

BACH GOLDBERG VARIATIONS DANNY DRIVER



onyx

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685 1750

GOLDBERG VARIATIONS BWV 988

Fourth Part of the Clavier-Übung

1	Aria		4.36
2	Var. I	a 1 clavier	1.56
3	Var. II	a 1 clavier	1.46
4	Var. III	Canone all'Unisono a 1 clavier	1.58
5	Var. IV	a 1 clavier	1.04
6	Var. V	a 1 ovvero 2 claviere	1.23
7	Var. VI	Canone alla Seconda a 1 clavier	1.33
8	Var. VII	a 1 ovvero 2 claviere, al tempo di Giga	1.52
9	Var. VIII	a 2 claviere	1.54
10	Var. IX	Canone alla Terza a 1 clavier	1.50
11	Var. X	Fughetta a 1 clavier	1.33
12	Var. XI	a 2 claviere	2.08
13	Var. XII	Canone alla Quarta a 1 clavier (in moto contrario)	2.03
14	Var. XIII	a 2 claviere	5.33
15	Var. XIV	a 2 claviere	2.05
16	Var. XV	Canone alla Quinta a 1 clavier (Andante)	5.01

17	Var. XVI	Ouverture a 1 clavier	2.46
18	Var. XVII	a 2 claviere	1.55
19	Var. XVIII	Canone alla Sesta a 1 clavier	1.47
20	Var. XIX	a 1 clavier	1.13
21	Var. XX	a 2 claviere	2.03
22	Var. XXI	Canone alla Settima a 1 clavier	3.28
23	Var. XXII	Alla breve a 1 clavier	1.38
24	Var. XXIII	a 2 claviere	2.08
25	Var. XXIV	Canone all'Ottava a 1 clavier	2.28
26	Var. XXV	a 2 claviere (Adagio)	6.44
27	Var. XXVI	a 2 claviere	2.03
28	Var. XXVII	Canone alla Nona a 2 claviere	1.55
29	Var. XXVIII	a 2 claviere	2.21
30	Var. XXIX	a 1 ovvero 2 claviere	2.12
31	Var. XXX	Quodlibet a 1 clavier	1.55
32	Aria da capo		2.44

DANNY DRIVER piano

Bach's set of so-called Goldberg Variations was published in 1741 as the fourth and final part of his *Clavier-Übung* (Keyboard exercise) cycle. This work, one of Bach's greatest, has a curious and mundane origin, according to a colourful anecdote related in 1802 by the composer's first biographer, J. N. Forkel... He claimed that Bach composed this extended set of variations at the request of Count Keyserlingk, Russian ambassador to the Court of Saxony. Allegedly, Keyserlingk, who was an insomniac, had a resident musician – Johann Gottlieb Goldberg – on hand to play to him from an adjoining room when he lay awake. When more music was needed, Bach was asked to provide a new work. Although the plausibility of this anecdote has been widely questioned, it is likely that Goldberg, a brilliant 14-year-old, did perform these variations – hence the well-established nickname.

The theme or aria, in sarabande rhythm and almost certainly composed by Bach, inspires him to create 30 variations, which are predominantly derived from the aria's strong descending bass line. Carl Philipp Emanuel, Bach's most celebrated son, recounted how his father 'needed only to have heard any theme to be aware – it seemed in the same instant – of almost every intricacy that artistry could produce in the treatment of it.' Nevertheless, Bach was generally not attracted to conventional variation form, whereas he found free harmonic variations on a ground bass – i.e. a passacaglia, as in the Goldberg set – much more appealing. As in the celebrated Chaconne in D minor for solo violin, the Goldberg Variations are grouped in threes, every third one being in strict canon, with all of these except No.5 written as two-part inventions. These inventions are also in *moto perpetuo* style. The interval of each canonic variation gradually widens throughout the work. Thus Variation 3 is at the unison, No.6 is at the interval of a second, until a canon at the ninth arrives at Variation 27. The spirit of dance, a characteristic of so much of Bach's music, is pervasive throughout almost the entire work. Two specific examples are the passepied (a more robust kind of minuet) of Variation 4 and the gigue of Variation 7. Initially one's impression is of exuberance rather than virtuosity – as in the first variation, with wide leaps in the left hand creating delightful buoyancy – but the technical demands do become intermittently more obvious. The first toccata-like variation is No.5, which bubbles along, but later variations such as Nos. 20 and 23 show Bach in unbuttoned mood.

Bach's expressive and imaginative range extends across the Goldberg Variations just as impressively as his contrapuntal mastery. To randomly take a group of successive variations (10–14) as illustration – Variation 10, a fughetta, is mock-pompous in character, upright and correct, whereas Variation 11 is a joyful dance in 12/16, preceding a more formal canon at the interval of a fourth. Again providing contrast with elaborate and florid decorative lines, Variation 13 is a graceful arietta, and is succeeded by a variation of brilliant virtuosity.

The next variation (No.15 in G minor) inhabits a darker, doleful world. Following the grandeur of Variation 16, a full-blown French overture, we find Bach in his lightest, most playful vein. With Variation 19 we enter a relaxed, gently pastoral scene, but the next two variations bring another extreme contrast of joyful exuberance and G minor poignancy, enhanced by the semitonal descent in the bass. Evidently, as the work progresses, adjacent variations – virtually character studies – become increasingly diverse. Again, in the next two variations (22 and 23) a greater contrast may scarcely be imagined – a fugue then a toccata-style piece of terrific joie de vivre. In 9/8, Variation 24 is in technical terms a canon at the octave, while its expressive character is pastoral.

Variation 25 in G minor is marked Adagio and is one of only three headed by a tempo indication. This most highly developed and eloquently expressive variation was famously described by the celebrated harpsichordist Wanda Landowska as ‘the black pearl’. Here the intense chromaticism, which in two passages extends even to a group of five descending semitones, creates a desolate atmosphere spiritually akin to the most deeply felt music in Bach’s Passions. This profundity is followed by another extreme contrast – the brilliant Variation 26 in which Bach combines two time-signatures: 18/16 for the three groups of six semiquavers in the right hand, and 3/4 for the sarabande rhythm in the left hand. These two contrasting rhythms prove to be interchangeable, the semiquavers finally prevailing in both hands combined. After Variation 27, a canonic dialogue, Bach writes two extrovert variations – the first (No.28) manically dominated by trills, the second (No.29) a brilliant toccata. Finally, Bach writes a quodlibet (literally ‘what you please’) – a contrapuntal combination of popular tunes, in this case ‘I’ve not been with you for so long’ and ‘Cabbages and beets have driven me away’. With this type of piece the annual gathering of Bach’s big family and friends used to irreverently conclude an evening which had begun with a religious chorale. Bach seems humorously to indulge in self-mockery by exercising his contrapuntal facility on such earthy, everyday tunes. To conclude these variations, in effect an encyclopedic survey of his musical world, Bach returns to the aria in its simple, original form.

PHILIP BORG-WHEELER



Bachs sogenannte Goldberg-Variationen wurden 1741 als vierter und zugleich letzter Teil seiner Clavier-Übung veröffentlicht. Das Werk, das zu den großartigsten Schöpfungen Bachs zählt, hat eine ebenso kuriose wie banale Entstehungsgeschichte, die Bachs erster Biograf, Johann Nikolaus Forkel, 1802 in einer lebhaften Anekdote beschreibt. Demnach komponierte Bach seinen umfangreichen Variations-Zyklus auf Bitten des Grafen Keyserlingks, der seinerzeit russischer Gesandter am Dresdner Hof war. Dieser litt angeblich an Schlaflosigkeit und verfügte über einen auch bei ihm wohnenden Cembalisten, nämlich Johann Gottlieb Goldberg, der ihm aus einem Nebenzimmer etwas vorspielen pflegte, wenn der Graf wach lag. Als mehr Musik benötigt wurde, trat man an Bach mit der Bitte um ein neues Werk heran. Und obschon die Glaubwürdigkeit dieser Anekdote verschiedentlich in Frage gestellt wurde, scheint es durchaus möglich, dass Goldberg, der damals zwar erst 14-jährig, aber eben auch außerordentlich begabt war, diese Variationen tatsächlich gespielt hat – wodurch die Variationen zu ihrem allseits bekannten Übernamen gekommen sind.

Das Thema, beziehungsweise die Aria, eine Sarabande, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Bach selbst stammt, inspirierte ihn zu 30 Variationen, die sich vornehmlich von der prägnanten, absteigenden Basslinie der Aria ableiten. Carl Philipp Emanuel Bach, Bachs wohl berühmtester Sohn, berichtete, wie sein Vater „nur irgend einen Hauptsatz gehört haben durfte, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben.“ Gleichwohl konnte Bach der konventionellen Variationsform im Allgemeinen nicht viel abgewinnen, wohingegen er freie harmonische Variationen, die auf der durch den Bass vorgegebenen Harmonisierung basieren – wie im Falle der Goldberg Variationen einer Passacaglia – weitaus interessanter fand. Wie in der berühmten Chaconne in d-Moll für Solovioline, sind auch die Goldberg Variationen in Dreiergruppen gegliedert, wobei jede dritte strikt als Kanon geführt wird, mit Ausnahme der Variation Nr. 5, die als zweistimmige Invention geschrieben ist. Diese Inventionen sind zudem im *moto perpetuo* Stil gehalten. Das Intervall jeder kanonischen Variation vergrößert sich dabei stets im Verlauf des Werkes. So wird Variation 3 im Einklang geführt, Nr. 6 in der Sekunde, bis dann Variation 27 in der None steht. Das Tänzerische, das so oft die Musik Bachs charakterisiert, ist hier beinahe durchgehend allgegenwärtig. Zwei spezielle Beispiele sind der Passepied (eine robustere Unterart des Menuetts) der 4. Variation und die Gigue der 7. Variation. Anfänglich mag sich eher der Eindruck von Überschwang denn von Virtuosität einstellen – wie auch in der ersten Variation, deren weite Sprünge in der linken Hand anmutige Beschwingtheit vermitteln –, doch die technischen Ansprüche werden immer wieder auch offensichtlicher. Die erste Toccata-ähnliche Variation ist Nr. 5, die gleichsam dahinperlt, wobei spätere Variationen, wie etwa Nr. 20 und 23, Bach in entspannterer Stimmung zeigen.

Das Spektrum, das Bach dabei an Ausdruck und Fantasie abdeckt, ist ebenso eindrucksvoll wie seine Beherrschung des Kontrapunkts. Um nur einmal eine Gruppe aufeinanderfolgender Variationen beispielhaft herauszugreifen (Nr. 10–14): Variation 10, eine Fughetta, ist von gespielt-pompösem Charakter, aufrecht und korrekt, wohingegen Variation 11 als heiterer Tanz im 12/16-Takt daherkommt, dem sich ein förmlicherer Kanon in der Quarte anschließt. Mit kunstvoll-verschnörkelten Linien schafft die Variation 13, eine anmutige Arietta, dazu erneut einen Kontrast, nur um von einer Variation brillanter Virtuosität gefolgt zu werden.

Die sich anschließende Variation (Nr. 15 in g-Moll) ist dann von dunklerem, klagenderem Charakter. Nach der Grandezza der 16. Variation, einer veritablen französischen Ouvertüre, schlägt Bach einen ausgesprochen leichtfüßigen, verspielten Ton an. Variation 19 kommt dann wieder entspannter, als sanfte, pastorale Szene daher, doch die nachfolgenden beiden Variationen liefern erneut einen starken Kontrast mit ausgelassenem Überschwang einerseits und Eindringlichkeit in g-Moll andererseits, verstärkt noch von der in Halbtönen absteigenden Basslinie. Im weiteren Verlauf des Werkes werden benachbarte Variationen – die beinahe schon als Charakterstudien durchgehen können – offensichtlich immer abwechslungsreicher. So kann man sich etwa in den nächsten beiden Variationen (22 und 23) kaum einen stärkeren Kontrast vorstellen – zuerst eine Fuge, dann ein Toccata-ähnliches Stück von immenser Lebenslust. Im 9/8-Takt gehalten, handelt es sich bei Variation 24 technisch um einen Kanon in der Oktave, wobei der Charakter vom Ausdruck her quasi pastoral wirkt.

Variation 25 in g-Moll ist als Adagio überschrieben und damit eine der insgesamt lediglich drei mit einer Tempovorschrift versehenen Variationen. Diese kunstvoll ausgearbeitete und äußerst ausdrucksvolle Variation wurde einst von der bekannten Cembalistin Wanda Landowska als „schwarze Perle“ bezeichnet. Die extreme Chromatik, die sich in zwei Abschnitten bis hin zu einer Gruppe von fünf absteigenden Halbtönen ausweitete, schafft hier eine nachgerade trostlose Atmosphäre, wie man sie bisweilen auch in spirituell ähnlich tiefgründigen Sätzen in den Passionen Bachs findet. Dieser Tiefsinnigkeit schließt sich ein weiterer starker Kontrast an – die brillante Variation 26, in der Bach zwei Taktvorzeichnungen miteinander kombiniert: 18/16 für die drei Gruppen von jeweils sechs Sechzehnteln in der rechten Hand und 3/4 für den Sarabandenrhythmus in der linken Hand. Diese beiden kontrastierenden Rhythmen erweisen sich dabei als austauschbar, wobei die Sechzehntel sich schließlich in beiden Händen durchzusetzen vermögen. Nach Variation 27, einem kanonischen Dialog, folgen zwei recht extrovertierte Variationen. Die erste (Nr. 28) wird nachgerade manisch von Trillern dominiert, die zweite (Nr. 29) ist eine brillante Toccata. Zum Schluss schreibt Bach ein Quodlibet (wörtlich: „was beliebt“), eine kontrapunktische Gegenüberstellung zweier populärer Weisen, in diesem Falle von „Ich bin so lang nicht bei dir g’west“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“. Mit Stücken dieser Art pflegte die umfangreiche Bach-Familie (unter dem Beisein weiterer Freunde) durchaus ehrfurchtslos ihre alljährlichen Zusammenkünfte zu beschließen, die zuvor doch gottesfürchtig mit einem Choral eröffnet worden waren. Bach scheint hier humoristisch in Selbstironie zu schwelgen, indem er seine kontrapunktischen Künste auf solch weltliche Gassenhauer verwendet. Ganz am Ende dieser Variationen, bei denen es sich gewissermaßen um eine enzyklopädische Studie seiner musikalischen Welt handelt, kehrt Bach dann zur Aria, in ihrer ursprünglichen, schlichten Gestalt zurück.

PHILIP BORG-WHEELER

Übersetzung: Matthias Lehmann



Executive producer: Matthew Cosgrove
Producer: Andrew Keener
Engineer, mixing & mastering: David Hinitt
Recording location: St. Silas Church, Kentish Town, London, 4 & 5 December 2024
Photography: Jason Harris (artist); David Hinitt (sessions)
Design & editorial: WLP London Ltd  **WLP**
www.onyxclassics.com

