



CHACONNE

BACH
'Goldberg' Variations

• COLIN • BOOTH • ANNO • MM • FECIT

Steven Devine
harpsichord

CHANDOS early music



© Lebrecht Music & Arts Photo Library

Johann Sebastian Bach, sketch of the monument in Eisenach

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Aria mit verschiedenen Veränderungen, BWV 988

'Goldberg' Variations

(*Clavier-Übung IV*)

Aria	3:59
Variatio 1 a 1 Clav.	2:09
Variatio 2 a 1 Clav.	1:42
Variatio 3 a 1 Clav. Canone all'Unisuono	2:13
Variatio 4 a 1 Clav.	1:10
Variatio 5 a 1 ovvero 2 Clav.	2:04
Variatio 6 a 1 Clav. Canone alla Seconda	1:39
Variatio 7 a 1 ovvero 2 Clav. al tempo di Giga	1:45
Variatio 8 a 2 Clav.	2:25
Variatio 9 a 1 Clav. Canone alla Terza	1:47
Variatio 10 a 1 Clav. Fughetta	1:35
Variatio 11 a 2 Clav.	2:05
Variatio 12 Canone alla Quarta	3:04
Variatio 13 a 2 Clav.	4:40
Variatio 14 a 2 Clav.	2:18

Variatio 15 a 1 Clav. Canone alla Quinta. Andante	3:45
Variatio 16 a 1 Clav. Ouverture	2:47
Variatio 17 a 2 Clav.	2:38
Variatio 18 a 1 Clav. Canone alla Sesta	1:30
Variatio 19 a 1 Clav.	1:11
Variatio 20 a 2 Clav.	2:33
Variatio 21 Canone alla Settima	2:31
Variatio 22 a 1 Clav. Alla breve	1:31
Variatio 23 a 2 Clav.	2:27
Variatio 24 a 1 Clav. Canone all'Ottava	3:08
Variatio 25 a 2 Clav. Adagio	6:53
Variatio 26 a 2 Clav.	2:31
Variatio 27 a 2 Clav. Canone alla Nona	2:06
Variatio 28 a 2 Clav.	2:55
Variatio 29 a 1 ovvero 2 Clav.	2:25
Variatio 30 a 1 Clav. Quodlibet	1:37
Aria da capo e fine	2:03
	TT 79:21

Steven Devine harpsichord

Harpsichord tuned and maintained by Colin Booth
Temperament: based on Werkmeister III
Pitch: A = 415 Hz

harpsichord double-manual by Colin Booth, Mount Pleasant 2000,
after single-manual by Johann Christof Fleischer, Hamburg 1710

Bach: 'Goldberg' Variations

For this model..., we are indebted to Count Kaiserling, formerly Russian Ambassador at the court of the Elector of Saxony, who frequently resided in Leipzig, and brought with him Goldberg... to have him instructed by Bach in music. 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. The Count once said to Bach that he should like to have some clavier pieces for his Goldberg, which should be of such a soft and somewhat lively character that he might be a little cheered up by them in his sleepless nights. Bach thought he could best fulfil this wish by variations, which, on account of the constant sameness of the fundamental harmony, he had hitherto considered as an ungrateful task. But as at this time all his works were models of art, these variations also became such under his hand. This is, indeed, the only model of the kind that

he has left us. The Count thereafter called them nothing but *his* variations. He was never weary of hearing them; and for a long time, when the sleepless nights came, he used to say: 'Dear Goldberg, do play me one of my variations.' Bach was, perhaps, never so well rewarded for any work as for this: the Count made him a present of a golden goblet, filled with a hundred Louis d'ors. But their worth as a work of art would not have been paid if the present had been a thousand times as great.

This evocative piece of writing, produced by Johann Nicolaus Forkel in 1802 (here in an English translation from 1820), though intriguing in its content, creates a myth around the 'Goldberg' Variations that romanticises its genesis and detracts from its baroque context. For one thing, it is surprising that the name of Goldberg has become attached to this piece whereas Kaiserling would have been the more obvious choice. Such a consideration leads us to a closer examination of the facts and encourages us to re-evaluate the concepts behind the work as we understand it.

The *Aria mit verschiedenen Veränderungen* (Aria with Diverse Variations), as Bach called it, was published in 1741 as a part of his *Clavier-Übungen* (keyboard exercises). Three parts had already been published: the Six Partitas (BWV 825–830), the Italian Concerto (BWV 971) and French Overture (BWV 831), and a collection of organ works, including the ‘St Anne’ Prelude and Fugue (BWV 552). That this fourth part – though not numbered as such – was not given a dedication casts doubt on the Kaiserling connection described above; indeed the very fact that the work was published and not privately engraved suggests that Kaiserling had less to do with the work than has been assumed. The date of the piece raises further difficulties with Forkel’s story: Goldberg was born in 1727 and therefore must have been very advanced to be able to play such an intricate and involved (not to mention technically demanding) piece at the age of twelve or thirteen. It is more likely that Bach composed the piece during 1739–40, probably for Wilhelm Friedemann, his son,¹ and gave a few variations to the young Goldberg for his use – perhaps the ‘soft and

somewhat lively’ variations that might have satisfied the desires of Count Kaiserling.

The most intriguing question is why Bach used the variation form – which he had utilised only once before, on a much smaller scale, in his *Aria variata* (BWV 989). It has been suggested that Bach was using a form which Pachelbel and others had favoured in order to create large-scale compositions,² but stylistically those compositions are often brilliant exercises in figuration, all based on a constant *affect*, whereas the ‘Goldberg’ Variations can be seen as a collection of diverse styles.

Examining the structure, as well as these diverse styles, reveals a plan of simplicity: the Aria is followed by thirty variations, and the marking *Aria da capo* at the end indicates the reprise of the Aria. Every third variation is a canon at an increasing interval; thus Variation 3 is a canon at the unison, Variation 6 is a canon at the second, and so forth. The exception to this is Variation 30 which is titled *Quodlibet*. Forkel gives an explanation of this name:

The first thing [the Bach family] did when they were assembled, was

¹ Peter Williams, *Bach: The Goldberg Variations* (Cambridge University Press, Cambridge 2001)

² David Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach* (Routledge, New York 2006)

to sing a chorale. From this pious commencement they proceeded to drolleries which often made a very great contrast with it. For now they sang popular songs, the contents of which were partly comic and partly naughty, all together and extempore, but in such a manner that the several parts thus extemporized made a kind of harmony together, the words, however, being in every part different. They called this kind of extemporary harmony a *Quodlibet*, and... laughed heartily at it themselves.

Close analysis of the 'Goldberg' *Quodlibet* reveals at least two tunes that would have been recognised by contemporary listeners: 'Ich bin so lang nicht bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her' (I have so long been away from you, come closer, come closer, come closer) and 'Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt mein' Mutter Fleisch gekocht, wär ich länger blieben' (Cabbage and turnips have driven me away, had my mother cooked meat, I'd have opted to stay).

Interspersed within this framework is a catalogue of baroque forms – Fughetta, Trio Sonata, French Overture, Gigue etc. – and then there are the *pièces croisées*: virtuosic pieces exploiting the textural possibilities

of the two-manual harpsichord, which are indicated at the start of each variation.

Is it possible that in the same way that he designed *Die Kunst der Fuge* (The Art of Fugue, BWV 1080) as a summation of his own art, much of which was beginning to be seen as old-fashioned, in the 'Goldberg' Variations Bach created a testament to the aesthetic he had grown up with and, indeed, mastered throughout his life? Although he still had years left of productive life, Bach was already concerned about his musical legacy, both in the form of his own compositions and in his instruction of others. One thing that this thought process encourages is the treatment of each variation on its own merit – the form and style of the variation being paramount, and almost more important than its position in the cycle.

The 'Goldberg' Variations is not a memorial to increasingly obsolete formal constructions, though. Bach synthesises old and new in large- and small-scale details. The Aria itself, possibly written earlier than the main work, has a simple texture in *galant* style, the melody being ornamented already on the first hearing. To begin a work with such simplicity is entirely new, especially compared with other variation sets of the time. The overall structure, with dramatic

changes of style and affect across the range of variations, looks forward to compositions such as Beethoven's 'Diabelli' Variations, even Rachmaninoff's 'Corelli' set. This is in contrast to the varied and complex figurations of Handel's Chaconne with sixty-two variations (HWV 442) or Buxtehude's thirty-two 'La Capricciosa' variations (BuxWV 250), for example. Yet, as in the latter two, the harmony is the unifying feature, not the melody, which explains why the 'Goldberg' Variations feel complete as a listening and playing experience.

It is known that Rachmaninoff would pick and choose which of his 'Corelli' variations to play in any given performance, usually responding to the reaction he was getting from the audience. Perhaps the same is true of Bach's variations – they were designed as a collection from which to choose freely, the 'scaffolding' of the position of the canons notwithstanding. This, however, would deny audiences a supremely satisfying whole, a wonderful series of dance movements, interspersed with ingenious intellectual (and yet highly passionate) canons and virtuosic hand-crossings, all framed by statements of the simple, unpretentious Aria.

© 2011 Steven Devine

The conductor and keyboard player **Steven Devine** received his early musical training at Chetham's School of Music, Manchester and read music at the University of Oxford. Since 2007 he has been the harpsichordist of London Baroque with which he has toured extensively and made several recordings. The principal keyboard player for the Classical Opera Company and The Gonzaga Band, he is also the co-principal keyboard player with the Orchestra of the Age of Enlightenment which has recently returned from a tour of the UK and USA during which he played a harpsichord concerto by Carl Philipp Emanuel Bach under Sir Roger Norrington. He has conducted the Orchestra in concerts across Europe and co-directed it in critically acclaimed performances of Purcell's *Dido and Aeneas* with Sarah Connolly, recording the work with the same forces for Chandos. He made his BBC Proms conducting debut with the Orchestra in a televised concert with Ian Bostridge. With the New Chamber Opera, he has conducted performances of a repertoire ranging from Stradella to Rossini. Steven Devine is Development Director at the Finchcocks Musical Museum, Baroque Opera coach at the National Opera Studio, and Professor of Fortepiano at the Trinity College of Music.

Bach: Die “Goldberg”-Variationen

Dieses Modell ... haben wir der Veranlassung des ehemaligen Russischen Gesandten am Chursächsischen Hofe, des Grafen Keiserling zu danken, welcher sich oft in Leipzig aufhielt, und ... Goldberg mit dahin brachte, um ihn von Bach in der Musik unterrichten zu lassen. Der Graf kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bey ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas muntern Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden

auch diese Variationen unter seiner Hand dazu. Auch hat er nur ein einziges Muster dieser Art geliefert. Der Graf nannte sie hernach nur *seine* Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören, und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen. Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Louisd'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mahl größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt.

Johann Nicolaus Forkels evokativer Bericht aus dem Jahr 1802 ist zwar recht interessant, hat aber zur Folge, dass dieses Werk von einem Mythos umgeben ist, der seiner Entstehung einen romantischen Anstrich verleiht und den barocken Kontext unterspielt. Unter anderem führt es nicht den sinnfälligeren Namen des Auftraggebers Keiserling, sondern hat sich den Titel “Goldberg”-Variationen zugelegt. Diese

und ähnliche Überlegungen erfordern eine eingehendere Untersuchung der Fakten und regen zu einer neuen Bewertung des Konzepts aus der heutigen Sicht an.

Im Jahr 1741 veröffentlichte Bach die *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit zwei Manualen* als vierte Folge seiner Serie *Clavier-Übungen*. Drei Folgen waren bereits erschienen: die Sechs Partiten (BWV 825 – 830); das *Concerto nach italiänischem Gusto* (BWV 971) und die *Ouvertüre nach französischer Art* (BWV 831); und eine Sammlung von Orgelwerken, darunter Präludium und Fuge “St. Anna” (BWV 552). Dass die vorliegende – übrigens nicht als die vierte bezeichnete – Folge keinen Widmungsträger anführt, gibt zu Bedenken an der Kaiserling-Anekdote Anlass; auch der Umstand, dass sie nicht privat gestochen, sondern veröffentlicht wurde, bestärkt die Vermutung, dass der Zusammenhang mit Kaiserling nicht ganz unanfechtbar ist, zumal Forkels Bericht bezüglich der Entstehungszeit Probleme aufwirft. Goldberg kam 1727 zur Welt; um dieses komplizierte (und technisch überaus anspruchsvolle) Werk zu spielen, muss der zwölf- oder dreizehnjährige Knabe geradezu genial gewesen sein. Es ist viel wahrscheinlicher, dass Bach das Stück

1739 / 40 schrieb, vielleicht für seinen Sohn Wilhelm Friedemann,¹ und dem jungen Goldberg die eine oder andere Variation überließ, möglicherweise die Stücke “sanften und etwas muntern Charakters”, auf die Graf Kaiserling solchen Wert legte.

Die Hauptfrage: Warum setzte sich Bach überhaupt mit der Variationsform auseinander? Vorher hatte er sich nur ein einziges Mal mit der Gattung befasst – in der bescheideneren *Aria variata* (BWV 989). Dieser Form hatten sich Pachelbel und andere Komponisten für großformatige Werke bedient,² die stilistisch zumeist brillante Figurationen über einem gleichbleibenden Affekt sind; hingegen stellen die “Goldberg”-Variationen eine Rundschau verschiedener Stile dar.

Wenn man neben diesen unterschiedlichen Stilen auch den Aufbau des Werks überprüft, lässt sich ein ganz einfacher Plan erkennen: eine *Aria*, dreißig Variationen und schließlich die Anweisung *Aria da capo*, also die Reprise des Themas. Jede dritte Variation ist ein Kanon, wobei die Kanons in steigenden

¹ Peter Williams: *Bach: The Goldberg Variations* (Cambridge University Press, Cambridge 2001)

² David Schulenberg: *The Keyboard Music of J.S. Bach* (Routledge, New York 2006)

Intervallen folgen: Variation 3 unisono, Variation 6 in der Sekunde und so fort. Die Ausnahme ist Variation 30, denn sie ist ein *Quodlibet*, was Forkel folgendermaßen erklärte:

... wenn sie [die Familie] versammelt waren, [wurde] zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig sehr gegen denselben abstachen. Sie sangen nehmlich nun Volkslieder, theils von possierlichem, theils auch von schlüpfrigem Inhalt zugleich mit einander aus dem Stegreif so, daß zwar die verschiedenen extemporirten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme andern Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporirter Zusammenstimmung *Quodlibet*, und konnten ... recht von ganzem Herzen dabey lachen ...

Eine eingehende Untersuchung des *Quodlibets* gibt mindestens zwei Volksmelodien zu erkennen, mit denen damalige Hörer sicherlich vertraut waren: "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, wär ich länger blieben".

Dieses Gerüst ist von einer Reihe barocker Formen durchzogen – Fughetta, Triosonate, französische Ouvertüre, Gigue usw.; daneben erscheinen die *pièces croisées*, virtuose Bravourstücke, die die klanglichen Möglichkeiten des zweimanualigen Cembalos je nach der Anweisung zu Beginn der jeweiligen Variation ausloten.

Ist es denkbar, dass Bach – wie in der *Kunst der Fuge* (BWV 1080), dem Kompendium seines eigenen Schaffens, das schon als veraltet anzumuten begann – mit den "Goldberg"-Variationen der Ästhetik, mit der er aufgewachsen war und die er sein Leben lang meisterlich beherrschte, ein Denkmal errichten wollte? Obwohl ihm noch einige produktive Jahre bevorstanden, war er bereits um sein musikalisches Erbe bedacht, und zwar nicht nur hinsichtlich seines eigenen Œuvres, sondern auch seiner pädagogischen Arbeit. Überlegungen dieser Art regen zur gesonderten Interpretation der Variationen an, wobei Form und Stil wichtiger sind als ihre Abfolge im Zyklus.

Obwohl Bach alte und neue Elemente in groß- und kleinformatigem Detail in die "Goldberg"-Variationen einbaute, sind sie kein Andenken an zunehmend überholte formelle Gebilde. Der Satz der *Aria*, die vielleicht früher entstand als der Zyklus,

ist schlicht und im galanten Stil halten; das Thema ist schon von Anfang an verziert. Ein dermaßen einfacher Beginn war völlig neu, zumal im Vergleich mit anderen Variationenreihen derselben Zeit. Die Gesamtform, die dramatische Palette der Stile und Affekte werfen schon ihren Schatten auf Werke wie die "Diabelli"-Variationen von Beethoven und sogar die "Corelli"-Variationen von Rachmaninow voraus. So hebt sich Bachs Satz deutlich von den vielfältigen, komplexen Figurationen der Chaconne mit zweiundsechzig Variationen von Händel (HWV 442) oder Buxtehudes zweiunddreißig Variationen über "La Capricciosa" (BuxWV 250) ab. Dennoch hat er mit diesen letztgenannten Werken eines gemein: Nicht die Melodie, sondern die Harmonie ist das Bindeglied, das die Folge der Variationen organisch zusammenschließt. So empfindet der Hörer oder Interpret der "Goldberg"-Variationen das Gefühl, dass sich der Kreis geschlossen hat.

Bekanntlich suchte sich Rachmaninow im Konzertsaal je nach der Reaktion seines Publikums die eine oder andere Corelli-Variation aus. Ähnliches trifft vielleicht auch auf Bachs Variationszyklus zu, denn sein Zweck war – trotz des "Gerüsts", das durch die Reihenfolge der Kanons entsteht – eine

Sammlung, aus der freie Wahl getroffen werden konnte. Allerdings würde dieses Verfahren das Publikum eines wunderbar befriedigenden Ganzen berauben, einer kostbaren Reihe von Tanzsätzen, die von intellektuellen, dabei aber zutiefst empfundenen Kanons und virtuosem Übergreifen durchzogen sind, alles umrahmt von der Reprise der schlichten, anspruchslosen *Aria*.

© 2011 Steven Devine
Übersetzung: Gery Bramall

Der Dirigent und Tastenspieler **Steven Devine** begann seine musikalische Ausbildung an der Chetham's School of Music in Manchester und studierte Musik in Oxford. Seit 2007 ist er Cembalist bei dem Ensemble London Baroque, mit dem er ausgedehnte Konzertreisen unternommen und zahlreiche Schallplatten vorgelegt hat. Er ist Erster Tastenspieler für die Classical Opera Company und The Gonzaga Band, und mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment spielte er unlängst als Solist auf einer Tournee durch Großbritannien und die USA ein Cembalokonzert von Carl Philipp Emanuel Bach unter der Leitung von Sir Roger Norrington. Er hat das Orchester selber europaweit in Konzerten geleitet,

u.a. in hervorragend besprochenen Aufführungen von Purcells *Dido and Aeneas* mit Sarah Connolly – eine Produktion, die auch auf Chandos erhältlich ist. Sein Dirigentendebüt bei den BBC-Proms gab er mit dem Orchester in einem vom Fernsehen übertragenen Konzert mit Ian Bostridge.

Sein Repertoire an der New Chamber Opera hat ihn von Stradella bis Rossini beschäftigt. Steven Devine leitet den Bereich Entwicklung am Finchcocks Musical Museum, wirkt als Repetitor für Barockoper am National Opera Studio und hat einen Lehrstuhl für Fortepiano am Trinity College of Music.



Colin Booth

Steven Devine during the recording sessions

Bach: Variations “Goldberg”

Pour ce modèle [...] nous sommes redevables au comte Keyserling, ancien ambassadeur de Russie à la cour de l'électeur de Saxe, qui résidait souvent à Leipzig où il amenait avec lui Goldberg [...] pour recevoir des leçons de musique de Bach. Le comte était souvent souffrant et avait de nombreuses nuits d'insomnie. À cette époque, Goldberg vivait dans la maison de l'ambassadeur et devait passer la nuit dans une chambre attenante à la sienne pour lui jouer quelque chose quand il ne pouvait pas dormir. Le comte dit un jour à Bach qu'il aimerait avoir pour Goldberg quelques morceaux de clavecin, qui devaient être d'un caractère calme et plutôt joyeux afin de le reconforter un peu pendant ses nuits sans sommeil. Bach pensa que la meilleure manière de répondre à ce vœu serait d'écrire des variations, qu'il avait considérées jusqu'alors comme un travail bien ingrat en raison de la répétition constante de la même harmonie. Mais à cette époque, toutes ses œuvres étaient devenues des

modèles de son art, et sous sa plume ces variations le devinrent également. Elles sont l'unique modèle de ce genre qu'il nous ait laissé. Par la suite, le comte les appelait *ses* variations. Il ne se lassait jamais de les entendre; et pendant longtemps, quand il ne pouvait pas dormir, il avait coutume de dire: "Mon cher Goldberg, joue-moi une de mes variations." Bach n'a peut-être jamais reçu pour aucun de ses ouvrages une aussi belle récompense: le comte lui fit cadeau d'un goblet d'or rempli de cent louis d'or. Mais si le cadeau avait été mille fois plus considérable encore, il n'aurait pas suffi à payer la valeur de ce chef-d'œuvre.

Écrite par Johann Nicolaus Forkel en 1802, cette description évocatrice et plutôt curieuse a créé un mythe autour des Variations “Goldberg” qui présente sa genèse sous un jour romantique et déforme son contexte baroque. Il est surprenant par exemple que le nom de Goldberg soit attaché à cette pièce alors que celui de Keyserling aurait été un choix plus évident. Une telle considération nous conduit à un examen plus approfondi des faits et nous encourage à

réévaluer les concepts qui se trouvent à l'arrière-plan de l'œuvre telle que nous la comprenons.

L'*Aria mit verschiedenen Veränderungen* (Aria avec plusieurs variations), selon le titre de Bach, parut en 1741 dans sa série de *Clavier-Übungen* (exercices pour le clavier). Trois parties avaient déjà été publiées: les Six Partitas (BWV 825–830), le Concerto italien (BWV 971) et l'Ouverture française (BWV 831), et une collection de pièces pour orgue incluant le Prélude et Fugue en mi bémol majeur (BWV 552). Le fait que cette quatrième partie – bien qu'elle n'en porte pas le nom – ne possède pas de dédicataire crée un doute quant à la véracité du texte cité plus haut; de plus, comme elle a été publiée et non pas gravée à titre privé, il semblerait que Keyserling eut moins de rapport avec elle que ce que l'on a supposé. La date de l'ouvrage soulève d'autres difficultés par rapport à l'histoire de Forkel: étant né en 1727, Goldberg devait être très avancé à l'âge de douze ou treize ans pour pouvoir jouer une partition d'une aussi grande complexité (sans parler de ses difficultés techniques). Il est plus probable que Bach composa cette pièce en 1739–1740 à l'intention de son fils Wilhelm Friedemann,¹

¹ Peter Williams: *Bach: The Goldberg Variations* (Cambridge University Press, Cambridge, 2001)

et qu'il donna plusieurs variations au jeune Goldberg pour son usage – peut-être les variations de caractère “calme et plutôt joyeux” qui pouvaient satisfaire aux désirs du comte Keyserling.

La question la plus fascinante est pourquoi Bach choisit la forme variation – dont il s'était servi une seule fois auparavant, de manière beaucoup plus modeste, dans son *Aria variata* (BWV 989). Certains ont suggéré que Bach utilisa une forme que Pachelbel et d'autres compositeurs avaient privilégiée pour créer des partitions très développées,² mais sur le plan stylistique ces compositions ne sont souvent que de brillants exercices figurés reposant sur un *affect* constant, tandis que les Variations “Goldberg” peuvent être considérées comme une collection de styles variés.

L'examen de la structure et des ces styles variés révèle un plan très simple: l'Aria est suivie de trente variations, et la notation *Aria da capo* à la fin indique la reprise de l'Aria. Chaque troisième variation est un canon à des intervalles grandissants: la Variation 3 est un canon à l'unisson, la Variation 6 un canon à la seconde, et ainsi de suite. L'exception est la

² David Schulenberg: *The Keyboard Music of J.S. Bach* (Routledge, New York, 2006)

Variation 30 qui porte le titre de *Quodlibet*. Forkel donne à ce nom l'explication suivante:

La première chose que [les membres de la famille Bach] faisaient quand ils étaient réunis, était de chanter un choral. À partir de ce pieux commencement ils se mettaient à faire des drôleries qui faisaient souvent un contraste très marqué avec le choral. Ils chantaient alors des chansons populaires dont le contenu était en partie comique et en partie grivois, tous ensemble et en improvisant, mais de telle manière que les diverses parties ainsi improvisées produisait une sorte d'harmonie, les mots, cependant, étaient différents dans toutes les parties. Ils appelaient cette sorte d'harmonie improvisée un *Quodlibet*, et [...] en riaient de bon cœur.

Une analyse approfondie du *Quodlibet* des Variations "Goldberg" révèle au moins deux airs que les contemporains de Bach auraient pu reconnaître: "Ich bin so lang nicht bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her" (Il y a si longtemps que je ne suis plus auprès de toi, rapproche-toi, rapproche-toi, rapproche-toi) et "Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt mein' Mutter Fleisch gekocht, wär ich länger blieben" (Choux et raves m'ont fait

fuir, si ma mère avait fait cuire de la viande, je serais resté plus longtemps).

Tout un catalogue de formes baroques s'ajoute à cette structure – Fughetta, Sonate en trio, Overture à la française, Gigue, *etc.* – et puis il y a les *pièces croisées*: pages virtuoses exploitant les possibilités de textures offertes par un clavecin à deux claviers, dont la nature est indiquée au début de chaque variation.

Il est peut-être possible que de la même manière qu'il conçut *Die Kunst der Fuge* (L'Art de la Fugue, BWV 1080) comme étant la somme de son art, dont une grande partie apparaissait de plus en plus démodée, Bach chercha avec les "Goldberg" à créer un testament à l'esthétique dans laquelle il grandit et qu'il maîtrisa pendant toute son existence. Bien qu'ayant encore des années à vivre, Bach se préoccupait déjà de son héritage musical, sous la forme de ses compositions et de son enseignement. Cette manière de voir les choses permet de traiter chaque variation selon son mérite propre – la forme et le style de la variation étant ce qu'il y a de plus important, et presque plus encore que sa position dans le cycle.

Les Variations "Goldberg" ne sont pas le mémorial d'une construction formelle de plus en plus démodée. Bach fait la synthèse de l'ancien et du nouveau dans de nombreux

détails petits et grands. L'Aria elle-même, peut-être écrite avant le corps principal de l'ouvrage, possède une texture simple de style galant, la mélodie étant ornée dès la première audition. Cette manière de commencer une œuvre aussi simplement est entièrement nouvelle, en particulier si on la compare aux autres recueils de variations de l'époque. La structure d'ensemble, avec ses dramatiques changements de style et d'*affect* tout au long des variations, annonce des partitions telles que les Variations "Diabelli" de Beethoven, et même les Variations "Corelli" de Rachmaninoff. Ceci fait contraste avec les figurations variées et complexes de la Chaconne avec soixante-deux variations de Haendel (HWV 442) ou les trente-deux variations sur "La Capricciosa" de Buxtehude (BuxWV 250), par exemple. Cependant, comme dans ces dernières, l'harmonie est l'élément unificateur, et non pas la mélodie, ce qui explique pourquoi les Variations "Goldberg" donnent le sentiment d'un tout complet en les jouant ou en les écoutant.

On sait que Rachmaninoff choisissait en concert de jouer telle ou telle de ses variations "Corelli", généralement en réponse à la réaction du public. C'est peut-être aussi vrai des variations de Bach – elles furent conçues comme une collection dans laquelle

choisir librement, malgré l'"échafaudage" de la position des canons. Mais une telle approche priverait l'auditeur d'un ensemble suprêmement satisfaisant, une merveilleuse suite de mouvements de danse auxquels s'entremêlent d'ingénieux canons abstraits (et pourtant très passionnés) et des croisements de mains virtuoses, le tout encadré par le déroulement d'une Aria sans prétention.

© 2011 Steven Devine

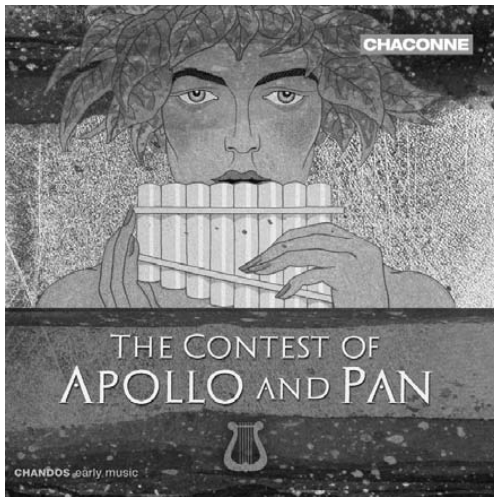
Traduction: Francis Marchal

Après avoir commencé sa formation musicale à la Chetham's School of Music de Manchester, le chef d'orchestre et claviériste **Steven Devine** a étudié la musique à l'Université d'Oxford. Depuis 2007, il est le claveciniste du London Baroque avec lequel il a fait de nombreuses tournées et enregistré plusieurs disques. Principal claviériste de la Classical Opera Company et du Gonzaga Band, il est également co-principal claviériste de l'Orchestra of the Age of Enlightenment avec qui il a récemment fait une tournée au Royaume-Uni et aux États-Unis pendant laquelle il a joué un concerto pour clavecin de Carl Philipp Emanuel Bach sous la direction de Sir Roger Norrington. Il a dirigé

l'Orchestra of the Age of Enlightenment en concert à travers toute l'Europe, co-dirigé des représentations très acclamées par la critique de *Dido and Aeneas* de Purcell avec Sarah Connolly, et enregistré l'œuvre avec les mêmes interprètes pour Chandos. Il a fait ses débuts aux BBC Proms de Londres à la tête de l'Orchestra of the Age of Enlightenment

avec Ian Bostridge lors d'un concert télévisé. Avec le New Chamber Opera, il a dirigé un répertoire allant de Stradella à Rossini. Steven Devine est directeur du développement au Finchcocks Musical Museum, répétiteur du Baroque Opera au National Opera Studio de Londres et professeur de piano au Trinity College of Music de Londres.

Also available

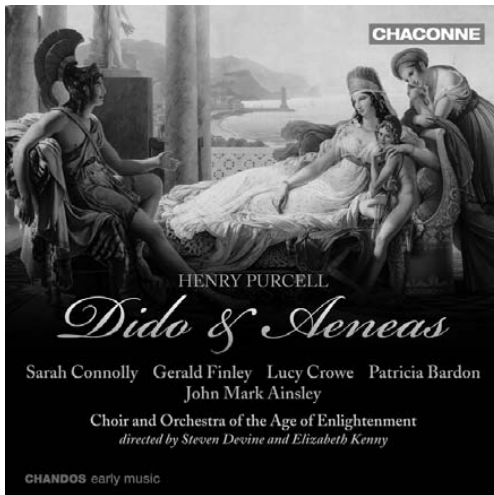


CHAN 0756

The Contest of Apollo and Pan



Also available



CHAN 0757

Purcell
Dido and Aeneas



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 1 – 3 June 2010

Front cover The harpsichord by Colin Booth played by Steven Devine in this recording; photograph by Steven Devine and Kate Semmens

Back cover Photograph of Steven Devine by Kate Semmens

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2011 Chandos Records Ltd

© 2011 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Steven Devine

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Aria mit verschiedenen Veränderungen, BWV 988

'Goldberg' Variations

(Clavier-Übung IV)

1	Aria	3:59	17	Variatio 16 a 1 Clav. Ouverture	2:47
2	Variatio 1 a 1 Clav.	2:09	18	Variatio 17 a 2 Clav.	2:38
3	Variatio 2 a 1 Clav.	1:42	19	Variatio 18 a 1 Clav. Canone alla Sesta	1:30
4	Variatio 3 a 1 Clav. Canone all'Unisuono	2:13	20	Variatio 19 a 1 Clav.	1:11
5	Variatio 4 a 1 Clav.	1:10	21	Variatio 20 a 2 Clav.	2:33
6	Variatio 5 a 1 ovvero 2 Clav.	2:04	22	Variatio 21 Canone alla Settima	2:31
7	Variatio 6 a 1 Clav. Canone alla Seconda	1:39	23	Variatio 22 a 1 Clav. Alla breve	1:31
8	Variatio 7 a 1 ovvero 2 Clav. al tempo di Giga	1:45	24	Variatio 23 a 2 Clav.	2:27
9	Variatio 8 a 2 Clav.	2:25	25	Variatio 24 a 1 Clav. Canone all'Ottava	3:08
10	Variatio 9 a 1 Clav. Canone alla Terza	1:47	26	Variatio 25 a 2 Clav. Adagio	6:53
11	Variatio 10 a 1 Clav. Fughetta	1:35	27	Variatio 26 a 2 Clav.	2:31
12	Variatio 11 a 2 Clav.	2:05	28	Variatio 27 a 2 Clav. Canone alla Nona	2:06
13	Variatio 12 Canone alla Quarta	3:04	29	Variatio 28 a 2 Clav.	2:55
14	Variatio 13 a 2 Clav.	4:40	30	Variatio 29 a 1 ovvero 2 Clav.	2:25
15	Variatio 14 a 2 Clav.	2:18	31	Variatio 30 a 1 Clav. Quodlibet	1:37
16	Variatio 15 a 1 Clav. Canone alla Quinta. Andante	3:45	32	Aria da capo e fine	2:03

TT 79:21

Steven Devine harpsichord