

JOHANN SEBASTIAN

BACH

GOLDBERG

VARIATIONS

2015 RECORDING

ANGELA HEWITT

hyperion



JOHANN SEBASTIAN BACH

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 4</i>
ENGLISH	☞	<i>page 6</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 16</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 25</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)



Goldberg Variations ‘Aria mit verschiedenen Veränderungen’ BWV988

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 1 | Aria [4'21] | 17 | Variation 16 <i>Ouverture. a 1 Clav.</i> [2'54] |
| 2 | Variation 1 <i>a 1 Clav.</i> [1'42] | 18 | Variation 17 <i>a 2 Clav.</i> [2'18] |
| 3 | Variation 2 <i>a 1 Clav.</i> [1'40] | 19 | Variation 18 <i>Canone alla Sexta. a 1 Clav.</i> [1'31] |
| 4 | Variation 3 <i>Canone all'Unisuono. a 1 Clav.</i> [2'19] | 20 | Variation 19 <i>a 1 Clav.</i> [1'42] |
| 5 | Variation 4 <i>a 1 Clav.</i> [1'08] | 21 | Variation 20 <i>a 2 Clav.</i> [1'56] |
| 6 | Variation 5 <i>a 1 ô vero 2 Clav.</i> [1'32] | 22 | Variation 21 <i>Canone alla Settima. a 1 Clav.</i> [3'19] |
| 7 | Variation 6 <i>Canone alla Secunda. a 1 Clav.</i> [1'56] | 23 | Variation 22 <i>a 1 Clav.</i> [1'30] |
| 8 | Variation 7 <i>a 1 ô vero 2 Clav. Al tempo di Giga</i> [2'02] | 24 | Variation 23 <i>a 1 Clav.</i> [2'13] |
| 9 | Variation 8 <i>a 2 Clav.</i> [1'54] | 25 | Variation 24 <i>Canone all'Ottava. a 1 Clav.</i> [3'25] |
| 10 | Variation 9 <i>Canone alla Terza. a 1 Clav.</i> [1'59] | 26 | Variation 25 <i>a 2 Clav. Adagio</i> [8'50] |
| 11 | Variation 10 <i>Fughetta. a 1 Clav.</i> [1'37] | 27 | Variation 26 <i>a 2 Clav.</i> [2'03] |
| 12 | Variation 11 <i>a 2 Clav.</i> [2'08] | 28 | Variation 27 <i>Canone alla Nona. a 2 Clav.</i> [1'52] |
| 13 | Variation 12 <i>Canone alla Quarta. a 1 Clav.</i> [2'35] | 29 | Variation 28 <i>a 2 Clav.</i> [2'15] |
| 14 | Variation 13 <i>a 2 Clav.</i> [5'01] | 30 | Variation 29 <i>a 1 ô vero 2 Clav.</i> [2'31] |
| 15 | Variation 14 <i>a 2 Clav.</i> [2'11] | 31 | Variation 30 <i>Quodlibet. a 1 Clav.</i> [2'00] |
| 16 | Variation 15 <i>Canone alla Quinta. a 1 Clav. Andante</i> [4'49] | 32 | Aria da capo [2'45] |

ANGELA HEWITT PIANO

Recorded in Christuskirche, Firlstraße, Berlin-Oberschöneweide, on 14–17 December 2015

Recording Producer & Engineer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI


Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVI






THROUGHOUT HIS YEARS as Cantor of the St Thomas School in Leipzig (1723–1750), Johann Sebastian Bach had to struggle with the musical ignorance of his superiors to whom, upon taking up the post, he had pledged respect and obedience. The city council was apparently unable to appreciate the marvellous things Bach was doing for the musical life of Leipzig, and constantly denied him the improvements he requested and desperately needed. The situation became so frustrating for him that in October 1730 he wrote to his boyhood friend Georg Erdmann (at the time agent of the Emperor of Russia in Danzig) asking for help in finding another position. He told Erdmann that since taking up the directorship in Leipzig:

I find that the post is by no means so lucrative as it was described to me; I have failed to obtain many of the fees pertaining to the office; the place is very expensive; and the authorities are odd and little interested in music, so that I must live amid almost continual vexation, envy, and persecution; accordingly I shall be forced, with God's help, to seek my fortune elsewhere.

We have no trace of a reply to this letter, and Bach remained in Leipzig for the rest of his life. He did, however, seek the title of 'Court composer to the King of Poland and the Elector of Saxony' by dedicating the Kyrie and Gloria of his B minor Mass to King Frederick Augustus in 1733. The title was eventually granted him in 1736, largely due to the intervention of Hermann Carl, Baron von Keyserlingk.


Count Keyserlingk (as he later became) was the Russian ambassador to the court of Dresden, appointed by Catherine the Great. Music was his passion, and at his home in Neustadt he gathered around him some of the best instrumentalists of his day, among them a prodigious young harpsichordist named Johann Gottlieb (or Theophilus, which he preferred) Goldberg. Born in Danzig (Gdańsk) in



1727, Goldberg studied with Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann, in Dresden, but then was sent to Leipzig by Count Keyserlingk to study with Bach himself in the early 1740s. His fame as a virtuoso quickly spread, and it was recounted that he could read anything at sight—even if the score was upside down! Bach must have delighted in having such a pupil.


The circumstances under which the 'Goldberg' Variations came into being were passed down to us by Bach's first biographer, Johann Nikolaus Forkel. In 1802 he wrote:

The Count [Keyserlingk] 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.



Some musicologists don't quite believe Forkel's tale for several reasons. First of all, the work carried no dedication when it was published in 1742. Bach simply entitled it *Keyboard Practice, consisting of an Aria with Diverse Variations, for the Harpsichord with 2 Manuals. Composed for Music Lovers, to Refresh their Spirits* (as Glenn Gould said, 'a very down-to-earth description of such a great work'). Secondly, Goldberg would have been only fourteen or fifteen years old at the time—but surely there were prodigies then as there are now. Had he not died at the age of twenty-nine, we might have known more about its inception. Finally, no gold goblet was mentioned in Bach's estate, although there was a tobacco box of agate set in gold which was very highly valued. Whether or not it is true doesn't really matter. It remains a good story (and a good title!), and one which no doubt will forever be attached to this monumental work.

The **Aria** that Bach uses as the theme for his variations appears in the notebook of pieces he began collecting for his second wife, Anna Magdalena, in 1725. Until recently it was thought to have existed for at least ten years before Bach chose it as his theme, but musicologists now think it was written expressly for the purpose and copied into two spare pages of the notebook. This is largely irrelevant; what is important is its character and rhythm—that of a dignified, stately sarabande, full of tenderness and poise. It is highly embellished in the French manner—meaning that the ornaments are an essential part of the melodic line, not optional extras. Rather than the melody, however, it is the bass line, or more specifically the harmonies which it implies, that is used as a basis for the thirty variations which follow. Throughout we have the same overall harmonic structure of four 8-bar phrases (or 4-bar phrases depending on the time signature): the first establishes the tonic of G major; the second moves to the dominant; after the double bar (repeat) it moves from the dominant to the



relative (E minor), increasing the tension, before returning home to the tonic in the final 8 bars (after which the second half is repeated). Three variations are in G minor, where E flat major is substituted for E minor, adding some light to the darker mode (except in the remarkable Variation 25 which remains sombre by passing through E flat minor).

On this solid base, Bach builds a magnificent edifice that is both beautifully proportioned and astonishingly varied. The variations are organized into groups of three, with every third variation being a canon. In these, the upper two voices engage in exact imitation, beginning at the unison in Variation 3, and moving up step by step so that Variation 27 is a canon at the ninth. They are among the most vocal in character of the variations, and are so ingeniously put together that we can listen to them without thinking of their construction, although that of course adds to our enjoyment and intellectual stimulation. Each group begins with a free variation (often akin to a dance but still very contrapuntal). The second of the set is a toccata for two keyboards, with the most brilliant variations belonging to this group. Here Goldberg would really have had the chance to show off his virtuosity.

Variation 1 sets the joyous tone that is characteristic of so much of this work. Both the leaps and the rhythm of the left hand in the first bar are motifs for joy in Bach's music (as in the A flat major Prelude from Book I of *The Well-Tempered Clavier*). This two-part invention already gives us a taste of the hand-crossing that will be such a feature in later variations. The one exception to the pattern of toccatas is **Variation 2**, which teases us at the beginning by almost being a canon. It is a simple three-part invention, similar to the Little Prelude in D major, BWV936, with two voices engaging in constant dialogue over a running bass. Perhaps Bach realized that we needed a bit more time to warm up before engaging in high jinks! Then comes the first of the canons in **Variation 3**—this one at the unison (the upper



voices beginning on the same note, one bar apart). The time signature of $\frac{12}{8}$ hints at a mood of pastoral simplicity with a touch of the dance. With the canonic voices being so close together, and played with the one hand, it is a challenge to distinguish them enough for the listener to be able to comprehend their constant crossings (this of course applies more to the piano than to the harpsichord). In the first four bars the left hand sets out the harmonies simply and gracefully, but then gets more involved in filling out the texture.

A rustic-sounding dance in $\frac{3}{8}$ time makes up **Variation 4**. The opening three notes constantly jump from voice to voice in playful imitation with syncopations adding extra interest. It sets us up perfectly for the first of the brilliant toccatas. **Variation 5** uses the Italian type of hand-crossing, where one hand makes dangerous leaps over the other. The left hand is the first to have a go, soon followed by the right as Bach typically inverts the counterpoint. It is, as Wanda Landowska stated, ‘an outburst of irrepressible joy’. Before the next toccata we have a chance to calm down. **Variation 6** is a canon at the second, and what better motif for that than a descending scale? It alternates beautifully between rising and falling, and the shadowing of the leader by the ensuing voice is not without tenderness.

Although the autograph manuscript of the ‘Goldberg’ Variations has been lost, we do have a copy of the original edition (published by Balthasar Schmid in Nürnberg) that is notated in Bach’s own hand (*Handexemplar*). As it was discovered as recently as 1974, only editions published after that date take into account the findings therein. Several tempo markings are added, in particular ‘Al tempo di Giga’ for **Variation 7**. Presumably Bach wanted to guard against taking too slow a tempo, thus making it a *siciliano* or *forlana*. It is, in fact, a French gigue, very similar to the one in the French Overture, BWV831. Its dotted rhythms and sharp ornaments make it one of the most attractive of the

variations. Technical difficulties resume in **Variation 8**, with some treacherous overlapping of the hands. This is hand-crossing in the French style where both are playing at once in the same part of the keyboard. On the piano this poses singular problems and requires great care if it is not to sound confused. As in all the toccata variations, switching the odd note or passage to the other hand from which it is written certainly helps, as long as the voice-leading is still absolutely clear. The rhythm of Variation 8 can also be confusing; without seeing the score, some people will hear the beginning in $\frac{6}{8}$ instead of $\frac{3}{4}$ time. It is perhaps best to slightly emphasize the beats to avoid being misled. The hands alternate between moving towards or away from each other—rather like some kind of technical study—with the crossing of the arms providing visual excitement. The next canon, **Variation 9**, is at the interval of a third. Beautifully lyrical, flowing yet unhurried, its expressiveness is supported by a more active bass line than in the previous canons.

Variation 10 is a fughetta in four parts—very genial in nature, and reminding me of the D major March from the Anna Magdalena Notebook, also marked ‘alla breve’ (and now thought to be composed by Bach’s son, Carl Philipp Emanuel). More overlapping of the hands occurs in **Variation 11**, a gentle gigue-like toccata in $\frac{12}{8}$ time which requires great delicacy. It makes use of crossing scales (which, even on one keyboard, must be seamless) and some capricious arpeggios and trills, the whole dissolving into thin air at the end. Then Bach gives us the first of the canons in inversion (where the second voice is in contrary motion to the first). **Variation 12**, a canon at the fourth, is also the first one where the voices reverse their leadership role after the double bar. I find something very regal in its character, and therefore think it shouldn’t be hurried.

This brings us to **Variation 13**—one of the most sublime and, I feel, something of an emotional turning-point in the work. If most of the preceding variations are



fairly terrestrial, although wonderful in their dance-like rhythms, Variation 13 truly transports us for the first time. Its tender, *cantabile* melody, resembling a slow (but not too slow!) movement from a concerto, soars above the accompanying voices, using some violin figurations and two-note ‘sighs’ in the cadential bars. A few chromaticisms in the left hand towards the end serve only to enhance our state of bliss. Staying in the same part of the keyboard, but with the hands exchanging places, Bach wakes us from our dream with a sharp, cheerful mordent beginning **Variation 14**. This same mordent is then the sole feature of a passage which takes us down the full range of his keyboard (changing to an ascent after the double bar). We are so often told that all ornaments must be executed on the beat in Baroque music, but here Bach writes them out in full before the beat. So much for the rules! After this brilliant outburst, **Variation 15** presents us with a canon at the fifth and the first of the minor-key variations. I think it very fitting that it is in contrary motion, as the downward movement, with its ‘sighing’ figures adopted from Variation 13, is very sorrowful, but its ascending counterpart brings hope. Bach was unable to accept total despair because of his deep religious faith, and this variation is a perfect example of how he expressed this in music. The tempo marking is *Andante*, and the time signature $\frac{2}{4}$, so it must flow despite its sorrow. The bass line is a full participant in the drama, imitating the sighs and wide intervals of the upper voices. There is a wonderful effect at the very end: the hands move away from each other, with the right suspended in mid-air on an open fifth. This gradual fade, leaving us in awe but ready for more, is a fitting end to the first half of the piece.

The ‘Goldberg’ Variations are usually considered to be the fourth part of Bach’s *Clavierübung* (‘Keyboard Practice’), although he didn’t specify them as such. The first volume comprised the six ‘Partitas’, the second the ‘Italian Concerto’ and the ‘French Overture’, and the third various

organ compositions along with the ‘Four Duets’. In each of these, a French overture figures prominently: as the opening of the Fourth Partita in D major; again as the opening of the work by that name in the second volume; and as the Prelude of the E flat major Prelude and Fugue for organ, BWV552, in Part Three. In the ‘Goldberg’ Variations, as **Variation 16**, it ceremoniously opens the second half with great pomp and splendour. It is in two sections: the first—very grandiose with running scales, brilliant trills and sharply dotted rhythms—takes us as far as the dominant key in bar 16. After the repeat follows a faster, fugal section as is customary in a French overture. Here the texture is much more transparent but still very orchestral, and we have two quick bars of $\frac{3}{8}$ for each bar of the original harmony.

Variation 17 is a spirited and light-footed toccata in which Bach obviously takes great delight in writing expressly for two keyboards. On the piano the hands are playing on top of each other for a lot of the time. He continues in a good-natured mood with **Variation 18**, a canon at the sixth. Much of this good nature is present in the bass line which skips happily about under the two canonic voices where suspensions are the name of the game.

Variation 19 is in the style of a *passepied*—a delicate, charming dance in $\frac{3}{8}$ time. Different touches can be used to bring out the three motifs to good effect, varying the voicing for the repeats. It gives the player a chance to relax before the most dangerous of all the toccatas, **Variation 20**. Here Bach is obviously writing for a performer who is totally fearless and in command of the instrument. It is not just a display of technique, however. The notes are nothing without the joy and humour that are present in abundance, especially when he engages in ‘batteries’ (a way of breaking chords) in bars 25 to 28. As is typical with Bach, often the most joyous moments are followed by a complete change in mood, and **Variation 21** takes us back to the key of G minor with maximum effect. The expressiveness of this



canon at the seventh is emphasized by the chromatic descent of the bass which, in the third bar, picks up the swirling opening motif of the canon. It is poignant to be sure (especially with the unexpected and wonderful F natural in the last bar), but should not be unduly slow. True pathos in the minor key is yet to come.



I always get a feeling of rebirth with the onset of **Variation 22**. The return to G major is partly responsible for this, but so too is the solidity of the four-part writing. Marked 'alla breve' and using much imitative dialogue in the style of a motet, it seems to begin a sequence which leads beautifully to the conclusion of the work. For someone who is intimately acquainted with the piece, the end is now in sight and we know where we have to go to get there. Bach really has fun with **Variation 23**, in which the hands engage in a game of catch-me-if-you-can, displaying various gymnastics along the way. They end up tumbling on top of each other (bars 27 to 30), ending their routine brilliantly together on the last chord! These flurries of double-thirds and -sixths are really pushing the limits of keyboard technique as it existed at the time, paving the way for future composers. Again we have this wonderful feeling of joy and delight not just in the music itself but also in its execution. After such antics, the canon at the octave in **Variation 24** creates a beautiful sense of repose. It is a *pastoral* in $\frac{3}{8}$ time and the only canon where the leading voice switches between the parts in the middle of a section (bars 9 and 24). The major third in the right hand of the last bar leads perfectly into the minor third in the left hand beginning the next variation. Between these two chords, however, there is a total change of atmosphere.

Variation 25 is, without a doubt, the greatest of all the variations, demanding the utmost in musicianship and expressiveness. Returning to the rhythm of the opening sarabande, Bach writes an arioso of great intensity and painful beauty in which the agonizing chromaticisms show

that Romanticism is not far away. Famously called 'the black pearl' by Landowska, its slow tempo (marked Adagio by Bach in his *Handexemplar*) makes it much longer than any other variation although it has the same number of bars. The 'repeated note' ornament at the beginning, which was often used by Bach for a jump of a sixth in impassioned music, is wonderfully expressive and very vocal, and was adopted by Chopin who used it repeatedly. The final descent of the melody ends with a clashing appoggiatura on the tonic, after which the tension is released. As with Bach's greatest works in this vein (I think of the sarabande from the Sixth Partita, for instance), we feel that the external world must not intrude on this most private of moments.

The hardest thing to pull off in a complete performance of the 'Goldberg' is to gather up the energy and concentration needed for **Variation 26** after emptying everything from inside yourself in Variation 25. With only a few seconds' break, you are thrown into another virtuoso toccata where, for a lot of the time, the arms are crossed over each other. Retaining the sarabande rhythm, but of course much faster, Bach nevertheless writes two time-signatures: $\frac{18}{8}$ for the running semiquavers and $\frac{3}{4}$ for the accompanying chords, with $\frac{18}{8}$ winning out in the end when both hands take off and run in the last five bars. The appoggiaturas on the second beat of the bar (which I add on the repeats) were found in the *Handexemplar* and are not printed in every edition. They are effective if you feel like adding even more notes! Having successfully negotiated this one, you can feel you're now on the home stretch.

The last canon, **Variation 27**, is at the interval of a ninth and is the only one in which Bach abandons a supporting bass. Staying within the harmonic outline of his theme, the two canonic voices chatter away in a friendly sort of dialogue, slightly tinged with mischief before coming to a very abrupt end. Bach then launches into **Variation 28**, a study in written-out trills if ever there was one. The continuing sense



of joy is characterized by the wide leaps which accompany them and the bell-like notes which mark the beat. A good piano with an easy action and great clarity is necessary to bring this one off satisfactorily. With no let-up allowed, the last of the toccatas, **Variation 29**, opens with joyous drumbeats in the left hand followed by chords hammered out on the two keyboards (or in this case one). Doubling the octave leaps in the left hand give it the required extra power. I feel it should begin somewhat like a free improvisation, but then be strictly in time for the descending cavalcades of notes that follow. If Beethoven comes to mind in the previous variation, then Liszt is surely not far away in this one! It leads us triumphantly into **Variation 30**, which we expect to be a canon at the tenth—but Bach always has something up his sleeve. In this case it is a *Quodlibet* (literally meaning ‘as you please’). A quodlibet was a kind of musical joke in which popular songs, usually of opposing character, were superimposed. This could be done at a family reunion, most likely after a hearty meal and lots of beer and wine. We know that once a year the Bach clan (an enormous one and full of professional musicians) met at such gatherings, beginning their festivities religiously with a chorale, and ending in complete contrast with an improvised quodlibet, the words of which were purposely humorous and often very naughty. For this final variation Bach chose two folksongs, the words of which are:

*I've not been with you for so long.
Come closer, closer, closer.*

and

*Cabbage and beets drove me away.
Had my mother cooked some meat then I'd have
stayed much longer.*

In choosing these folksongs, Bach deftly combines his sublime thoughts with the everyday, and brings us a conclusion full of warmth and joy. For someone who was always a workaholic and to whom discipline came naturally (even in the last days of his life he didn't let blindness deter him, and dictated his final work to his pupil and son-in-law Altnikol), he also certainly knew how to enjoy life and to share his humanity with us. But now the party is over, the crowd disperses, and the **Aria** returns, as if from afar. Rather than stating it affirmatively, as it appeared at the beginning, it should appear veiled and even more beautiful in retrospect. Surely this is one of the most moving moments in all of music, and it speaks to us with great simplicity. Our journey has come to an end, yet we are back where we began.

We might well ask ourselves why this work has such an enormous effect on us, as I believe it does. It is certainly one of the most therapeutic pieces of music in that we always feel better for having listened to it. The beauty, joy and fulfilment that Bach shares with us are powerful healers, and give us momentarily the sense of completeness we seek. Perhaps, however, the true reasons should remain a mystery. When writing about the ‘Goldberg’, it has become almost traditional, ever since Ralph Kirkpatrick wrote the preface to his excellent edition of the work in 1934, to quote a passage from Sir Thomas Browne's *Religio Medici* (1643), and I make no exception here:

There is something in it of Divinity more than the ear discovers. It is an Hieroglyphical and shadowed lesson of the whole World, and creatures of God; such a melody to the ear; as the whole World, well understood, would afford the understanding. In brief it is a sensible fit of that Harmony which intellectually sounds in the ears of God.

ANGELA HEWITT © 2016

Re-recording the ‘Goldberg’ Variations



Perhaps no work in the keyboard repertoire means more to me than Bach’s ‘Goldberg’ Variations. Ever since I first performed it at the age of sixteen (having learned it in five months), it has been my constant companion—changing as I myself have changed over the decades.

It was with the ‘Goldbergs’ that I won a top prize in my first major international piano competition (Washington, D.C., 1975), securing my American recital and concerto debuts. It has accompanied me to major festivals around the world, most memorably to my late-night Edinburgh Festival debut in 2002. Ian McEwan was in the audience that packed the Usher Hall, and three years later my ‘interpretation’ of it turned up in his novel *Saturday*. The evening in 2012 when Hurricane Sandy was approaching a deserted New York City, I was performing it at ‘Le Poisson Rouge’—a hip, underground venue in Greenwich Village where people are allowed to eat during the concert. They didn’t, but instead were absolutely still. In Toronto at the 2014 Luminato Festival, I performed it on an outdoor stage while a group of young urban dancers did fantastic improvisations that bowled me over with their instinctive feel. They had no previous experience of Bach, let alone the ‘Goldbergs’, and their immediate, positive response to it was a joy to behold.


Other particularly memorable performances of the ‘Goldbergs’ have been in places as diverse as Orchestra Hall, Chicago (where the last man waiting for a signed CD afterwards said he had no idea what was on sale but thought it must be something worthwhile seeing the line-up that went out the shop and around the block!); the rapt audience sitting on hard benches in London’s Wanamaker Playhouse at Shakespeare’s Globe, lit only by candles; and in a living room in south-west London for an audience of four, which was perhaps the most moving of all. If legend is true, then it was meant to be played in such a space. Still after all these

years, I can look forward to presenting it for my solo debuts in Vienna and Madrid in 2017, and in July 2018 for a special birthday celebration at Wigmore Hall. One never tires of the joy that results in sharing it with audiences around the world.

The best moments in a performer’s life come when a piece is so much a part of you that you can forget the mechanics of it and find total freedom. In this new recording, made sixteen years after my first of the ‘Goldbergs’ for Hyperion, perhaps the most important thing to me was the flow of the music. When it came time to listen to the first edit (still during the days of the recording sessions), I couldn’t sit down to listen. I had to stand up, constantly moving to the music, dancing, conducting it, singing it; only being still during the emotionally draining Variation 25 (which, as with the Aria da capo, is presented here with no edits from the first take, a complete run-through of the whole work). A few tempos didn’t quite have the ease I was looking for, so I changed them in the final session. This recording is therefore not a patchwork of thirty-two different tracks, but one complete vision.

The goal posts that I feel along the way have remained the same over the years. The first twelve variations seem fairly rooted to earth, and establish the pattern of groups of three. But with the tenderness of Variation 13, everything is lifted to another level. The first minor variation, No 15, is a turning point, leading us into the second half. When I begin No 22, after the second minor variation, I see my way to the end. With No 26 I am on the home stretch. The wonder that is Bach’s imagination, able to conjure up thirty diverse variations on the same harmonic outline, leaves us in awe when he returns to the Aria at the end. After that simple, divine moment, there is nothing more to say.

I leave it up to the listener to hear the differences (and similarities, of course) between the two recordings. That is

A vertical strip on the left side of the page shows a close-up, detailed view of the internal mechanism of a piano, specifically the hammer flange and hammer flippers. The image is dark and textured, showing the intricate parts of the instrument's action.

part of the fun. The different make of piano certainly plays a part. The Steinway I recorded on back in 1999 was a most beautiful instrument. My own Fazioli on this 2015 recording is more flexible, more challenging to one's creativity, more open to variations in sound and touch. The emphasis on dance is more marked (dance in Bach means joy—one would think that with age the capacity for joy diminishes,

but in fact I find the opposite). On this new recording the phrasing is, I think, more elastic; the touch, when required, lighter; the contrasts more apparent. But above all, the 'Goldberg' Variations has somehow become a mirror of my life, and gives me the opportunity to say with music that which I would never be able to express with words.

ANGELA HEWITT © 2016





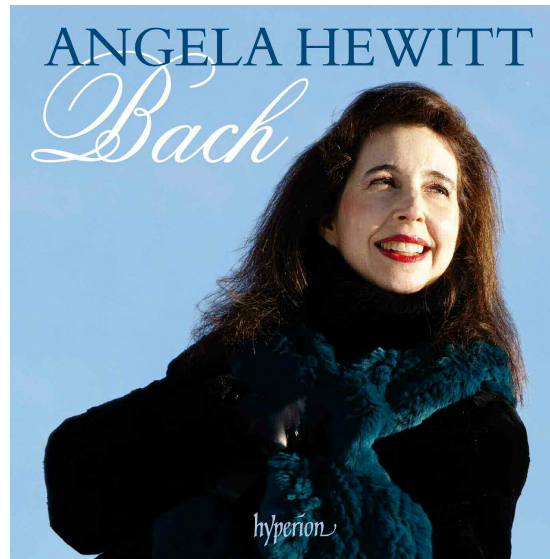
Also available

Angela Hewitt plays Bach

Two- and three-part Inventions
English Suites · French Suites · Partitas
Das wohltemperirte Klavier, Books I & II
Italian Concerto · French Overture
Goldberg Variations (1999 recording) · Toccatas
and other works

CDS44421/35

'Hewitt remains today's finest exponent of Bach's keyboard music' (*Gramophone*) 'Angela Hewitt's Bach has long been a thing of wonder' (*The Daily Telegraph*) 'Everything is right, everything is natural—this is Bach on the piano of the highest quality imaginable' (*The Guardian*) 'I know of no musician whose Bach playing on any instrument is of greater subtlety, beauty of tone, persuasiveness of judgement or instrumental command than Hewitt's is here' (*BBC Music Magazine*)



All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

ANGELA Hewitt

One of the world's leading pianists, Angela Hewitt appears in recital and with major orchestras throughout Europe, the Americas and Asia. Her career has been established at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. She is especially renowned for her recordings of all the major keyboard works of Bach, described as 'one of the record glories of our age'. Her large discography also includes solo recordings of Couperin, Rameau, Scarlatti, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Chabrier, Granados, Fauré, Debussy, Ravel and Messiaen, as well as concertos by Mozart and Schumann.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music and later studied at the University of Ottawa with French pianist Jean-Paul Sévilla. Winning First Prize in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition launched her international career.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls from Carnegie Hall in New York to the Sydney Opera House. Her festival appearances include Lucerne, Verbier, Osaka, Prague, Lincoln Center and the BBC Proms, to name but a few. Her own annual

Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself. Communication with her audience is important to her, and has resulted in a huge fan base throughout the world. Her masterclasses, writings on music and booklet notes for her recordings are all hugely popular.

In 2003 Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners' Award (Royal Philharmonic Society Awards). She was awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours in 2006, and made a Companion of the Order of Canada in 2015. In 2006 she was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'. Her 2007–2008 Bach World Tour was devoted to performances of the complete *Well-Tempered Clavier* in major cities on six continents. A special DVD lecture-recital entitled 'Bach Performance on the Piano' was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001).

From 2016 until 2020 Angela Hewitt presents The Bach Odyssey, an ambitious and exciting overview of the complete keyboard works of Johann Sebastian Bach in twelve recitals over four years, in venues around the world including London's Wigmore Hall and New York's 92nd Street Y.

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

BACH *Les Variations « Goldberg »*

DURANT TOUT SON CANTORAT (1723–1750) à l'école Saint-Thomas, à Leipzig, Johann Sebastian Bach dut lutter contre l'ignorance musicale de supérieurs auxquels il avait, en acceptant le poste, promis respect et obéissance. La municipalité, manifestement incapable d'apprécier les merveilleuses choses qu'il accomplissait pour la vie musicale de Leipzig, ne cessa de lui refuser les améliorations qu'il requérait et dont il avait désespérément besoin. La situation devint si frustrante que, en octobre 1730, il écrivit à son ami d'enfance Georg Erdmann (alors agent de l'empereur de Russie, à Dantzig) lui demandant de l'aider à trouver un autre poste ; il lui rapporta ainsi ce qu'il en était depuis son entrée en fonction à Leipzig :

Je trouve que ce poste n'est en rien aussi lucratif qu'on me l'avait décrit ; je n'ai pas réussi à obtenir nombre des appointements afférents à ce travail ; l'endroit est très cher ; et les autorités sont bizarres et peu intéressées par la musique, en sorte qu'il me faut vivre dans une vexation, une jalousie et une persécution presque continuelles ; aussi serai-je contraint, avec l'aide de Dieu, de chercher fortune ailleurs.

Nous n'avons nulle trace de réponse à cette lettre, et Bach demeura à Leipzig le restant de sa vie. Il chercha toutefois à obtenir le titre de « compositeur de la cour du roi de Pologne et de l'Électeur de Saxe » en dédiant les Kyrie et Gloria de sa Messe en si mineur au roi Frederick Augustus, en 1733. Ce titre lui fut finalement accordé en 1736, en grande partie grâce à l'intervention de Hermann Carl, baron von Keyserlingk.

Le (futur) comte Keyserlingk était ambassadeur de Russie à la cour de Dresde, sur nomination de Catherine la Grande. Passionné de musique, il réunissait chez lui, à

Neustadt, quelques-uns des meilleurs instrumentistes de son temps, dont un prodigieux jeune claveciniste, Johann Gottlieb (il préférait Theophilus) Goldberg. Ne à Dantzig (Gdańsk) en 1727, Goldberg étudia d'abord avec le fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann, à Dresde, mais, au début des années 1740, le comte Keyserlingk l'envoya étudier à Leipzig, auprès de Bach en personne. Sa renommée de virtuose se répandit rapidement, et l'on racontait qu'il pouvait déchiffrer n'importe quoi—même si la partition était à l'envers ! Bach dut être ravi d'avoir pareil élève.

Les circonstances de la création des Variations « Goldberg » nous furent transmises par le premier biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel, qui écrivit, en 1802 :

Le comte [Keyserlingk] était souvent souffrant, et connaissait ensuite des nuits d'insomnie. Dans ces moments-là, Goldberg, qui vivait chez lui, devait passer la nuit dans une chambre attenante, à lui jouer quelque chose quand il ne pouvait pas dormir. Le comte dit un jour à Bach qu'il aimerait avoir des pièces de clavier pour son Goldberg, qui fussent d'un caractère si doux et quelque peu entraînant qu'elles pussent un peu le reconforter dans ses nuits d'insomnie. Bach pensa que ce souhait serait le mieux satisfait par des variations, qu'il avait jusqu'alors considérées comme une tâche ingrate, en raison de la constante uniformité de l'harmonie fondamentale. Mais toutes ses œuvres étaient alors des modèles d'art, et ces variations devinrent de même sous sa plume. Il s'agit, en réalité, de la seule composition de ce genre qu'il nous ait laissée. Par la suite, le comte les appela rien moins que « ses » variations. Jamais il ne se lassa de les entendre ; et longtemps, dans ses nuits d'insomnie, il dit : « Cher Goldberg, jouez-moi une de mes variations. » Bach

ne fut peut-être jamais aussi bien récompensé pour une œuvre : le comte lui offrit une coupe en or remplie de cent louis d'or. Mais leur valeur, en tant qu'œuvre d'art, n'eût pas été acquittée, quand même le présent eût été mille fois supérieur.

Certains musicologues ne croient pas entièrement à l'histoire de Forkel, pour plusieurs raisons. Primo, l'œuvre ne portait aucune dédicace lors de sa publication, en 1742. Bach l'intitula simplement *Exercice de clavier consistant en une aria avec diverses variations, pour le clavecin à deux manuels. Composé à l'intention des mélomanes, pour rafraîchir leur humeur* (« une description fort terre à terre pour une œuvre si grandiose », pour reprendre Glenn Gould). Secundo, cette pièce aurait été destinée à un Goldberg âgé de seulement quatorze ou quinze ans—mais les prodiges existaient sûrement à l'époque, comme de nos jours. Et peut-être en aurions-nous su davantage sur la création de cette œuvre si Goldberg n'était mort à vingt-neuf ans. Enfin, la succession de Bach ne mentionne pas la moindre coupe en or—mais fait, par contre, état d'une tabatière en agate sertie dans de l'or, d'une très grande valeur. Que les faits soient avérés ou non importe peu. Reste une belle histoire (et un bon titre!), qui demeurera sans nul doute attachée à jamais à cette œuvre monumentale.

L'**Aria** utilisée par Bach comme thème de ses variations apparaît dans le cahier de pièces que le compositeur commença de rassembler pour sa seconde épouse, Anna Magdalena, en 1725. Jusqu'à récemment, l'on considérait que cette pièce existait depuis déjà dix ans, au moins, lorsque Bach la choisit pour thème, mais les musicologues estiment désormais qu'elle fut écrite expressément, à dessein, et copiée sur deux pages en surplus du cahier. Ce qui est en grande partie dénué d'intérêt ; seuls le caractère de l'œuvre, son rythme important—ceux d'une sarabande

digne et majestueuse, toute de sensibilité et d'équilibre, qui est fort embellie, à la manière française, et dont les ornements sont, en conséquence, une part essentielle de la ligne mélodique, non des suppléments facultatifs. Davantage que la mélodie, cependant, c'est la ligne de basse, ou plus précisément les harmonies qu'elle insinue, qui sert de base aux trente variations suivantes. Tout du long, nous observons la même structure harmonique globale de quatre phrases de huit mesures (ou de phrases de quatre mesures, selon le signe de la mesure) : la première établit la tonique de sol majeur ; la deuxième se meut à la dominante ; après la double barre (reprise), nous passons de la dominante au relatif (mi mineur), avec un accroissement de la tension, avant de revenir à la tonique dans les huit dernières mesures (après quoi la seconde moitié est reprise). Trois variations sont en sol mineur, et mi bémol majeur est alors substitué à mi mineur, jetant quelque lumière sur le mode plus sombre (excepté dans la remarquable Variation 25, qui demeure sombre en passant par mi bémol mineur).

Sur cette base solide, Bach érige un magnifique édifice, à la fois superbement proportionné et étonnamment varié. Les variations sont organisées par groupes de trois, et toutes les troisièmes variations sont des canons, où les deux voix supérieures s'engagent dans une imitation stricte, qui débute à l'unisson dans la Variation 3 pour atteindre, avec la Variation 27, un canon à la neuvième. Ces variations, qui comptent parmi les plus vocales, sont ingénieusement rassemblées de manière à ce que nous puissions les écouter sans penser à leur construction, quoique cette dernière ajoute naturellement à notre plaisir et à notre stimulation intellectuelle. Chaque groupe s'ouvre sur une variation libre (souvent apparentée à une danse, mais encore très contrapuntique). Puis vient une toccata pour deux claviers—les variations les plus brillantes appartiennent à ce genre. Là, Goldberg avait vraiment l'occasion de démontrer sa virtuosité.





La **Variation 1** instaure le ton joyeux propre à une si grande part de l'œuvre. Les bonds et le rythme de la main gauche, dans la première mesure, sont des motifs de joie dans la musique de Bach (comme dans le Prélude en la bémol majeur du livre 1 du *Clavier bien tempéré*). Cette invention à deux voix nous donne un avant-goût des croisements de mains si caractéristiques des variations ultérieures. La **Variation 2**, la seule à ne pas présenter de toccata en deuxième position, nous taquine d'abord en étant presque un canon. Il s'agit d'une simple invention à trois voix, semblable au Petit Prélude en ré majeur, BWV936, où deux voix s'engagent dans un constant dialogue par-dessus une basse ininterrompue. Peut-être Bach réalisa-t-il notre besoin d'un peu plus de temps pour nous mettre en train avant de nous payer du bon temps ! Survient ensuite le premier canon (**Variation 3**)—un canon à l'unisson (les voix supérieures commencent sur la même note, à une mesure d'écart). Le signe de la mesure ($\frac{12}{8}$) suggère une atmosphère de simplicité pastorale, avec une touche de danse. Les voix canoniques, jouées avec une seule main, sont tellement rapprochées que le défi consiste à les distinguer suffisamment pour que l'auditeur puisse appréhender leurs croisements incessants (ce qui est, naturellement, davantage possible au piano qu'au clavecin). Les quatre premières mesures voient la main gauche exposer les harmonies avec simplicité et grâce, avant de s'atteler à étoffer la structure.

Une danse aux sonorités rustiques, à $\frac{3}{8}$, constitue la **Variation 4**. Les trois notes d'ouverture sautent constamment d'une voix à l'autre, en une imitation enjouée, avec des syncopes ajoutant à l'intérêt. Ce qui nous dispose parfaitement pour la première des brillantes toccatas. La **Variation 5** recourt au croisement de mains italien, où une main effectue de dangereux bonds par-dessus l'autre. La main gauche est la première à tenter le coup, bientôt suivie par la droite, car Bach, comme à son habitude, invertit le

contrepoint. Pour citer Wanda Landowska, il s'agit d'« un accès de joie irrepressible ». Mais nous avons l'occasion de nous calmer avant la toccata suivante. La **Variation 6** est un canon à la seconde, et quel meilleur motif de calme qu'une gamme descendante ? Elle alterne magnifiquement entre ascension et descente, et la seconde voix ombrage la première non sans quelque délicatesse.

Le manuscrit autographe des Variations « Goldberg » a été perdu, mais nous disposons d'une copie de l'édition originale (publiée par Balthasar Schmid, à Nürnberg), annotée de la main même de Bach (*Handexemplar*). Sa découverte ne remontant qu'à 1974, seules les éditions postérieures à cette date la prennent en compte. Plusieurs indications de tempo sont ainsi ajoutées, notamment « Al tempo di Giga » pour la **Variation 7**—Bach voulut probablement se prémunir contre un tempo trop lent, qui se serait traduit par une *sicilienne* ou une *forlana*. Cette pièce est, en réalité, une gigue française, très similaire à celle de l'Ouverture à la française, BWV831. Ses rythmes pointés et ses ornements cinglants en font l'une des variations les plus attrayantes. Les difficultés techniques reprennent dans la **Variation 8**, avec quelques perfides chevauchements de mains inhérents au croisement de mains dans le style français, où les deux mains jouent en même temps, dans la même partie du clavier. Ce qui pose de singuliers problèmes au piano et requiert une grande attention pour ne pas sombrer dans la confusion. Comme dans toutes les variations-toccatas, exécuter la note ou le passage bizarre à l'autre main que celle écrite aide certainement, pour autant que le mouvement des voix soit toujours absolument clair. Le rythme de la Variation 8 peut, lui aussi, être déroutant : sans la partition sous les yeux, d'aucuns entendront le début à $\frac{6}{8}$, non à $\frac{3}{4}$. Mieux vaut peut-être accentuer légèrement les temps pour éviter d'être induit en erreur. Les mains alternent entre rapprochement et éloignement mutuels—plutôt comme une sorte d'étude



technique—le croisement des bras offrant une animation visuelle. Le canon suivant, la **Variation 9**, est à la tierce. Superbement lyrique, fluide et pourtant serein, il voit son expressivité soutenue par une ligne de basse plus active que dans les canons précédents.

La **Variation 10** est une fughetto à quatre voix—de nature véritablement géniale, elle me rappelle la marche en ré majeur du Petit Livre d'Anna Magdalena, également marquée « alla breve » (l'on pense aujourd'hui qu'elle fut composée par le fils de Bach, Carl Philipp Emanuel). Les mains se chevauchent davantage dans la **Variation 11**, douce toccata de type gigue, à $\frac{12}{8}$, requérant force sensibilité. Elle utilise les gammes croisées (qui, même sur un seul clavier, doivent être homogènes) et quelques arpèges et trilles fantasques, le tout se volatilissant à la fin. Bach nous offre ensuite le premier canon renversé (où la seconde voix est en mouvement contraire par rapport à la première). La **Variation 12**, un canon à la quarte, est la première où les voix inversent leur rôle de chef de file après la double barre. Je trouve quelque chose de fort régalien dans son caractère et il ne faut, me semble-t-il, pas trop la brusquer.

Nous arrivons à la **Variation 13**—l'une des plus sublimes, à mon sens une sorte de tournant émotionnel dans l'œuvre. Si la plupart des variations précédentes sont plutôt terrestres, quoique merveilleuses dans leurs rythmes dansants, la n° 13 est la première à nous transporter véritablement. Sa tendre mélodie cantabile, ressemblant à un mouvement lent (mais pas trop !) de concerto, s'élève au-dessus des voix accompagnantes, en employant quelques figurations violonistiques et des « soupirs » de deux notes dans les mesures cadentielles. Quelques chromatismes à la main gauche, vers la fin, ne servent qu'à exhausser notre félicité. Demeurant dans la même partie du clavier, mais avec les mains échangeant leurs places, Bach nous tire de notre rêve avec un mordant vif, gai, au début de la **Variation 14**. Ce mordant est ensuite l'unique caractéristique d'un

passage qui nous fait descendre tout le clavier (se changeant en ascension après la double barre). L'on nous dit souvent que tous les ornements doivent être exécutés sur le temps dans la musique baroque, mais ici Bach les écrit en toutes notes avant le temps. Voilà pour les règles ! Après cette brillante explosion, la **Variation 15** nous offre un canon à la quinte et la première variation mineure. Il me semble tout à fait approprié qu'elle soit en mouvement contraire, car le mouvement descendant, avec ses figures « soupirantes » empruntées à la Variation 13, est fort affligé, tandis que son équivalent ascendant est porteur d'espérance. Sa profonde foi religieuse interdisait à Bach d'accepter le désespoir total, et la présente variation illustre parfaitement la manière dont il exprima cette réalité dans sa musique. L'indication de tempo étant Andante et le signe de la mesure $\frac{2}{4}$, la pièce doit être fluide en dépit de son affliction. La ligne de basse participe pleinement au drame, imitant les soupirs et les larges intervalles des voix supérieures. La toute fin recèle un merveilleux effet : les mains s'éloignent l'une de l'autre, la droite étant suspendue en plein ciel, sur une quinte à vide. Cette disparition graduelle, qui nous laisse impressionnés mais prêts à davantage encore, clôt idéalement la première moitié de l'ouvrage.

Les Variations « Goldberg » sont généralement considérées comme la quatrième partie de la *Clavierübung* (« Exercice de clavier »), bien que Bach ne spécifiait jamais rien de tel. Le premier volume comprenait les six « Partitas », le deuxième le « Concerto italien » et l'« Ouverture à la française », et le troisième diverses compositions pour orgue, ainsi que les « Quatre duos ». Dans chacun de ces volumes, une Ouverture à la française occupe le premier plan, ainsi l'ouverture de la Quatrième partita en ré majeur ; l'ouverture de l'œuvre du même nom dans le deuxième volume et le prélude du Prélude et Fugue pour orgue en mi bémol majeur, dit « Sainte Anne », dans



la Partie III. Dans la **Variation 16**, cette ouverture, qui inaugure cérémonieusement la seconde moitié des « Goldberg », avec force pompe et splendeur, compte deux sections. La première—extrêmement grandiose, avec des gammes ininterrompues, des trilles brillants et de vifs rythmes pointés—nous entraîne jusqu'à la dominante (mesure 16). Puis, la reprise est suivie d'une section fuguée plus rapide, comme de coutume dans une ouverture à la française. La texture est beaucoup plus transparente, quoique toujours très orchestrale, et nous avons deux mesures rapides à $\frac{3}{8}$ pour chaque mesure de l'harmonie originale.

La **Variation 17** est une toccata fougueuse et légère, où Bach prend à l'évidence beaucoup de plaisir à écrire expressément pour deux claviers. Au piano, les mains jouent le plus souvent l'une sur l'autre. Bach déploie ensuite une atmosphère bon enfant dans la **Variation 18**, un canon à la sixte. L'essentiel de cette bonhomie repose sur la ligne de basse, qui sautille gaiement sous les deux voix canoniques, où tout est question de retards.

La **Variation 19** est dans le style d'un *passepied*, délicate et charmante danse à $\frac{3}{8}$. Différents touchers peuvent être utilisés pour réaliser avec succès les trois motifs, en variant les voix pour les reprises. Ce qui donne à l'interprète l'occasion de se détendre avant la plus dangeueuse de toutes les toccatas, la **Variation 20**. Ici, Bach écrit manifestement pour un interprète totalement intrépide et maître de son instrument. Mais cette pièce ne se résume pas à une simple démonstration de technique. Les notes ne sont rien sans la joie et l'humour qui abondent, surtout lorsque Bach se lance dans des « batteries » (une manière d'arpéger les accords), aux mesures 25 à 28. Comme toujours chez lui, les moments les plus joyeux précèdent un total changement d'atmosphère, et la **Variation 21** nous ramène à la tonalité de sol mineur, avec un maximum d'effet. L'expressivité de ce canon à la septième est

rehaussée par la descente chromatique de la basse qui, à la troisième mesure, reprend le motif d'ouverture tournoyant du canon. Cette pièce, assurément poignante (notamment avec l'inattendu, le merveilleux fa bécarre dans la dernière mesure), ne devrait cependant pas être trop lente. Le vrai pathos en mineur reste encore à venir.

J'éprouve toujours un sentiment de renaissance lorsque commence la **Variation 22**, sentiment dû au retour à sol majeur, mais aussi à la solidité de l'écriture à quatre voix. Marquée « alla breve » et recourant à force dialogue imitatif en style de motet, elle semble initier une séquence qui conduit magnifiquement à la conclusion de l'œuvre. Pour qui connaît intimement la pièce, la fin est désormais en vue et nous savons où aller pour y parvenir. Bach s'amuse vraiment avec la **Variation 23**, où les mains prennent part à un jeu d'attrape-moi-si-tu-le-peux, avec, en chemin, des exhibitions de gymnastique, avant de finalement dégringoler l'une sur l'autre (mesures 27 à 30) pour brillamment terminer leur numéro ensemble, sur le dernier accord ! Ces rafales de doubles tierces et sixtes repoussent véritablement les limites de la technique du clavier telle quelle existait à l'époque, pavant la voie aux compositeurs futurs. De nouveau, nous avons ce merveilleux sentiment de joie et de plaisir procuré par la musique même, mais aussi par son exécution. Passé pareilles cabrioles, le canon à l'octave de la **Variation 24** est source d'une superbe sensation de repos. Cette *pastorale* à $\frac{3}{8}$ est l'unique canon où la voix première change entre les parties au milieu d'une section (mesures 9 et 24). La tierce majeure, à la main droite, de la dernière mesure aboutit parfaitement à la tierce mineure, à la main gauche, qui ouvre la variation suivante. Ces deux accords sont cependant entrecoupés d'un total changement d'atmosphère.

La **Variation 25**, sans aucun doute la plus grandiose de toutes, exige une musicalité et une expressivité des plus intenses. Revenant au rythme de la sarabande d'ouverture,



Bach écrit un arioso d'une grande intensité et d'une beauté douloureuse, dont les chromatismes déchirants montrent que le romantisme n'est pas bien loin. Fameusement surnommée « la perle noire » par Landowska, cette variation doit à son tempo lent (Bach la marque Adagio dans son *Handexemplar*) d'être beaucoup plus longue que toute autre—et ce malgré un nombre de mesures rigoureusement identique. L'ornement en « note répétée » du début, souvent utilisé pour un saut de sixte dans la musique fervente de Bach, est merveilleusement expressif et extrêmement vocal—Chopin, qui l'adopta, y recourut sans cesse. La descente finale de la mélodie se clôt par une retentissante appoggiature sur la tonique, au terme de laquelle la tension est relâchée. Comme toujours avec les plus grandes œuvres bachiennes de cette veine (je pense, par exemple, à la sarabande de la Sixième partita), nous ressentons combien le monde extérieur ne doit pas empiéter sur cet instant des plus intimes.

Rassembler l'énergie et la concentration nécessaires à la **Variation 26** après avoir donné tout ce que l'on avait dans la Variation 25 : telle est, sans nul doute, la chose la plus difficile à réaliser dans une intégrale des « Goldberg ». Passé une pause de quelques secondes seulement, l'on est précipité dans une nouvelle toccata virtuose, où les bras se croisent la plupart du temps. Conservant le rythme de sarabande, tout en l'accélérant, bien sûr, Bach écrit toutefois deux signes de la mesure : $\frac{18}{8}$ pour les doubles croches ininterrompues et $\frac{3}{4}$ pour les accords d'accompagnement, $\frac{18}{8}$ l'emportant finalement, lorsque les deux mains s'envolent, dans les cinq dernières mesures. Les appoggiatures sur le deuxième temps de la mesure (que j'ajoute aux reprises) furent découvertes dans le *Handexemplar* et ne sont imprimées dans aucune édition. Elles sont efficaces si vous avez envie d'ajouter encore plus de notes ! Après être parvenu à négocier cette pièce, vous pouvez sentir que vous êtes désormais dans la dernière ligne droite.

La **Variation 27** est l'ultime canon (à la neuvième), le seul où Bach délaisse la basse de soutènement. Demeurant naturellement au sein du canevas harmonique de son thème, les deux voix canoniques palabrent dans une sorte de dialogue amical, quelque peu nué de malice et se closant de manière fort abrupte. Puis, Bach se lance dans la **Variation 28**, une étude en trilles écrits en toutes notes, pour peu que semblable pièce ait jamais existé. L'incessant sentiment de joie se caractérise par les amples sauts qui les accompagnent et par les notes carillonnantes qui battent la mesure. Mener cette variation à bien, de manière satisfaisante, exige un bon piano, doté d'une mécanique aisée et d'une grande clarté. Sans aucun répit, la dernière toccata, la **Variation 29**, s'ouvre sur de joyeux battements de tambour à la main gauche, suivis d'accords martelés sur les deux claviers (sur un seul ici). Doubler les sauts d'octave à la main gauche confère à la pièce le supplément de puissance requis. À mon sens, cette variation devrait commencer un peu comme une improvisation libre, mais redevenir stricte pour les cavalcades de notes descendantes qui suivent. Si Beethoven nous vient à l'esprit dans la variation en trilles, alors Liszt n'est sûrement pas loin dans cette variation-là ! Et d'aboutir triomphalement à la **Variation 30**, qui devrait être un canon à la dixième, mais Bach a toujours plus d'un tour dans son sac. En l'occurrence, il nous sert un *Quodlibet* (littéralement « ce qui plaît »), sorte de plaisanterie musicale où étaient surimposées des chansons populaires, généralement de caractère opposé. Ce quodlibet pouvait être exécuté lors d'une réunion familiale, très probablement après un repas copieux arrosé de litres de bière et de vin. Nous savons que, une fois par an, le clan Bach (immense et rempli de musiciens professionnels) se réunissait de la sorte et débutait religieusement ses festivités par un choral, avant de terminer, en parfait contraste, sur un quodlibet improvisé, aux paroles délibérément humoristiques et

souvent fort paillardes. Pour cette ultime variation, Bach choisit deux chansons populaires :

*Je n'ai pas été avec toi depuis si longtemps.
Viens plus près, plus près, plus près.*

et

*Les choux et les betteraves m'ont fait fuir.
Si ma mère avait cuisiné de la viande, je serais resté
bien plus longtemps.*

En choisissant ces airs populaires, Bach mêle adroitement ses pensées sublimes au quotidien pour nous amener à une conclusion toute de chaleur et de joie. Pour quelqu'un qui fut toujours un « bourreau de travail », à qui la discipline venait naturellement (même dans les derniers jours de son existence, il ne se laissa pas décourager par la cécité et dicta son ultime œuvre à son élève et gendre, Altnikol), il savait assurément comment jouir de la vie et nous faire partager son humanité. Mais la fête est finie, la foule se disperse, et l'**Aria** revient, comme de loin. Plutôt que de l'énoncer affirmativement, comme au début, mieux vaudrait la rendre voilée et, rétrospectivement, plus belle encore. Ce moment, certainement l'un des plus émouvants de toute la musique, nous parle avec une grande simplicité. Notre voyage est achevé, mais nous revenons là où nous l'avons entrepris.

Nous pourrions fort bien nous demander pourquoi cette œuvre a, comme je le crois, un tel impact sur nous. Il s'agit certainement de l'un des morceaux de musique les plus thérapeutiques, en ce que nous nous sentons toujours mieux après l'avoir écouté. La beauté, la joie et le contentement que Bach partage avec nous sont de puissants guérisseurs qui, l'espace d'un instant, nous procurent le sentiment de plénitude auquel nous aspirons. Mais peut-être les véritables raisons de ce pouvoir devraient-elles demeurer un mystère. Lorsque l'on écrit sur les « Goldberg », il est devenu presque traditionnel, depuis que Ralph Kirkpatrick a préfacé son excellente édition de l'œuvre, en 1934, de citer un passage du *Religio Medici* (1643) de Sir Thomas Browne, et je ne ferai point exception ici :

*Elle recèle une sorte de divinité, plus que ce que
l'oreille ne découvre. Elle est une leçon hiéroglyphique
et voilée de l'univers tout entier et des créatures de
Dieu ; semblable mélodie à l'oreille, comme l'univers
tout entier, bien compris, offrirait la compréhension.
Bref, elle est un mouvement sensible de cette harmonie
qui résonne intellectuellement aux oreilles de Dieu.*

ANGELA HEWITT © 2016
Traduction HYPERION



Réenregistrer les Variations « Goldberg »



Je crois qu'aucune œuvre du répertoire pour clavier ne représente peut-être davantage pour moi que les Variations « Goldberg » de Bach. Depuis la première fois où je les ai jouées à l'âge de seize ans (je les avais apprises en cinq mois), elles ont été mon perpétuel compagnon—changeant comme moi je changeais au fil des décennies.

C'est avec les Variations « Goldberg » que j'ai remporté un prix important à mon premier grand concours international de piano (Washington, 1975), qui m'a valu mes débuts américains en récital et en concerto. Ces variations m'ont accompagnée dans de grands festivals du monde entier, de façon très mémorable lors de mes débuts en fin de soirée au Festival d'Édimbourg en 2002. Ian McEwan comptait au nombre des auditeurs qui remplissaient complètement l'Usher Hall et, trois ans plus tard, mon « interprétation » figura dans son roman *Saturday*. En 2012, le soir où l'ouragan Sandy approchait de la ville de New York désertée, je les jouais au « Poisson rouge »—un endroit branché de l'underground à Greenwich Village où les gens peuvent manger pendant le concert. Ce ne fut pas le cas et ils restèrent absolument tranquilles. À Toronto, au Luminato Festival de 2014, je les ai jouées sur une scène en plein air tandis qu'un groupe de jeunes danseurs de la ville faisaient des improvisations fantastiques qui me stupéfièrent par leur sensibilité instinctive. Ils n'avaient aucune expérience antérieure de Bach, à plus forte raison des Variations « Goldberg », et leur réaction positive immédiate fut un vrai bonheur des yeux.

D'autres exécutions particulièrement mémorables des Variations « Goldberg » eurent lieu dans des endroits aussi différents que l'Orchestra Hall de Chicago (où un homme, la dernière personne attendant un CD dédié après le concert, dit qu'il n'avait aucune idée de ce qui était en vente mais qu'il pensait que ça en valait la peine étant donné la file de gens qui faisaient la queue devant le magasin et

autour du pâté de maisons !) ; l'auditoire captivé, assis sur des bans durs du Théâtre Wanamaker au Shakespeare's Globe de Londres, uniquement éclairé à la bougie ; et dans un salon du sud-ouest de Londres pour un auditoire de quatre personnes, qui fut peut-être la plus émouvante de toutes. Si la légende dit vrai, c'est dans un tel espace qu'elles étaient destinées à être jouées. Et après toutes ces années, j'attends quand même avec impatience de les présenter pour mes débuts en solo à Vienne et à Madrid en 2017 puis, en juillet 2018, pour un anniversaire spécial à Wigmore Hall. On ne se lasse jamais de la joie éprouvée à les partager avec les auditoires du monde entier.

Les meilleurs moments de la vie d'un interprète surviennent lorsqu'un morceau fait tellement partie de lui qu'il peut en oublier le mécanisme et trouver une totale liberté. Dans ce nouvel enregistrement des Variations « Goldberg », seize ans après le premier pour Hyperion, ce qui m'importait le plus était peut-être le flux de la musique. Lorsque vint le moment d'écouter les premiers montages (nous étions encore en cours d'enregistrement), je n'ai pu rester assise pour écouter. J'ai dû me tenir debout, bougeant constamment sur la musique, dansant, la dirigeant, la chantant ; je ne suis restée immobile que pendant la variation 25, épuisante sur le plan émotionnel (comme l'Aria da capo, nous en présentons ici la première prise sans montage, un filage complet de toute cette variation). Quelques tempos n'avaient pas tout à fait l'aisance que je recherchais et je les ai modifiés à la dernière séance. Cet enregistrement n'est donc pas un patchwork de trente-deux plages différentes, mais une vision complète.

Les règles du jeu auxquelles je m'astreins sont les mêmes au fil des ans. Les douze premières variations semblent assez enracinées dans la terre, et créent la structure en groupes de trois. Mais avec la tendresse de la Variation 13, tout s'élève à un autre niveau. La première



variation en mineur, la n° 15, est un tournant qui nous mène à la seconde moitié. Lorsque je commence la n° 22, après la deuxième variation en mineur, j'entrevois le chemin qui me conduira jusqu'à la fin. Avec la n° 26, je touche au but. Le prodige c'est l'imagination de Bach, capable de faire apparaître comme par magie trente variations différentes sur le même plan harmonique avant de nous laisser dans un état de totale admiration lorsqu'il retourne à l'Aria à la fin. Après ce moment simple et divin, il n'y a rien d'autre à dire.

Je laisse à l'auditeur le soin d'entendre les différences (et similitudes bien sûr) entre les deux enregistrements. Ça fait partie du plaisir. La facture différente du piano joue certainement un rôle. Le Steinway sur lequel j'ai enregistré en 1999 était un instrument absolument magnifique. Mon

propre Fazioli pour cet enregistrement de 2015 est plus souple, plus stimulant pour la créativité, plus ouvert à des variantes de son et de toucher. L'accent mis sur la danse est plus marqué (chez Bach, danse veut dire joie—on pourrait penser qu'avec l'âge la capacité à se réjouir diminue, mais en fait je trouve que c'est le contraire). Dans ce nouvel enregistrement, le phrasé est plus souple, je pense ; le toucher plus léger, lorsque c'est nécessaire ; les contrastes plus apparents. Mais surtout, les Variations « Goldberg » sont devenues, je ne sais comment, un miroir de ma vie et me donnent l'opportunité de dire en musique ce que je n'aurais jamais su exprimer avec des mots.

ANGELA HEWITT © 2016
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

BACH Die „Goldberg-Variationen“



WÄHREND SEINER GANZEN ZEIT als Kantor der Leipziger Thomaskirche (1723–1750) hatte Bach mit der musikalischen Ignoranz seiner Vorgesetzten zu kämpfen, denen er bei seinem Dienstantritt Respekt und Gehorsam gelobt hatte. Der Stadtrat war anscheinend nicht zu würdigen imstande, was Bach Wunderbares für die Förderung des Leipziger Musiklebens leistete, und verwehrte ihm ein ums andere Mal die Verbesserungen, die er forderte und dringend benötigte. Die Lage wurde so frustrierend für ihn, daß er im Oktober 1730 an seinen Jugendfreund Georg Erdmann (damals kaiserlich russischer Resident in Danzig) schrieb und ihn um Hilfe bei der Suche nach einem neuen Posten bat. Er teilt Erdmann mit, was er seit Übernahme seiner Stelle empfindet:

Da aber nun finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich als man Ihn beschrieben, viele accidentia dieser station entgangen, ein sehr theürer Orth u. einen wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden mit des Höchsten Beystand meine Fortun anderweitig zu suchen.

Es findet sich keine Spur von einer Antwort auf diesen Brief, und Bach verblieb den Rest seines Lebens in Leipzig. Er bemühte sich jedoch um den Titel eines „königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkompositors“, indem er Kyrie und Gloria seiner h-Moll-Messe 1733 dem König Friedrich August II. widmete. Der Titel wurde ihm schließlich 1736 zuerkannt, und zwar im wesentlichen dank der Fürsprache des Barons Hermann Carl von Keyserlingk.

Der spätere Reichsgraf Keyserlingk war von Katharina der Großen zum russischen Gesandten am Dresdener Hof ernannt worden. Musik war seine Leidenschaft, und auf

seinem Anwesen in Neustadt scharte er einige der besten Instrumentalisten jener Zeit um sich, darunter einen außerordentlich begabten jungen Cembalisten namens Johann Gottlieb (oder Theophilus, wie er genannt zu werden vorzog) Goldberg. 1727 in Danzig geboren, studierte Goldberg in Dresden bei Bachs ältestem Sohn Wilhelm Friedemann, wurde jedoch Anfang der 1740er Jahre vom Grafen Keyserlingk nach Leipzig geschickt, um bei Bach selbst Unterricht zu nehmen. Sein Ruf als Virtuose verbreitete sich rasch, und man erzählte sich, er könne alles vom Blatt spielen—selbst wenn ihm die Partitur auf den Kopf gestellt vorlag! Bach muß hocheifrig gewesen sein, einen solchen Schüler zu haben.

Die Umstände, unter denen die „Goldberg-Variationen“ entstanden, wurden uns von Bachs erstem Biographen Johann Nikolaus Forkel übermittelt, der 1802 schrieb:

Der Graf [Keyserlingk] 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 munteren 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 Luisd'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mahl größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt.

Manche Musikforscher wollen aus verschiedenen Gründen nicht recht an Forkels Darstellung glauben. Erstens war dem Werk bei seiner Veröffentlichung 1742 keine Widmung beigegeben. Bach nannte es schlicht *Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget* (eine „sehr nüchterne Beschreibung für ein so großartiges Werk“, wie Glenn Gould angemerkt hat). Zweitens wäre Goldberg zur betreffenden Zeit erst vierzehn oder fünfzehn Jahre alt gewesen—wogegen einzuwenden wäre, daß es damals ebenso wie heute sicherlich Wunderkinder gegeben hat. Wäre er nicht mit neunundzwanzig Jahren verstorben, hätten wir vielleicht mehr über die Entstehungsgeschichte des Werks in Erfahrung bringen können. Und schließlich wird in Bachs Nachlaß kein goldener Becher erwähnt, dafür aber ein als äußerst wertvoll erachtetes Tabakkästchen aus goldgefaßtem Achat. Ob die Geschichte stimmt oder nicht, tut eigentlich nichts zur Sache. Es ist und bleibt eine gute Geschichte (und ein guter Titel!), die zweifellos immer mit diesem monumentalen Werk in Verbindung gebracht werden wird.

Die **Aria**, die Bach als Thema für seine Variationen benutzt, erscheint in einem Notenbuch mit Stücken, die Bach 1725 für seine zweite Frau Anna Magdalena zu sammeln begann. Noch bis vor kurzem glaubte man, daß


sie schon mindestens zehn Jahre existiert haben müsse, ehe Bach sie als Thema wählte, doch geht die Musikforschung heute davon aus, daß sie ausdrücklich zu diesem Zweck komponiert und dann in zwei freigebliebene Seiten des Notenbüchleins kopiert wurde. Das ist eher unerheblich; von Bedeutung sind Charakter und Rhythmus des Stücks—eine würdevolle, gesetzte Sarabande voller Zärtlichkeit und Selbstsicherheit. Es ist hochverziert in der französischen Manier—d.h. die Ornamente sind unverzichtbarer Bestandteil der Melodielinie, nicht beliebige Beigaben. Allerdings dient nicht die Melodie, sondern der Baß oder genauer die von ihm vorgegebene Harmonisierung als Grundlage der dreißig folgenden Variationen. Durchweg finden wir die gleiche harmonische Grundstruktur von jeweils vier achttaktigen Phrasen vor (oder viertaktigen, je nach Vorzeichen): Die erste etabliert die Tonika G-Dur, die zweite geht zur Dominante über; nach dem Doppelstrich (Wiederholung) geht sie von der Dominante zur Paralleltart (e-Moll) über, wodurch die Spannung erhöht wird, ehe die letzten acht Takte zur Tonika zurückkehren (danach wird die zweite Hälfte wiederholt). Drei der Variationen stehen in g-Moll, wobei e-Moll durch Es-Dur ersetzt wird, was die eher dunkle Stimmung etwas aufheitert (außer in der bemerkenswerten Variation 25, die düster bleibt, indem sie es-Moll durchläuft).

Auf dieser soliden Grundlage errichtet Bach ein großartiges Bauwerk, das ebenso wohlproportioniert wie erstaunlich vielfältig ist. Die Variationen sind in Dreiergruppen zusammengefaßt, und jede dritte Variation ist ein Kanon, dessen zwei Oberstimmen in strenger Imitation verlaufen—angefangen mit dem Einklang in der Variation 3 und dann jeweils eine Stufe aufsteigend, so daß die Variation 27 ein Kanon in der None ist. Diese Variationen gehören zu den am ehesten sanglich angelegten und sind so raffiniert konstruiert, daß wir ihnen zuhören können, ohne auf ihren Aufbau zu achten, obwohl dessen Kenntnis




natürlich den Genuß und das intellektuelle Vergnügen erhöht. Jede Gruppe beginnt mit einer freien Variation (oft einem Tanz verwandt, aber doch ausgesprochen kontrapunktisch). Die zweite Variation einer Gruppe ist jeweils eine Tokkata für zwei Tastaturen—die brilliantesten Stücke gehören dieser Gattung. Hier hätte Goldberg wahrhaftig Gelegenheit gehabt, seine Virtuosität zu beweisen.

Die **Variation 1** etabliert die frohe Stimmung, die für einen großen Teil des Werks charakteristisch ist. Sowohl die Sprünge als auch der Rhythmus der linken Hand im ersten Takt gelten in Bachs Musik als Freudenmotive (beispielsweise im As-Dur-Präludium aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Claviers*). Diese zweistimmige Invention gibt uns einen Vorgeschmack auf das Überkreuzen der Hände, das in späteren Variationen so in den Vordergrund rücken wird. Die einzige Abweichung vom Schema der Tokkata an zweiter Stelle ist die **Variation 2**, die uns anfangs damit neckt, daß sie fast als Kanon daherkommt. Es handelt sich um eine schlichte dreistimmige Invention, vergleichbar dem Kleinen Präludium in D-Dur BWV936, mit zwei fortlaufend dialogisierenden Stimmen über einem durchlaufenden Baß. Vielleicht meinte Bach, wir bräuchten ein wenig mehr Anlaufzeit, ehe der wahre Übermut einsetzt! Es folgt der erste Kanon in der **Variation 3**—hier im Einklang geführt (d.h. die Oberstimmen setzen im Abstand eines Taktes auf der gleichen Note ein). Die Taktvorgabe $\frac{12}{8}$ deutet auf eine Stimmung pastoraler Schlichtheit mit tänzerischem Anflug hin. Da die Kanonstimmen so eng beieinander liegen und mit der gleichen Hand gespielt werden, bedeutet es eine Herausforderung, sie so voneinander abzuheben, daß der Hörer in die Lage versetzt wird, ihr ständiges Überkreuzen zu erfassen (dies ist natürlich auf dem Klavier eher möglich als auf dem Cembalo). In den ersten vier Takten legt die linke Hand die Harmonien einfach und elegant dar, um sich dann eingehender mit dem Ausfüllen der Struktur zu befassen.




Ein rustikal klingender Tanz im $\frac{3}{8}$ -Takt bildet die **Variation 4**. Die ersten drei Noten springen ständig in spielerischer Imitation von einer Stimme zur anderen, und Synkopen machen das Stück noch interessanter. Es bereitet uns bestens auf die erste der brillianten Tokkaten vor. Die **Variation 5** bedient sich der italienischen Variante des Überschlagens, bei der eine Hand gefährliche Sprünge über die andere ausführt. Die linke Hand ist zuerst am Zuge, bald gefolgt von der rechten, wenn Bach typischerweise den Kontrapunkt umkehrt. Es ist dies, wie Wanda Landowska gesagt hat, ein Ausbruch unbändiger Freude. Vor der nächsten Tokkata haben wir die Chance, uns ein wenig zu beruhigen. Die **Variation 6** ist ein Kanon in der Sekunde, und welch besseres Motiv gäbe es dafür als eine absteigende Tonleiter? Sie alterniert wunderbar zwischen Auf und Ab, und die Art, wie sich die nachfolgende Stimme der Leitstimme an die Fersen heftet, hat etwas Zärtliches.

Das Autograph der „Goldberg-Variationen“ ist zwar verlorengegangen, doch wir besitzen ein Exemplar der von Balthasar Schmid in Nürnberg herausgegebenen Originalausgabe mit eigenhändigen Anmerkungen von Bach (ein sog *Handexemplar*). Da es erst 1974 wiederentdeckt wurde, enthalten nur Ausgaben, die nach diesem Datum erschienen sind, die daraus gezogenen Schlüsse. Dort sind mehrere Tempoangaben hinzugefügt, insbesondere „Al tempo di Giga“ für die **Variation 7**. Vermutlich wollte Bach verhindern, daß ein zu langsames Tempo angeschlagen und eine *siciliana* oder *forlana* daraus wurde. Tatsächlich handelt es sich um eine französische Gigue ähnlich der in der Französischen Ouvertüre BWV831. Ihre punktierten Rhythmen und präzisen Verzierungen machen sie zu einer der attraktivsten Variationen. In der **Variation 8** treten wieder technische Schwierigkeiten auf, mit tückischem Überkreuzen der Hände. Dies ist Überschlagen im französischen Stil, bei dem beide Hände gleichzeitig im selben Bereich der Tastatur spielen. Auf dem Klavier ergeben




sich daraus besondere Probleme, und große Sorgfalt ist nötig, um das Ganze nicht wirr klingen zu lassen. Wie bei allen Tokkatenvariationen ist es wohl hilfreich, die eine oder andere Note oder Passage auf die andere Hand als die ursprünglich vorgesehene zu übertragen—vorausgesetzt, die Stimmführung bleibt absolut klar. Auch der Rhythmus der Variation 8 kann zu Verwirrung führen; wer nicht die Partitur vor Augen hat, läuft Gefahr, den Anfang im $\frac{6}{8}$ - statt $\frac{3}{4}$ -Takt zu hören. Das beste dürfte wohl sein, die Taktschläge ein wenig zu betonen, um jede Irreführung zu vermeiden. Die Hände bewegen sich abwechselnd voneinander fort und aufeinander zu—fast wie bei einer technischen Übung—, wobei das Überkreuzen der Arme einen optischen Anreiz bietet. Der nächste Kanon, die **Variation 9**, steht im Intervall einer Terz. Wunderbar lyrisch, fließend, doch bedächtig, wird seine Ausdruckskraft noch von einer aktiveren Baßlinie als in den vorangegangenen Kanons unterstützt.

Die **Variation 10** ist eine vierstimmige Fughetta—vom Wesen her ausgesprochen liebenswürdig, erinnert sie mich an den D-Dur-Marsch aus dem Notenbuch für Anna Magdalena, der ebenfalls „*alla breve*“ markiert ist (und heute dem Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel zugeschrieben wird). Weiteres Überkreuzen der Hände kommt in der **Variation 11** vor, einer sanften, an eine Gigue gemahnen- den Tokkata im $\frac{12}{8}$ -Takt, die großes Feingefühl verlangt. Sie verwendet einander überkreuzende Tonleitern (die auch auf einer Tastatur nahtlos klingen müssen) sowie einige kapriziöse Arpeggien und Triller, und am Schluß löst sich das Ganze in Luft auf. Danach bietet uns Bach den ersten Kanon in Umkehrung (d.h., die zweite Stimme steht in Gegenbewegung zur ersten). Die **Variation 12**, ein Kanon in der Quarte, ist die erste Variation, bei der die Stimmen nach dem Doppelstrich die Führungsrolle wechseln. Ich finde ihn vom Charakter her ausgesprochen majestätisch und meine daher, daß er nicht übereilt werden darf.




Damit kommen wir zur **Variation 13**—einer der vollendetsten, die nach meinem Empfinden gewissermaßen ein emotionaler Wendepunkt des Werks ist. Während die meisten der vorangegangenen Variationen eher erdverbunden sind (wenn auch mit wunderbaren Tanzrhythmen), versetzt uns die Nummer 13 erstmals richtig in Verzückerung. Ihre zarte, *cantabile* geführte Melodie, die einem langsamen (aber nicht zu langsamen!) Konzertsatz gleicht, schwingt sich über die Begleitstimmen auf, und zwar unter Verwendung einiger Geigenfigurationen und zweitöniger „Seufzer“ in den Kadenztakten. Ein wenig Chromatik in der linken Hand gegen Ende steigert unsere Glückseligkeit noch. Im selben Bereich der Tastatur, aber mit einem Wechsel der Hände, weckt uns Bach mit einem scharfen, fröhlichen Mordent, der die **Variation 14** einleitet, aus unserer Träumerei. Dieser Mordent ist dann auch das bestimmende Element einer Passage, die uns über den gesamten Umfang seiner Tastatur hinabführt (nach dem Doppelstrich wird daraus ein Aufstieg). Man schärft uns immer wieder ein, daß Verzierungen in der Barockmusik stets auf dem Takt auszuführen sind, aber hier schreibt Bach sie vollständig aus, und zwar vor dem Takt. So viel zu den Regeln! Nach diesem brillanten Erguß präsentiert uns die **Variation 15** einen Kanon in der Quinte und die erste der Variationen in Moll. Ich halte es für passend, daß er in Gegenbewegung geführt ist, da der Abstieg nach unten mit seinen „seufzenden“, aus der Variation 13 übernommenen Figuren ausnehmend kummervoll wirkt, das aufsteigende Gegenstück hingegen Hoffnung bringt. Bach war in seiner tiefen Gläubigkeit außerstande, völlige Verzweiflung zu akzeptieren, und diese Variation ist ein perfektes Beispiel dafür, wie er dies in seiner Musik zum Ausdruck gebracht hat. Das Tempo ist mit *Andante*, der Takt als $\frac{2}{4}$ angegeben, also muß das Stück trotz seiner Trauer fließen. Die Baßlinie nimmt vollen Anteil an dem Drama, indem sie die Seufzer und weitgespannten Intervalle der Oberstimmen imitiert.



Ganz am Schluß wird ein wunderbarer Effekt erzielt: Die Hände bewegen sich voneinander weg, und die rechte verharrt über einer leeren Quinte in der Luft. Dieses allmähliche Abklingen, das uns voller Ehrfurcht, aber in Erwartung des Weiteren zurückläßt, ist ein passender Abschluß zur ersten Hälfte des Werks.

Die „Goldberg-Variationen“ werden allgemein als vierter Teil von Bachs *Clavierübung* angesehen, obwohl er sie nicht ausdrücklich als solchen bezeichnet hat. Der erste Teil umfaßte die sechs Partiten, der zweite das Italienische Konzert und die Französische Ouvertüre, der dritte verschiedene Orgelkompositionen sowie die Vier Duette. In jedem Teil nehmen französische Ouvertüren einen bedeutenden Platz ein: Als Anfang der vierten Partita in D-Dur, wiederum als Anfang des entsprechenden Werks im zweiten Teil und als Vorspiel des Präludiums und Fuge für Orgel in Es-Dur im dritten. In den „Goldberg-Variationen“ eröffnet sie als **Variation 16** feierlich die zweite Hälfte mit Pracht und Pomp. Sie besteht aus zwei Teilen: Der erste—höchst grandios mit Tonleiterläufen, brillanten Trillern und nachdrücklich punktierten Rhythmen—führt uns bis zur Dominante im sechzehnten Takt. Nach der Wiederholung folgt ein schnellerer, fugaler Abschnitt, wie er in französischen Ouvertüren üblich ist. Hier ist die Struktur viel transparenter, aber immer noch ausgesprochen orchestral, und wir bekommen zwei schnelle, $\frac{3}{8}$ markierte Takte für jeden Takt der ursprünglichen Harmonisierung geboten.

Die **Variation 17** ist eine lebhaft, leichtfüßige Tokkata, bei der Bach offensichtlich großes Vergnügen daran hat, für zwei Tastaturen zu schreiben. Auf dem Klavier spielen die beiden Hände oft übereinander. Bach setzt die gute Laune in der **Variation 18** fort, einem Kanon in der Sexte. Viel von dieser guten Laune kommt in der Baßlinie zum Ausdruck, die vergnügt unter den beiden kanonischen Stimmen umherhüpft, für die Vorhalte angesagt sind.



Die **Variation 19** ist im Stil eines *passepied* gehalten—eines zierlichen, charmanten Tanzes im $\frac{3}{8}$ -Takt. Verschiedene Spielweisen können angewandt werden, um die drei Motive zur Geltung zu bringen, indem man die Intonation der Wiederholungen variiert. Der Interpret hat Gelegenheit, sich ein wenig zu erholen, ehe die gefährlichste aller Tokkaten einsetzt, die **Variation 20**. Hier schreibt Bach eindeutig für einen Solisten, der keine Furcht kennt und sein Instrument vollkommen unter Kontrolle hat. Dennoch handelt es sich keineswegs nur um ein technisches Renommierstück. Die Noten sind nichts ohne den reichlich vorhandenen Spaß und Humor, insbesondere dann, wenn er in den Takten 25 bis 28 „Batterien“ (staccato gebrochene Akkorde) zum Einsatz bringt. Wie es für Bach typisch ist, folgt auf die freudigsten Momente ein völliger Stimmungswechsel, und die **Variation 21** führt uns höchst wirkungsvoll zurück zur Tonart g-Moll. Die Ausdrucksfülle dieses Kanons in der Septime wird durch den chromatischen Abstieg des Basses betont, der im dritten Takt das wirbelnde Eröffnungsmotiv des Kanons aufnimmt. Er ist wahrhaftig ergreifend (vor allem das unverhoffte, wunderbare F ohne Vorzeichen im letzten Takt), sollte aber nicht ungebührlich langsam angegangen werden. Echtes Pathos in Moll steht noch bevor.

Mit Beginn der **Variation 22** überkommt mich immer ein Gefühl der Neugeburt. Dafür ist teilweise die Rückkehr nach G-Dur verantwortlich, aber auch die Solidität des vierstimmigen Satzes. „Alla breve“ markiert und unter Verwendung von viel imitativem Dialog im Stil einer Motette scheint sie eine Sequenz einzuleiten, die wundervoll zum Abschluß des Werks hinleitet. Für jemanden, der mit dem Stück genauestens vertraut ist, kommt nun das Ende in Sicht, und wir wissen, wohin wir uns wenden müssen, um dorthin zu gelangen. Bach treibt seinen Spaß mit der **Variation 23**, in der die Hände gewissermaßen Fangen miteinander spielen und unterwegs alle möglichen




Kunststücke vollführen. Am Schluß turnen sie übereinander weg (Takte 27 bis 30) und beenden ihre akrobatische Nummer brillant zusammen auf dem letzten Akkord! Diese Schauer von Terzen- und Sextenparallelen gehen wahrhaft an die Grenzen der damals bekannten Klaviertechnik und bereiten zukünftigen Komponisten den Weg. Wiederum macht sich dieses herrliche Empfinden von Freude und Entzücken nicht nur an der Musik selbst, sondern auch an ihrer Ausführung bemerkbar. Nach derlei Possen schafft der Kanon in der Oktave der **Variation 24** ein schönes Gefühl der Ruhe und Gelassenheit. Es handelt sich um eine *Pastorale* im $\frac{3}{8}$ -Takt und um den einzigen Kanon, bei dem mitten in einem Abschnitt die Leitstimme wechselt (Takte 9 und 24). Die große Terz in der rechten Hand im letzten Takt ist die perfekte Überleitung zur kleinen Terz der linken Hand, mit der die nächste Variation beginnt. Allerdings ändert sich zwischen diesen beiden Akkorden die Atmosphäre total.

Die **Variation 25** ist zweifellos die großartigste von allen und verlangt dem Interpreten das Äußerste an musikalischem Können und Ausdruckskraft ab. Bach kehrt zum Rhythmus der einleitenden Sarabande zurück und schreibt ein Arioso von großer Intensität und schmerzlicher Schönheit, dessen qualvolle Chromatik beweist, daß die Romantik keineswegs in weiter Ferne liegt. Dieses Stück, von Wanda Landowska treffend als „schwarze Perle“ bezeichnet, ist wegen seines langsamen Tempos (von Bach in seinem *Handexemplar* Adagio markiert) viel länger als die anderen Variationen, obwohl es die gleiche Anzahl von Takten aufweist. Die Verzierung des wiederholten Tons zu Beginn, die Bach oft in leidenschaftlicher Musik für einen Sextsprung genutzt hat, ist wunderbar ausdrucksvoll und ausgesprochen sanglich—Chopin hat sie sich zu eigen gemacht und unablässig eingesetzt. Der endgültige Abstieg der Melodie endet mit einem dissonanten Vorschlag auf der Tonika, wonach die Spannung abgebaut wird. Wie bei Bachs

bedeutendsten Werken dieser Art (ich denke z.B. an die Sarabande aus der Sechsten Partita) haben wir auch hier das Gefühl, die Außenwelt dürfe diesen privatesten aller Momente nicht stören.


Das schwerste bei einer vollständigen Darbietung der „Goldberg-Variationen“ ist, die für die **Variation 26** benötigte Energie und Konzentration zu sammeln, nachdem man in der Nummer 25 alles gegeben hat. Nach wenigen Sekunden Unterbrechung ist man einer weiteren virtuosen Tokkata ausgeliefert, bei der dauernd die Arme überkreuzt werden. Bach behält den Sarabandenrhythmus bei, wenn auch natürlich viel schneller, gibt aber dennoch zwei Takte vor: $\frac{18}{16}$ für die Sechzehntelläufe und $\frac{3}{4}$ für die Begleitakkorde, wobei die $\frac{18}{16}$ am Ende den Sieg davontragen, wenn sich beide Hände in den letzten fünf Takten zu ihren Läufen aufmachen. Die Vorschläge auf dem jeweils zweiten Schlag des Takts (die ich bei den Wiederholungen hinzufüge) stammen aus dem *Handexemplar* und sind nicht in allen Druckausgaben enthalten. Sie sind effektiv, wenn einem danach ist, noch mehr Noten hinzuzugeben! Wer diese Variation erfolgreich hinter sich gebracht hat, kann das Gefühl auskosten, sich nun auf der Zielgerade zu befinden.

Der letzte Kanon, **Variation 27**, steht in der None und ist der einzige, bei dem Bach auf den stützenden Baß verzichtet hat. Naturgemäß im harmonischen Rahmen seines Themas verbleibend, plappern die beiden kanonischen Stimmen in freudlichem, ein wenig mit Schabernack versetztem Zwiegespräch und verstummen dann äußerst abrupt. Anschließend stimmt Bach die **Variation 28** an, eine vorbildliche Übung in ausgeschriebenen Trillern. Die anhaltend freudige Stimmung äußert sich in den weiten Sprüngen, die diese Triller begleiten, sowie in den glockenartigen Tönen, die den Takt angeben. Ein gutes Klavier mit leichtem Anschlag und besonders klarem Ton ist vonnöten, um dieses Stück befriedigend darzubieten.



Ohne eine Ruhepause zuzulassen beginnt die letzte der Tokkaten, die **Variation 29**, mit fröhlichen Trommelschlägen der linken Hand, gefolgt von Akkorden, die auf beiden Tastaturen (oder in diesem Fall auf einer) heruntergehämmert werden. Das Verdoppeln der Oktavsprünge der linken Hand liefert die benötigte zusätzliche Intensität. Ich meine, das Stück sollte fast wie eine freie Improvisation einsetzen, aber bei den folgenden abfallenden Tonkavalkaden streng den Takt einhalten. Wenn einem bei der Trillervariation Beethoven in den Sinn kommt, dann ist sicherlich bei dieser Liszt nicht weit entfernt! Sie leitet uns triumphal in die **Variation 30** über, bei der wir einen Kanon in der Dezime erwarten—aber Bach hat immer eine Überraschung parat. In diesem Fall ist es ein Quodlibet (wörtlich: „was beliebt“). Das Quodlibet war eine Art musikalischer Scherz, in dem populäre Lieder, gewöhnlich gegensätzlichen Charakters, gegeneinandergestellt wurden. Das konnte bei einer Familienfeier geschehen, gewöhnlich nach einer herzhaften Mahlzeit mit viel Bier und Wein. Wir wissen, daß die Familie Bach (die riesengroß war und in der es von Berufsmusikern wimmelte) solche Zusammenkünfte abhielt, wobei sie ihre Feste gottesfürchtig mit einem Choral begann und im krassen Gegensatz dazu mit einem improvisierten Quodlibet beendete, dessen Text bewußt humorvoll und oft ausgesprochen frech war. Für die abschließende Variation hat Bach zwei Volkslieder gewählt, mit den Titeln „Ich bin so lang nit bey dir gwest“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“.

Indem er diese Volkslieder wählt, verbindet Bach geschickt seine erhabenen Ideen mit dem Alltäglichen und bietet uns einen Abschluß voller Wärme und Frohsinn. Für jemanden, der immer als arbeitswütig galt und dem Disziplin zur zweiten Natur geworden war (selbst in den letzten Tagen seines Lebens ließ er sich von seiner Erblindung nicht daran hindern, seinem Schüler und Schwiegersohn Altnikol sein letztes Werk zu diktieren),



wußte er sehr wohl das Leben zu genießen und seine Menschlichkeit mit uns zu teilen. Aber nun ist das Fest vorbei, die Menge zerstreut sich, und wie von fern kehrt die **Aria** zurück. Statt sie affirmativ darzubieten, wie sie am Anfang erscheint, sollte sie nun verhangen und im Rückblick noch schöner wirken. Dies ist sicherlich einer der bewegendsten Sätze der Musikgeschichte, und er spricht uns in aller Schlichtheit an. Unsere Reise ist abgeschlossen, doch wir sind an den Ausgangspunkt zurückgekehrt.

Wir mögen uns fragen, warum dieses Werk, wie ich meine, einen derart großen Eindruck auf uns macht. Auf jeden Fall ist es eines der therapeutisch wirksamsten Musikstücke, da wir uns immer wohler fühlen, nachdem wir es angehört haben. Die Schönheit, Freude und Erfüllung, die Bach mit uns teilt, haben starke Heilwirkung und vermitteln uns vorübergehend jenes Gefühl der Ganzheit, nach dem wir streben. Vielleicht sollten die wahren Gründe jedoch ein Geheimnis bleiben. Seit Ralph Kirkpatrick das Vorwort zu seiner ausgezeichneten Ausgabe von 1934 verfaßt hat, ist es fast schon zur Tradition geworden, beim Schreiben über die „Goldberg-Variationen“ eine Passage aus Sir Thomas Brownes *Religio Medici* von 1643 zu zitieren, und ich mache hier keine Ausnahme:

Es enthält mehr vom Göttlichen, als das Ohr zu entdecken vermag. Es ist eine hieroglyphische, umschattete Lektion über die ganze Welt und die Geschöpfe Gottes; solch eine Melodie fürs Ohr, wie sie die ganze wohlverstandene Welt den Verständigen zukommen ließe. Kurz gesagt, es ist ein sinnreiches Maß jener Harmonie, die geistvoll erklingt in den Ohren Gottes.

ANGELA HEWITT © 2016
Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

Zur Neueinspielung der „Goldberg-Variationen“





Wohl kein anderes Werk im Klavierrepertoire bedeutet mir mehr als die „Goldberg-Variationen“ von Bach. Seit ich es im Alter von 16 Jahren zum ersten Mal aufgeführt habe (nach einer Lern- und Übephase von fünf Monaten), ist es mein steter Begleiter, mit dem ich mich zusammen über die Jahrzehnte gewandelt habe.

Mit den „Goldberg-Variationen“ gewann ich einen Hauptpreis bei meinem ersten großen internationalen Klavierwettbewerb (Washington, D.C., 1975), was mir meine Debütauftritte in Amerika sowohl mit Klavierabenden wie auch als Solistin in Klavierkonzerten bescherte. Die „Goldberg-Variationen“ haben mich zu bedeutenden Festivals in der ganzen Welt begleitet—besonders denkwürdig war mein Late-Night Debüt beim Edinburgh Festival im Jahr 2002. Ian McEwan saß im Publikum in der brechend vollen Usher Hall, und drei Jahre später erschien meine „Interpretation“ des Werks in seinem Roman *Saturday* wieder. An jenem Abend im Jahr 2012, als Hurrikan Sandy sich der menschenleeren New York City näherte, spielte ich es in „Le Poisson Rouge“—ein angesagtes Underground-Lokal in Greenwich Village, in dem die Leute während des Konzerts essen können. Allerdings taten sie das nicht, sondern hörten völlig still zu. Beim Luminato Festival 2014 in Toronto führte ich es auf einer Freilichtbühne auf, während eine junge Urban-Dance-Gruppe so fantastisch dazu improvisierte, dass ich von ihrem instinktiven Empfinden völlig überwältigt war. Sie waren bis dahin mit Bach, geschweige denn den „Goldberg-Variationen“, nicht in Berührung gekommen, und ihre unmittelbare, positive Reaktion darauf war ein wunderbarer Anblick.

Zu weiteren mir unvergesslichen Aufführungen der „Goldberg-Variationen“ zählen zudem eine in der Orchestra Hall in Chicago (wo der Letzte, der nach dem Konzert auf eine signierte CD wartete, sagte, er habe zwar keine Ahnung gehabt, was es gäbe, war aber davon ausgegangen, dass es

lohnenswert sei, da die Menschenschlange dafür aus dem Laden hinaus und um den Block herum gereicht habe!); eine im Londoner Wanamaker Playhouse beim Shakespeare-Globe-Theater, wo das andächtige Publikum auf harten Bänken saß und die Beleuchtung ausschließlich aus Kerzenlicht bestand; und eine in einem Wohnzimmer im Südwesten Londons für ein Publikum von vier Menschen, welche vielleicht am bewegendsten war. Wenn man der Legende Glauben schenken darf, dann sind die Variationen für einen eben solchen Raum entstanden. Und nach all diesen Jahren kann ich mich noch immer darauf freuen, das Werk bei meinen geplanten Solo-Debüts in Wien und in Madrid 2017, sowie im Juli 2018 in der Londoner Wigmore Hall im Rahmen einer besonderen Geburtstagsfeier darzubieten. Man wird der Freude nie müde, die sich einstellt, wenn man dieses Werk mit Hörern auf der ganzen Welt teilt.

Die besten Momente im Leben eines konzertierenden Musikers vollziehen sich, wenn man ein Stück derart verinnerlicht hat, dass man das Mechanische beiseitelassen und sich völliger Freiheit hingeben kann. In dieser Neueinspielung, die 16 Jahre nach meiner ersten Aufnahme der „Goldberg-Variationen“ für Hyperion entstanden ist, war der vielleicht wichtigste Aspekt für mich das Fließen der Musik. Als es an der Zeit war, den Erstschnitt durchzuhören (noch während der Aufnahmen), konnte ich mich dazu nicht hinsetzen. Ich musste aufstehen, mich durchweg zur Musik bewegen, tanzen, sie dirigieren, mitsingen; nur während der emotional anstrengenden Variation 25 blieb ich still (diese Variation liegt hier, ebenso wie die Aria da capo, als Durchlauf aus dem ersten Aufnahmeschritt ohne nachträgliche Bearbeitungen vor). Einige Tempi hatten nicht die Leichtigkeit, die ich erreichen wollte, so dass ich sie in der letzten Aufnahmesitzung noch einmal einspielte. Die hier vorliegende Aufnahme ist also kein Stückwerk,



bestehend aus 32 verschiedenen Tracks, sondern eine vollständige Vision.

Die tragenden Pfeiler, die ich auf dem Weg durch das Werk spüre, haben sich über die Jahre nicht verändert. Die ersten 12 Variationen scheinen recht bodenständig und etablieren die Dreiergruppen-Struktur. Durch die Zärtlichkeit der 13. Variation wird jedoch alles auf ein anderes Niveau gehoben. Die erste Moll-Variation ist ein Wendepunkt, der in die zweite Hälfte hinüberleitet. Wenn ich Nr. 22 beginne, nach der zweiten Moll-Variation, sehe ich den letzten Abschnitt vor mir. Mit Nr. 26 befinde ich mich auf der Zielgeraden. Bachs unbegreifliche Eingebungskraft, mit der er 30 unterschiedliche Variationen mit jeweils demselben Harmoniegerüst komponierte, ist am Ende, wenn er zu der Aria zurückkehrt, geradezu ehrfurchtgebietend. Nach diesem einfachen, göttlichen Moment gibt es nichts mehr zu sagen.

Ich überlasse es dem Hörer, die Unterschiede (und natürlich Ähnlichkeiten) zwischen den beiden Einspielungen festzustellen. Das gehört zum Hörvergnügen.

Die unterschiedlichen Instrumente spielen dabei sicherlich eine Rolle. Der Steinway, auf dem ich die Aufnahme von 1999 gemacht habe, war ein wunderschöner Flügel. Mein eigener Fazioli, der auf der vorliegenden Aufnahme von 2015 erklingt, ist allerdings noch flexibler, fordert die eigene Kreativität mehr und erlaubt deutlichere Abstufungen, was Anschlag und Klanggebung betrifft. Die Betonung des Tänzerischen ist prononcierter (Tanz bei Bach heißt Freude—man könnte meinen, dass mit zunehmendem Alter die Begeisterungsfähigkeit abnimmt, ich stelle allerdings das Gegenteil fest). Auf dieser Neuaufnahme sind die Phrasierungen, glaube ich, elastischer, der Anschlag, wo nötig, leichter, die Kontraste deutlicher. Vor allem jedoch sind die „Goldberg-Variationen“ in gewisser Weise zu einem Spiegel meines Lebens geworden und geben mir die Möglichkeit, mit Musik das auszudrücken, was ich niemals in Worte fassen könnte.

ANGELA HEWITT © 2016
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

