



*Aria*

*mf* *Adagio*

*Allegro*

J. S. BACH VARIATIONS GOLDBERG

V A R I A T I O N S   G O L D B E R G   B W V   9 8 8  
P I E R R E   H A N T A ï   C L A V E C I N

- |                                                   |                                                    |
|---------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| 1. aria                                           | 17. variation 16 à un clavier, Ouverture           |
| 2. variation 1 à un clavier                       | 18. variation 17 à deux claviers                   |
| 3. variation 2 à un clavier                       | 19. variation 18 à un clavier, Canone alla Sesta   |
| 4. variation 3 à un clavier, Canone all'Unisono   | 20. variation 19 à un clavier                      |
| 5. variation 4 à un clavier                       | 21. variation 20 à deux claviers                   |
| 6. variation 5 à un ou deux claviers              | 22. variation 21 Canone alla Settima               |
| 7. variation 6 à un clavier, Canone alla Seconda  | 23. variation 22 à un clavier, Alla breve          |
| 8. variation 7 à un ou deux claviers              | 24. variation 23 à deux claviers                   |
| 9. variation 8 à deux claviers                    | 25. variation 24 à un clavier, Canone all'Ottava   |
| 10. variation 9 à un clavier, Canone alla Terza   | 26. variation 25 à deux claviers                   |
| 11. variation 10 à un clavier, Fughetta           | 27. variation 26 à deux claviers                   |
| 12. variation 11 à deux claviers                  | 28. variation 27 à deux claviers, Canone alla Nona |
| 13. variation 12 à un clavier, Canone alla Quarta | 29. variation 28 à deux claviers                   |
| 14. variation 13 à deux claviers                  | 30. variation 29 à un ou deux claviers             |
| 15. variation 14 à deux claviers                  | 31. variation 30 à un clavier, Quodlibet           |
| 16. variation 15 à un clavier, Canone alla Quinta | 32. aria da capo e fine                            |

Total timing : 78'40



Clavier Übung se composant d'une ARIA avec différentes variations pour le clavecin à deux claviers. Composée à l'intention des amateurs, pour la récréation de leur esprit, par Johann Sebastian Bach compositeur du Roi de Pologne et Prince Electeur de Saxe, maître de Chapelle et Directeur de la Musique à Leipzig. Edité à Nuremberg chez Balthasar Schmid.

## Les Variations Goldberg

Les Variations Goldberg sont aujourd'hui devenues une œuvre fétiche pour bien des mélomanes. On peut s'interroger sur les raisons de cet engouement, tant sont complexes leur écriture, leur stratégie formelle et leur projet même. Et ce n'est pas là la moindre des énigmes que pose à tout auditeur cette œuvre pour le moins étrange, et unique en son genre. Ne faut-il pas à

nouveau entendre ici l'éclatante démonstration du génie de Bach, dont la création se peut « lire » à plusieurs niveaux d'intellection, strates superposées de significations et d'approches qui se complètent sans jamais s'exclure ? Chacun à sa mesure, chacun à son goût, l'amateur le moins prévenu comme l'analyste le plus chevronné y peut trouver plaisir des sens et émerveillement pour l'esprit.

Tout ici paraît fait pour le plus grand bonheur d'une attention sans cesse en éveil. La puissante motricité interne qui sous-tend l'œuvre de part en part, l'extrême variété de ses épisodes, la pure délectation sensible de pièces contrastant avec la rigueur contrapuntique de leurs voisines, la fluidité de certaines s'opposant à la pyrotechnie digitale d'autres, regards vers la vieille polyphonie du ricercare à la Frescobaldi et pressentiments des temps futurs de l'Empfindsamkeit, danses stylisées, toccatas vertigineuses et adagios chavirants : n'est-ce pas précisément là ce qui pouvait charmer dans ses insomnies le



comte Keyserlingk, leur destinataire, et lui rendre la paix propice au sommeil en apaisant ses douleurs ?

Selon Forkel en effet, le premier biographe de Bach, informé par Carl Philipp Emanuel, fils cadet du compositeur et lui-même ami de Keyserlingk, « le comte dit un jour à Bach qu'il aurait aimé avoir quelques morceaux de clavecin. Ces morceaux devaient être d'un caractère calme et plutôt joyeux, afin qu'ils le puissent récréer pendant ses nuits sans repos ». Paru fin 1741, le recueil combla de bonheur le comte, au point qu'il fit à Bach le présent d'un gobelet d'or rempli de cent louis d'or. Et Forkel raconte qu'il arrivait à l'ambassadeur de sonner en pleine nuit son jeune musicien de quatorze ans, dormant dans la pièce voisine, en le priant de se mettre au clavecin : « Cher Goldberg, jouez-moi donc, je vous prie, une de mes variations ! ».

Quelle que soit dans cette relation la part d'embellissement légendaire, elle indique au moins que l'on pouvait, dans la pratique du temps, considérer cette nouvelle Clavier-Übung, ce nouveau livre

de clavier, comme un cahier de musique dans lequel il était possible de choisir telle ou telle pièce que l'on souhaitait écouter, sans se trouver comme aujourd'hui dans l'obligation morale d'exécuter toutes les pages du recueil à la suite : « Jouez-moi une de mes variations ! ». Chaque variation est bien en effet un morceau en soi, totalement cohérent, qui peut être exécuté isolément.

Mais chacune de ces pages procède d'un plan général, un tout admirablement organisé par la vision totalisante de Bach. Ainsi encore L'Offrande musicale, les Variations canoniques pour orgue ou L'Art de la fugue, dont les pièces sont comme ici fondées sur un motif unique, et chaque fois groupées en un recueil organique. Que l'œuvre en sa prodigieuse diversité procède entièrement et exclusivement d'une cellule fondatrice, voilà bien, dans la pensée du musicien, l'image de la totalité du monde fini dans sa variété, où tout a été créé par Dieu et où rien ne l'a été sans lui. Si l'on peut extraire telle ou telle page, elle n'acquiert sa signification supérieure qu'envisagée



dans son contexte global. Démarche caractéristique de Bach en ses dernières années : bâtir une œuvre entière selon un plan concerté et sur un motif unique, en se passant de toute indication comme de tout texte, et offrir ainsi la plus grande diversité dans la plus grande unité selon l'idéal de l'art baroque défini par Leibniz. « Dieu a choisi, écrit-il, celui des mondes possibles qui est le plus parfait, c'est-à-dire celui qui est en même temps le plus simple en hypothèses et le plus riche en phénomènes ». A l'image de la création, le multiple se déduit de l'unique selon le principe d'*identitas in varietate*.

Ici, l'aria fondatrice, avec ses 32 notes de basse fondamentale sur 32 mesures, en deux groupes de 16, annonce le plan général de l'œuvre, avec ses 32 morceaux en deux groupes de 16, selon un axe de symétrie central marqué par le nouveau départ d'une Ouverture à la française ; et la structure même de l'aria sera celle de chacune des variations, en deux parties avec reprises. Ainsi, microstructure de l'aria et macrostructure de l'ensemble se reflètent l'une dans l'autre, chacune étant

l'image de l'autre. Bach se montre ainsi un fidèle héritier de la mystique monastique médiévale, qui envisageait l'analogie du macrocosme de l'univers avec le microcosme de l'homme, tous deux habités par la présence de Dieu.

Et toujours, comme en ses dernières années, on le voit ici obsédé par le canon, concentrant la matière sonore d'un univers dans la densité d'un aphorisme, comme métaphore de la divine création. Toutes les trois variations, la troisième, la sixième, la neuvième, la basse génère un canon, à l'unisson, à la seconde, à la tierce, et ainsi de suite. Au moment où son chiffre apparaît, le trois, c'est Dieu qui prend la parole pour édicter sa règle, le canon, c'est-à-dire l'ordre qui régit l'univers. Le neuvième canon – à la neuvième, donc –, vingt-septième variation, accomplit le chiffre divin ( $3 \times 3 \times 3$ ), il proclame la gloire de la Trinité à sa propre puissance. Tout est dit, alors, comme dans les vingt-sept morceaux de la troisième partie de la Clavier-Übung, de deux ans antérieure.

Mais il faut pousser jusqu'à 30



variations, répondre à Scarlatti qui vient de publier ses 30 *Essercizi*, et du même coup, avec l'aria et sa reprise, atteindre le total de 32 morceaux, ainsi que l'avait fait le maître Buxtehude dans les Variations sur la Capricciosa, elles aussi en sol majeur et sur ce motif que Bach va faire apparaître en hommage dans la variation canonique finale. Cette ultime page clôture le florilège dans le sourire d'un quodlibet, superposant à la basse obstinée deux chansons populaires traitées en canon, lointain souvenir des divertissements familiaux ici transfigurés. Si l'une des deux chansons est donc le motif des variations de Buxtehude, l'autre est cette danse du grand-père, ou danse du balai, signal rituel de la fin des divertissements. Le cahier magique va se refermer. Mais que disent ces chansons ? La première, « Il y a bien longtemps que je n'ai été auprès de toi, rapproche-toi, rapproche-toi », et l'autre, « Choux et raves m'ont chassé ; si ma mère avait fait cuire de la viande, je serais resté plus longtemps ». Au moment d'entrer en scène, la dernière variation semblerait ainsi s'adresser à

l'aria fondatrice, en lui disant, non sans humour : « Il y a longtemps que je ne t'ai entendue, des variations guère intéressantes [les choux et les raves...] m'en ont empêché ; et si tu en avais produit de meilleures [si ma mère avait fait cuire de la viande au lieu de raves], nous n'en serions pas là : reviens donc ! ». Après quoi, l'aria n'a plus qu'à reparaître en conclusion, bouclant l'œuvre sur elle-même en un mouvement circulaire désormais infini, toujours à l'image divine. Il faut à présent rouvrir le cahier au début...

Au seuil de sa décennie testamentaire, Bach apporte ici une nouvelle preuve de l'universalité d'un génie transcendant les époques et les nations, les styles et les genres. S'exprimant dans ce langage syncrétique entre tous identifiable et reconnaissable, hors de toute contingence extérieure, son discours affirme par des moyens purement musicaux sa vision d'un monde cohérent créé et ordonné par Dieu.

Qu'a entendu de tout cela l'excellent comte Keyserlingk ? En son temps pétri



de rhétorique et de spiritualité, sans doute davantage que nous à présent. Mais aujourd’hui, plutôt que d'aider à notre sommeil, les Variations ne nous invitent-elles pas à maintenir en nous l'état de veille métaphysique qui est le propre de l'homme ?

Gilles Cantagrel

## Pierre Hantaï

**N**é en 1964, Pierre Hantaï se passionne pour la musique de Bach vers sa dixième année. Sous l'influence de Gustav Leonhardt, il commence à étudier le clavecin, d'abord seul, puis sous la direction du maître américain Arthur Haas. Très tôt, il donne ses premiers concerts, seul ou avec ses frères Marc et Jérôme.

Il étudie alors deux années à Amsterdam auprès de Gustav Leonhardt, qui l'invite par la suite à jouer sous sa direction. Les années qui suivent le voient collaborer avec de nombreux musiciens et chefs

d'ensemble, comme Philippe Herreweghe, les frères Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Il dirige un temps son propre ensemble, « Le Concert Français ».

Désormais, il joue le plus souvent en soliste de par le monde. Il est souvent invité par Jordi Savall et il aime également retrouver ses frères et ses amis, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Olivier Fortin, Christophe Coin ou Jean-Guihen Queyras, pour faire de la musique de chambre.

De sa riche discographie, on retiendra ses derniers enregistrements pour Mirare : le Premier Livre du Clavier bien Tempéré de Jean-Sébastien Bach et le premier volume d'un voyage qu'il projette de faire à travers l'œuvre de Domenico Scarlatti. Le présent disque constitue le second enregistrement que Pierre Hantaï réalise des Variations Goldberg, une œuvre qu'il a jouée plus que toute autre depuis l'enfance.



Clavier Übung consisting of an ARIA with divers variations for the Harpsichord with two Manuals. Composed for music-lovers, to refresh their spirits, by Johann Sebastian Bach, Composer to the King of Poland and Prince-Elector of Saxony, Kapellmeister and Director of Music at Leipzig. Published at Nuremberg by Balthasar Schmid.

## The Goldberg Variations

The Goldberg Variations have today become a 'cult' work for many music-lovers. It is legitimate to wonder what are the reasons for such a craze, given the complexity of the work's style, of its formal strategy, indeed its very project. And this is not the least of the riddles set for any listener by a work that is undeniably odd, and unique of its kind. Should we not see here another dazzling demonstration of the genius of Bach, whose

creative output can be 'read' on several levels of intellect, super-imposed strata of meanings and approaches that are complementary without ever being mutually exclusive? Everyone according to his own capabilities, his own taste, from the least informed amateur to the most seasoned analyst, can find therein pleasure for the senses and wonderment for the spirit.

Everything here seems to have been conceived to delight a constantly alert attention. The powerful internal motor element that runs through the work from beginning to end, the extreme variety of its episodes, the sheer tangible delectation of certain pieces contrasting with the contrapuntal rigour of their neighbours, the fluidity of some set against the digital pyrotechnics of others, backward glances at the older polyphony of the ricercar of Frescobaldi and premonitions of Empfindsamkeit to come, stylised dances, dizzying toccatas and breathtaking adagios: was it not precisely all of this that was calculated to charm Count Keyserlingk, for whom they were written,



during his sleepless nights, and restore that peace propitious to slumber by soothing his sorrows?

According to Forkel, Bach's first biographer, writing on the authority of Carl Philipp Emanuel, the composer's second surviving son and himself a friend of Keyserlingk, 'The count said one day to Bach that he would like to have some harpsichord pieces, which should be of a calm and somewhat lively character, so that he might be a little cheered up by them during his sleepless nights'. The collection, which was published at the end of 1741, so overjoyed the count that he made Bach a present of a golden goblet filled with a hundred gold Louis. And Forkel relates that in the middle of the night the ambassador sometimes rang for his young fourteen-years-old musician, who slept in the adjoining room, asking him to sit down at the harpsichord: 'My dear Goldberg, pray play me one of my variations!'

However much myth-making embellishment there may be in this account, at least it indicates that in the practice of

the period this new Clavier-Übung, or book for the keyboard, could be considered as a musical exercise book from which it was possible to select such and such a piece that one wished to hear, without, as is the case today, feeling the moral obligation to perform the whole collection, one page after another: 'Play me one of my variations!'. For each variation is indeed a piece in its own right, wholly coherent, which may be performed separately.

But each of these pages also proceeds from an overall plan, an entity admirably organised by Bach's totalising vision. This is also the case with the Musical Offering, the Canonic Variations for organ or the Art of Fugue, each of whose constituent pieces, as here, is based on a single motif, and each time grouped in an organic collection. That the work in its prodigious diversity should proceed wholly and exclusively from one founding cell clearly reflects, in the composer's philosophy, the image of the totality of the finite world in all its variety, in which all things were made by God, and



without Him was nothing made that was made. If one movement or another may be excerpted, it takes on its higher significance only when envisaged in the overall context. The approach is characteristic of Bach in his last years: to construct a whole work on a concerted plan and a single motif, dispensing with any indication or any text, and thus to offer the greatest diversity in the greatest unity, in conformity with the ideal of Baroque art formulated by Leibniz. 'God has chosen the most perfect of all possible worlds, that is to say that which is at once the simplest in hypotheses and the richest in phenomena'. Mirroring Creation, the multiple is deduced from the individual according to the principle of identitas in varietate.

Here, the founding Aria, with its 32 notes of fundamental bass over 32 bars divided into two groups of 16, announces the overall plan of the work, with its 32 pieces in two groups of 16, following a central axis of symmetry marked by the new beginning of the Ouverture à la française; and the very structure of the aria

will be that of each of the variations, in two parts with repeats. Hence the micro-structure of the Aria and the macrostructure of the whole are reflected in one another, each is the image of the other. Bach thus shows himself to be a faithful heir to the mysticism of medieval monasticism, which contemplated the analogy of the macrocosm of the universe with the microcosm of man, both of them inhabit-ed by the presence of God.

And always, as in his last years, we find him here obsessed by the canon, concentrating the sonic material of a universe in the density of an aphorism, as a metaphor of divine creation. At every third variation – the third, the sixth, the ninth – the bass generates a canon, at the unison, at the second, at the third, and so on. At the moment when His number, the 3, appears, it is God who speaks to decree His rule, the canon, that is the order that governs the universe. The ninth canon – which is therefore at the ninth –, the twenty-seventh variation, accomplishes the divine number  $(3 \times 3 \times 3)$ , proclaiming the glory of the Trinity to the power of



three, twice multiplied by itself. Now all has been said, as in the twenty-seven pieces of the third part of the Clavier-Übung two years earlier.

But he must continue up to 30 variations, in response to Scarlatti who had just published his 30 Essercizi, and by so doing, with the Aria and its reprise, reach the total of 32 pieces, just as his master Buxtehude had done in his Variations on La Capricciosa, which are also in G major and are based on a motif that Bach will quote in homage in the last canonic variation. This final piece closes the anthology with the smiling countenance of a quodlibet, superimposing on the ostinato bass two folksongs treated in canon, a distant memory of entertainments within the family circle, here transfigured. If, then, one of the two songs is the motif used in Buxtehude's variations, the other is the Kehraus, the last dance that sweeps the floor clean, in the ritual signal for the end of the evening's amusements. So the magic book is going to be shut. But what do these songs have to say? The first says 'It is so long since I was with you, come

back, come back'<sup>1</sup>, and the second, 'Cabbage and turnips drove me away; if my mother had cooked meat, I would have stayed longer'<sup>2</sup>. Thus, when it appears on the scene, the last variation seems to address the founding Aria, telling it, not without humour, 'It's a long time since I heard you, a lot of uninteresting variations [cabbage and turnips] stopped me from doing so; and if you had come up with better ones [if my mother had cooked meat instead of turnips], things would have been different – so come back!'. At which point the aria has only to return to round things off, looping the work back on itself in a circular movement that is now infinite, still in the divine image. Now we must open the volume at the start once more...

On the threshold of his testamentary decade, Bach here offers new proof of the universality of a genius that transcends periods and nations, styles and genres. Expressed in this syncretistic language that can be recognised and identified anywhere, independent of any external contingency, this discourse affirms by



purely musical means his vision of a coherent world created and ordered by God.

What did the excellent Count Keyserlingk understand of all this? Living as he did in an era steeped in rhetoric and spirituality, he doubtless perceived more than we do nowadays.

1 'Ich bin so lang bei dir nicht gewest, rück her, rück her'

2 'Kraut und Rüben haben mich vertrieben, / Hätt mein Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben'

## Pierre Hantaï

Born in 1964, Pierre Hantaï became passionately attached to the music of Bach around the age of ten. Thanks to the influence of Gustav Leonhardt, he began to study the harpsichord, alone at first, then guided by the American teacher Arthur Haas. He gave his first concerts at an early age, alone or with his brothers Marc and Jérôme.

He then spent two years studying in Amsterdam with Gustav Leonhardt, who subsequently invited him to perform under

his direction. In the years that followed he collaborated with many musicians and directors of ensembles, among them Philippe Herreweghe, the Kuijken brothers, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... For a time he also directed his own ensemble, 'Le Concert Français'.

Nowadays he mostly performs as a soloist around the world. He often appears as a guest with Jordi Savall, and he also enjoys being reunited with his brothers and such friends as Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Olivier Fortin, Christophe Coin and Jean-Guihen Queyras to play chamber music.

His extensive discography includes two recent recordings for Mirare: the first book of Johann Sebastian Bach's Well-Tempered Clavier, and the first volume of his projected traversal of the works of Domenico Scarlatti. The present CD is Pierre Hantaï's second recording of the Goldberg Variations, a work he has played more than any other from childhood onwards.

Translation : Charles Johnston



Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget von Johann Sebastian Bach Königlich Pohlischen u. Churfürstlich Sächsischen Hoff-Compositeur, Capellmeister, u. Directore Chori Musici in Leipzig. Nürnberg in Verlegung Balthasar Schmids.

## Die Goldberg Variationen

Die Goldberg Variationen gehören heute wohl zu den beliebtesten Werken überhaupt. Weder die Komplexität noch die formale Strenge des Werkes tun dieser allgemeinen Begeisterung einen Abbruch. Weshalb wissen wir nicht, und dies ist nicht das einzige Rätsel, das uns diese ungewöhnliche und einzigartige Komposition aufgibt. Ist es nicht einfach ein weiterer

brillanter Beweis von Bachs Genie, dessen Schaffen auf mehreren Verständnisebenen „lesbar“ ist, mit sich überlagernden Bedeutungen, die sich ergänzen ohne sich je zu widersprechen? Wie dem auch sei, die Arie und ihre Variationen gereichen dem unbedarftesten Novizen wie dem erfahrensten Kenner, jedem auf seine Weise, zur vollkommenen „Gemüths-Ergetzung“. Alles dient hier dem vollkommenen Glück einer ungeteilten Aufmerksamkeit. Die gewaltige, das Werk von Anfang bis Ende zusammenhaltende innere Kraft, die unglaubliche Vielfalt der Variationen, Variationen zum reinen Hörgenuss neben streng kontrapunktischen Nachbarn, entspannt dahinfließende Episoden neben wahren Fingerfeuerwerken, bald eine Rückkehr zur alten Polyphonie des Ricercare à la Frescobaldi, bald eine Vorahnung der künftigen „Empfindsamkeit“, stilisierte Tänze, schwindelerregende Toccatas und aufwühlende Adagios: liegt nicht genau darin das Geheimnis, das dem schlaflosen Grafen Keyserlingk, dem Auftraggeber des Werkes, seine Sorgen vertreiben und



ihm den dem Schlaf notwendigen inneren Frieden geben konnte?

Forkel, Bachs erster Biograph, beruft sich auf Carl Philipp Emanuel, Bachs jüngsten Sohn und Freund Keyserlingks, und schreibt: „Der Graf bat Bach eines Tages um einige Stücke für Cembalo. Diese Stücke sollten ruhig und heiter sein, so dass sie ihn in seinen schlaflosen Nächten erquicken konnten“. Die Variationen entstanden 1741 und beglückten den Grafen derart, dass er Bach mit einem randvoll mit Goldtälern gefüllten Goldbecher entlohte. Forkel erzählt weiter, dass der Botschafter mitten in der Nacht seinen vierzehnjährigen, im Nachbarzimmer schlafenden Hausmusiker wecken ließ und ihn mit den folgenden Worten bat, sich ans Cembalo zu setzen: „Lieber Golberg, spielen Sie mir doch bitte eine meiner Variationen!“.

Wieviel an dieser Anekdote der Wahrheit entspricht und wieviel der Phantasie Forkels entsprungen ist bleibt dahingestellt; doch zeigt sie uns, dass für damalige Zeitgenossen diese neue Clavier-Übung ein Musikheft war, aus

dem man beliebig dies oder jenes Stück auswählen und spielen konnte, ohne sich – wie wir heute – dazu verpflichtet zu fühlen, das Werk in seiner Gesamtheit aufführen zu müssen: „Spielen Sie mir doch bitte eine meiner Variationen!“. Jede Variation ist tatsächlich ein in sich geschlossenes Musikstück, das für sich allein gespielt werden kann.

Und doch ist jede Variation Teil eines Gesamtplans, ein von Bachs umfassender Vision organisiertes Ganzes. Genau wie das Musikalische Opfer, die Kanonischen Variationen für Orgel oder die Kunst der Fuge, deren Stücke ebenfalls auf einem einzigen Motiv aufgebaut und gleichzeitig in einem organischen Ganzen zusammengefasst sind. Das Werk entsteht in seiner unendlichen Vielfalt aus einem einzigen Grundgedanken heraus: finden wir hier nicht Bachs Vorstellung einer Welt wieder, die in ihrer unendlichen Vielfalt von einem einzigen Gott geschaffen ist und allein durch ihn existiert? Auch wenn man diese oder jene Variation einzeln spielen kann, erhält sie ihre übergeordnete Bedeutung doch nur



im Gesamtkontext. Diese Vorgehensweise ist typisch für Bachs Spätwerk: er schafft ein gesamtes Werk nach einem geschickten Plan und auf einem einzigen Motiv beruhend, ohne jede Anweisungen und ohne sich auf einen Text abzustützen, und offenbart in der größten Vielfalt die vollkommenste Einheit nach dem barocken Kunstideal von Leibniz: „Gott hat, so schreibt er, die Beste aller möglichen Welten erschaffen, in der sich die größte Mannigfaltigkeit mit der größten Ordnung vereinigt“. Wie in der Schöpfung entsteht in Bachs Musik die Vielfalt aus der Einheit nach dem Prinzip von *identitas in varietate*.

Die Aria stellt mit ihren 32 in zwei Gruppen von 16 aufgeteilten Bassnoten in 32 Takten den Gesamtplan des Werkes vor: 32 ebenfalls in zwei Gruppen von 16 angeordnete Stücke spiegeln sich an einer Mittelachse, mit der Ouverture à la française zu Beginn des zweiten Teils; die Struktur selbst der Aria – zweiteilig mit Reprise – findet sich in jeder Variation wieder. So spiegeln sich die Mikrostruktur der Aria und die Makrostruktur des Ganzen, jede im Bild

der anderen. Bach erweist sich damit als treuer Erbe der mittelalterlichen klösterlichen Mystik, mit ihrer Analogie des Makrokosmos des Universums zum Mikrokosmos des Menschen in Gottes Angesicht.

Und wie so oft in seinen späten Jahren ist Bach auch hier von der Idee des Kanons besessen und verdichtet als Metapher der göttlichen Schöpfung das Tonmaterial eines ganzen Universums in einen Aphorismus. In jeder dritten Variation, der dritten, sechsten und neunten, entsteht im Bass ein Kanon, einstimmig, zweistimmig, dreistimmig und so weiter. Bei seiner Zahl, der Zahl Drei, ergreift Gott das Wort, um sein Gesetz kund zu tun, den Kanon (griech. Maß, Regel), d.h. die Ordnung, die das Universum regiert. Der neunte Kanon – also zu neun Stimmen – und sieben- und zwanzigste Variation entspricht der göttlichen Zahl  $(3 \times 3 \times 3)$  und verkündet das Wunder der heiligen Dreieinigkeit. Alles ist hiermit gesagt, genau wie in den siebenundzwanzig Stücken des zwei Jahre zuvor entstandenen dritten Teils der Clavier-Übung.



Doch mussten diesmal 30 Variationen her – auch als eine Antwort an Scarlatti, dessen 30 Essercizi eben erschienen waren – um damit mit der Aria und ihrer Reprise die Gesamtzahl 32 erreichen; und wie Buxtehudes La Capricciosa mit 30 Variationen, auch sie in G-dur und über einem Motiv, das Bach als Hommage in der letzten kanonischen Variation ertönen lässt. Diese letzte Komposition beschließt die Blütenlese mit einem Lächeln: ein Quodlibet, in dem im Ostinatobass zwei Volkslieder kano-nisch geführt werden, wie eine entfernte Erinnerung an fröhliche Beisammensein im Familienkreis. Das eine Lied ist dasselbe wie in Buxtehudes Variationen und das andere ein Großvater- oder Besentanz mit dem traditionsgemäß ein Tanzfest endete. Das Zauberbuch wird zugeklappt. Doch was sagen diese Lieder eigentlich? Das erste: „Ich bin so lang nicht bei dir gewest, rück her, rück her, rück her“ und das andere „Die Wasserrüben und der Kohl, die haben mich vertrieben wohl, hätt' meine Mutter Fleisch gekocht, ich wär' gebli- eben immer noch“. In ihrem Auftritt wendet sich die letzte Variation an die Aria

und macht ihr den scherhaften Vorwurf: „Lange habe ich dich nicht gehört, wenig interessante Variationen (die Wasserrüben und der Kohl) haben mich daran gehindert; und wenn du bessere gemacht hättest (hätt' meine Mutter Fleisch gekocht), wäre es nicht so weit gekommen: komm also zurück!“. Worauf die Aria zum Abschluss nochmals auftritt und einen Bogen zum Anfang hin spannt und damit einem unendlichen Kreis, Abbild des Göttlichen, schließt. Nun können wir das Heft am Anfang wieder aufschlagen...

In seinen letzten Lebensjahren bringt Bach mit den Goldberg Variationen einen weiteren Beweis der Universalität seines die Epochen und Nationen, Stile und Genre überschreitenden Genies. In einer universalen Sprache für alle erkennbar und verständlich, bar jeglicher banaler Äußerlichkeiten, verkündet sein rein musikalischer Diskurs seine Vision einer geordneten, von Gott geschaffenen Welt. Was hat der treffliche Keyserlingk von all dem gehört und verstanden? In seiner an Rhetorik und Spiritualität reicherer Zeit bestimmt mehr als wir heute. Doch heute,



eher als dass sie uns Schlaf bringen, fordern uns die Variationen nicht dazu auf, in uns das dem Menschen eigene metaphysische Bewusstsein zu wahren?

Übersetzung : Corinne E. Ioli

## Pierre Hantaï

Geboren im Jahre 1964, verliebt sich Pierre Hantaï in seinem 10. Lebensjahr in die Musik Bachs. Unter dem Einfluss Gustav Leonhardt beginnt er, das Cembalospiel zu erlernen, zuerst alleine, später dann unter der Führung des amerikanischen Meisters Arthur Haas. Früh schon gibt er seine ersten Konzerte als Solist oder mit seinen Brüdern Marc und Jérôme.

Er studiert nun zwei Jahre lang in Amsterdam mit Gustav Leonhardt, der ihn daraufhin einlädt, unter seiner Führung zu konzertieren. In den folgenden Jahren tritt er mit zahlreichen Musikern und Dirigenten auf, darunter Philippe Herreweghe, die Brüder Kuijken, François Fernandez, Marc Minkowski, Philippe Pierlot... Einige Zeit lang dirigiert er sein

eigenes Ensemble, "Le Concert Français". Zur Zeit tritt Pierre Hantaï meist als Solist auf, und dies weltweit. Des öfteren von Jordi Savall eingeladen, findet er sich ebenso immer wieder gerne mit seinen Brüdern und Freunden, Hugo Reyne, Sébastien Marq, Skip Sempé, Olivier Fortin, Christophe Coin oder Jean-Guihen Queyras, zum gemeinsamen Kammermusikspiel ein.

Unter seiner vielfältigen Diskographie sind die letzten Aufnahmen für Mirare hervorzuheben: das erste Buch des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach und der erste Teil einer Reise, die durch die Werke von Domenico Scarlatti führt. Die aktuelle CD beinhaltet eine zweite Aufnahme der Goldberg Variationen, ein Werk, das er mehr als alle anderen seit seiner Kindheit spielt.

Übersetzung : Daniela Arrobas



|

|

|

|