préparation nécessaire du coeur à l'Adagio qui suit.

Variatio 25 Adagio *Christus coronabit crucigeros* (Le christ couronne ceux qui portent la croix). C'est le symbole dévoilé par Bach sur un feuillet de musique offert à son étudiant Johann Gottlieb Fulda en 1747. Les trois portées écrites de sa main copient

justement un canon composé sur les huit premières notes de la basse des Goldberg. Carl Philipp Emanuel Bach écrivait «vous avez tout à fait raison de dire que c'est en musique que des sentiments profonds sont ressentis le plus justement.» Le programme de son père pour ces trente variations reste secret. D'autres compositeurs avant lui avaient essuyé de méchantes critiques à dévoiler les sources littéraires de leurs compositions instrumentales. Le début de cet adagio utilise de manière pathétique les intervalles de sixtes mineures ascendantes, douloureuses et suppliantes, ainsi que de nombreux chromatismes tout comme dans l'air de Pierre, pleurant amèrement son reniement dans la Passion selon St Matthieu.

Variatio 26 L'exubérance est l'opposée très baroque du douloureux Adagio précédent. Bach y superpose une mesure à 18/16 au 3/4, petit clin d'oeil à Girolamo Frescobaldi et à son «non senza fatica si giunge al fine» : effectivement, ce n'est pas sans fatigue qu'on arrive à la fin! Il empruntera aussi à Frescobaldi l'air de la Bergamasca dans le quodlibet final.

Variatio 27 Canone alla Nona Le dernier canon du cycle est enfin clair et limpide, à deux voix libérées de la troisième voix de basse habituelle.

Variatio 28 Cette variation étonnamment scintillante laisse entrevoir les étoiles.

Variatio 29 Cette dernière variation virtuose explose le modèle à deux voix pour deux mains sur deux claviers soigneusement installé jusque là. Joué sur un seul clavier, le mouvement des deux mains en accords qui se chevauchent est très suggestif. La fin du corps de l'œuvre est profondément incarnée.

Bach réunit dans ses variations l'espace et le temps. L'espace grâce aux différents styles nationaux qui se mêlent et le temps par les hommages au passé et à la nouveauté. Aux 27 variations organisées en triptyque il faut en ajouter trois ($3 \times 3 \times 3 + 3$) pour obtenir les 30 variations de la *Clavier Übung*. Doit-on y voir une réponse aux 30 *Essercizi* de Scarlatti qui circulent en Europe? Cette signature ternaire ne doit faire oublier les 32 mesures de chaque variation qui font écho aux 32 pièces (30 variations et 2 fois l'Aria). Est-ce alors un hommage aux 32 variations en Sol Majeur sur la *Capricciosa* de Dietrich Buxtehude? «La musique est un exercice secret d'arithmétique de l'esprit ignorant qu'il compte» (*musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*) (Leibniz, lettre à Christian Goldbach 1712).

Variatio 30 Quodlibet «Kraut und Rüben haben mich vertrieben, Hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wäre ich geblieben » (les choux et les raves m'ont fait fuir, si ma mère

avait cuisiné de la viande, je serais resté). «Ich bin so lang nicht bey Dir g'west, Ruck her, ruck her, ruck her» (cela fait si longtemps que je n'étais pas près de toi, reviens!). Ces deux chansons populaires se mêlent drôlement au contrepoint savant. Dans la seconde partie, j'y reconnais même «der Kuckuck und der Esel» (le coucou et l'âne). Est-ce un grand éclat de rire, plein de la bonhomie des rencontres familiales chez les Bach, friands de ce genre de Quodlibet dans lesquels on mélangeait avec art la musique savante avec les mélodies les plus populaires? Ou bien une vanité musicale sur les prétentions virtuoses périssables avant le retour de l'Aria qui nous rappelle que nous ne sommes qu'une partie d'un grand cycle de la vie?

Anne-Catherine Bucher

Anne-Catherine Bucher

Anne-Catherine Bucher a étudié le clavecin et la basse continue auprès de Michèle Dévérité, Robert Kohnen, Françoise Lengellé, Huguette Dreyfus et l'orgue avec Norbert Petry. Elle a suivi les master class de Jesper Christensen et Gustav Leonhardt. Elle a enregistré et donné des concerts dans toute l'Europe et en Amérique Latine au sein des meilleurs ensembles spécialisés en musique ancienne.

Soucieuse du développement de l'excellence musicale dans sa propre région, elle crée en 2000 l'ensemble «Le Concert Lorrain» dont elle assure la direction artistique jusqu'en 2013. Elle dirige et enregistre «Le Manuscrit des Ursulines de la Nouvelle-Orléans», couronné de la meilleure récompense du magazine spécialisé en musique ancienne Goldberg, «Les Petits Motets d'Henry Madin» qui obtient également la plus haute distinction du magazine Diapason et les cantates du compositeur lorrain Thomas-Louis Bourgeois, «Les Sirènes», avec Carolyn Sampson.

A l'orgue, elle a enregistré plusieurs CD, en particulier avec le cornettiste William Dongois et «Le Concert Brisé». Elle collabore régulièrement pour les productions baroques et classiques avec l'Opéra National de Lorraine. Passionnée par la recherche, elle crée des programmes originaux et développe de nouvelles formes de concerts et de rencontres avec tous les publics. Titulaire du Certificat d'Aptitude, elle est professeure de clavecin au Conservatoire de Metz Métropole. Elle a donné des classes de maître en France, Belgique, Finlande, Pologne, Allemagne, au Mexique et à Cuba, et a enregistré plusieurs émissions spécialisées pour la radio et la télévision. Elle est mère de quatre garçons.



Carl Philipp Emanuel Bach

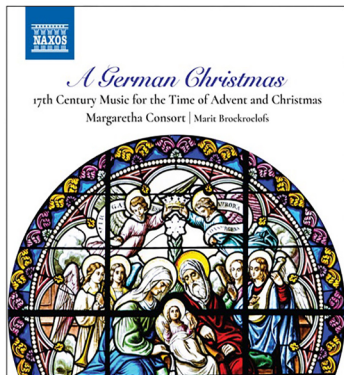
Wo fliehst du hin aus
meinem Herzen?

Lieder und Charakterstück.e für Hammerflügel

BETTINA PAHN, Sopran
TINI MATHOT, Hammerflügel

8.551374

Wo fließt du hin aus
meinem Herzen



A German Christmas

17th Century Music for the Time of Advent and Christmas

Margaretha Consort | Marit Broekrolofs

8.551398

A German Christmas

Aufnahme | Recording: Centre Béthanie, Gorze (Frankreich | France), 22.–25. Mai 2016
Produzent | Recording Producer: Le Concert Lorrain, Stephan Schultz • **Toningenieur,**
Schnitt und Mastering | Sound Engineer, Editing and Mastering: Thomas Becher
Photos: Cover: dreamstime.com | Booklet: Latifa Bernes
Layout und Typesetting: Manila Design

JOHANN SEBASTIAN

BACH

(1685–1750)

GOLDBERG VARIATIONEN BWV 988

Aria mit verschiedenen Veränderungen

1	Aria	3:58	17	Variatio 16. a 1 Clav. Overture	2:57
2	Variatio 1. a 1 Clav.	2:02	18	Variatio 17. a 2 Clav.	2:16
3	Variatio 2. a 1 Clav.	1:36	19	Variatio 18. a 1 Clav. Canone alla Sexta	1:29
4	Variatio 3. a 1 Clav. Canone all' Unisuono	1:57	20	Variatio 19. a 1 Clav.	1:09
5	Variatio 4. a 1 Clav.	1:02	21	Variatio 20. a 2 Clav.	2:14
6	Variatio 5. a 1 ovvero 2 Clav.	1:52	22	Variatio 21. Canone alla Settima	3:02
7	Variatio 6. a 1 Clav. Canone alla Seconda	1:26	23	Variatio 22. a 1 Clav. alla breve	1:30
8	Variatio 7. a 1 ovvero 2 Clav. al tempo di Giga	1:24	24	Variatio 23. a 2 Clav.	2:20
9	Variatio 8. a 2 Clav.	2:07	25	Variatio 24. a 1 Clav. Canone all' Ottava	2:55
10	Variatio 9. a 1 Clav. Canone alla Terza	2:04	26	Variatio 25. a 2 Clav. Adagio	7:24
11	Variatio 10. a 1 Clav. Fughetta	1:31	27	Variatio 26. a 2 Clav.	2:15
12	Variatio 11. a 2 Clav.	2:14	28	Variatio 27. a 2 Clav. Canone alla Nona	2:01
13	Variatio 12. Canone alla Quarta	3:08	29	Variatio 28. a 2 Clav.	2:33
14	Variatio 13. a 2 Clav.	4:19	30	Variatio 29. a 1 ovvero 2 Clav.	2:21
15	Variatio 14. a 2 Clav.	2:14	31	Variatio 30. a 1 Clav. Quodlibet	1:42
16	Variatio 15. a 1 Clav. Canone alla Quinta. Andante	3:55	32	Aria da capo	4:18

Anne-Catherine Bucher | Cembalo | harpsichord | clavecin

Recording: 22.–25.05. 2016, Centre Béthanie, Gorze (France)

Recording Producer: Le Concert Lorrain, Stephan Schultz | Sound Engineer & Editing: Thomas Becher

Cover: dreamstime.com • Artwork and Layout: Manila Design

NAXOS

DDD

8.551405

Gesamtspielzeit

79:32



www.naxos.de

© 2016 & © 2018
Naxos Deutschland GmbH
Made in Germany