

JOHANN SEBASTIAN BACH
Goldberg Variations, BWV 988
Robert Hill, harpsichord
· live recording (1993) ·



J.S. BACH: The Goldberg Variations, BWV 988

“Dalla sua pace la mia dipende/Quel che a lei piace, vita mi rende” — “My peace depends on hers/That which pleases her gives me life”: With these lines Don Ottavio in Mozart’s “Don Giovanni” sings of his love to Donna Anna. - “Schlafe, mein Liebster, gehieße der Ruh’, /Wache nach dieser für aller Gedeihen”; “Sleep, my dearest, bids the silence, /Wake for all flourishing”; This is sung to the infant Jesus in the Christmas Oratorio of Bach. Both works have G Major in common. Johann Mattheson, a Bach contemporary and the last of the great music rhetoricians, characterizes this key in “Das Neu-Eröffnete Orchestre” of 1713: “..(G Major) has much insinuating and speaking in itself; it is brilliant, and that not too little/ and it is appropriate for serious as well as cheerful things.”

G Major is also the key of the thirty variations on an aria known as the Goldberg Variations. This work plays a central role in keyboard literature and served as a superior model for all keyboard variations to be composed thereaf-

ter. As in the case of the Well Tempered Clavier, the Goldberg Variations have been handed down without loss. The cycle found its greatest expression in the 33 Diabelli Variations Op. 120 of Beethoven. Hans von Bülow’s religious comparison of Bach’s Well Tempered Clavier to the Old Testament and Beethoven’s Sonatas to the New Testament seems all the more appropriate when applied to both composers’ respective variation cycles which were written about 80 years apart. (Beethoven’s “New Testament” is admittedly in C Major.) As we have read, G Major is the key of comforting, of “returned” peace, of flourishing. The anecdote handed down to us in Johann Nikolaus Forkel’s Bach biography of 1802 is correct when explaining that Bach wrote the Goldberg Variations for Count Keyserlingk such that he “might be a little cheered up during sleepless nights”. According to the perception of the time, G Major produces the climate for that which Bach’s art achieves: this work is indeed “brilliant”, it speaks a musical language that is “appropriate for

serious and cheerful things”.

The house harpsichordist of Count Keyserlingk, Johann Gottlieb Goldberg, was 14 years old when the Variations were published in 1741. He, like Mozart, was a child prodigy and died at 29 years of age (in the year of Mozart’s birth) as a composer who is still unknown to this day. Thanks to his status as child prodigy the variations are known as the Goldberg and not the Keyserlingk Variations; oral tradition had it that works often carried the names of their interpreters. Bach knew Goldberg’s playing and assumed that he could master this work of, until then, unheard of difficulty. Brecht’s warning which lies hidden in the question of the literate worker, “Who builds the seven gates of Thebes?” was answered for the first time in a positive light with the Goldberg Variations at a time in which the interpreter as a category practically did not exist except in the genre of opera. This encyclopedic work could hardly have come into being simply in order to cheer up the sleepless nights of Bach’s patron; Bach must have already conceived such a work even before Goldberg’s career had

begun. The commission is not a private one, but rather one fitting into Bach’s scheme of composition. The cycle was published by Balthasar Schmid in Nuremberg as part IV of the “Clavierübung”. Its encyclopedic character sums up all technical, stylistic, sacred and secular possibilities and commissions — court and chapel, suite, concerto and chorale, Italian and French styles. This last part of the “Clavierübung” lets keyboard virtuosity come into its own right, even if the previous parts of the “Clavierübung” assign thankful tasks of their own. Performance is in itself a topic of the Goldberg Variations and whoever wishes to experience a recreation of technical brilliance is not misunderstanding the work, even after 250 years. The “emotional delight”, which Bach wished to prepare for music lovers is called upon by the musical substance by its own account. Even distant concepts of performance such as Glenn Gould’s legendary “structural” understanding of the music do not hinder its substance. In this recording “empfindsam”, even romantic, “rhetorical” understanding is emphasized as a personal expression in Robert Hill’s performance.

If one wishes to go beyond the boundaries of "emotional delight" and view the Goldberg Variations as a work useful for instruction, there are astonishing things to be learned. The giant cycle, for whatever it should otherwise be, is a large setting of the title page. In addition to information concerning performance medium - "vors Clavizimbel mit 2 Manualen" ("for Harpsichord with 2 manuals"), there is a detailed statement about the composer: "Verfertigt von/Johann Sebastian Bach/Königl. Pohl.u. Churfl. Sächs. Hoff.-Compositeur, Capellmeister,u. Directore Chori Musici in Leipzig" - (Composed by/Johann Sebastian Bach/Royal Polish and Electorate of Saxony Court Composer, Capellmaster, and Director of Choral Music in Leipzig). Bach himself had his list of credentials printed on the title page which, by the appearance of part IV of the "Clavierübung", was nothing new. This impressive list of functions is merely transformed into music.

Every third Variation in the sequence of 30 is a canon. This indicates a sub-ordering into 10 groups of three. After the fifteenth variation (the fifth canon) an

Overture demonstratively begins with something new. The smaller structures of the individual variations suggest even more strongly a sub-ordering into groups of three. The first variation of each group consists of a French dance form. (No. 4: *passepied*, no. 7: *gigue*, no. 10: *gavotte*, etc.); The second of each group contains a *polonaise* rhythm (no. 5, 8, 14, 17, etc.) It is interesting to note that this pattern is interrupted in some places but nonetheless kept alive: No. 11, which would logically be a *polonaise*, delegates this roll to the following canon (no. 12) and is a *gigue* instead. In the first group, the *polonaise* exchanges its place in the sequence with the French "Air" (no. 2). The last group (variations 28-30) consist of two heightened *polonaises*, and a *quodlibet* takes the place of a tenth canon. This might however be seen as a sort of canon crowning the art of counterpoint. The contrapuntal art is used extensively in the other nine canons and even the Italian Concerto is suggested in one place.

Is Heinz Hermann Niemöller too speculative in his article "Polonaise und Quodlibet" (*Musik-Konzepte* 42, München

1942) when he suggests that the groups of three variations represent the Capellmaster, the Court Composer and the Director of Choral Music (in this order!)? The French suite (first variation) represents the Capellmaster of Bachs Cöthen period; the Polonaise (second variation) stands for the Royal Polish(!) Court Composer, a position to which Bach had been appointed in Dresden in the year 1736 with the help of Count Keyserlingk. This fact gives a much more realistic picture of Bach's connection to the Count than is suggested by the commission due to the Count's sleepless nights. The last of each group of three variations demonstratively shows contrapuntal learnedness which is sometimes loosened in a concert-like manner. This points towards Bach's more rigid sacred style, especially to that used in his cantatas, and represents Bach as Director of Choral Music. That which had been separated from one another in the first three parts of the "Clavierübung" — Court and Chapel, secular and sacred — come together in this concluding part. It is indeed a sort of self-statement: "I, Johann Sebastian Bach, am all of this".

No longer is the humbled captain stationed under the cross in the St. Matthew Passion, in which the 14 bass notes stand for the name Bach: "Truly, this is the Son of God"; Bach is not yet the eschatologist that he would become with the Art of the Fugue: I, Bach (B-A-C-H) will reach the goal of my life (tonic key D); a nearly enlightened social conscienceness as artist is documented here that appears again 40 to 50 years later with figure of Haydn.

By and large the first variation (polonaise), the Overture (no. 16) and the last canon (the quodlibet no.30) stand for the three principle tasks of Bach's life. However, the quodlibet with both its folk songs certainly does not represent the church, but rather the private sphere of the church music director — his family life and circle of friends. Carl Philip Emanuel Bach wrote in the obituary of his father that quodlibets had often been sung during reunions of the Bach clan during Johann Sebastians childhood. The Bach clan was scattered mainly throughout Thuringia in Central Germany. Bach expands his self-assessment; He says not only "here am I", but also "this is from where I come".

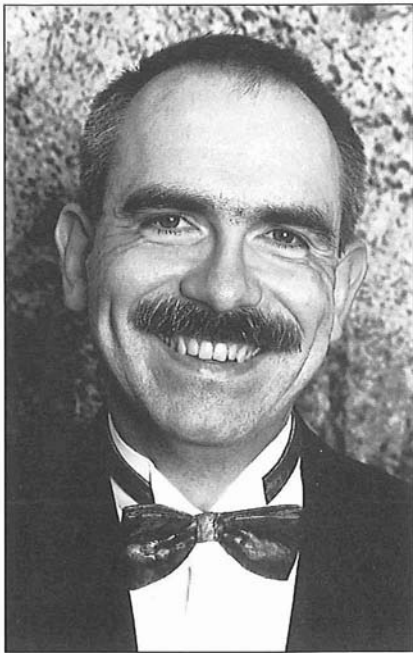
Here we have the past and present of Bach the artist; what about the future? "Where am I, Bach, going?" Bach answers this question in the "Art of the Fugue" and begins tackling the subject in the "Goldberg Variations" at the beginning of the last decade of his life. Is the quodlibet an ironic break with the question of Bach's future? One of the folk songs in the quodlibet carries the title "Ich bin so lang nicht bei dir gewest" (I haven't been with you for a long time) and the other is called "Kraut und Rüben haben mich vertrieben" (herbs and turnips have driven me away). The dynamism of Bach's biography represented in these two folk songs is held up against the unchanging aria which cuts through the fabric of the quodlibet in the bass sequence like a baroque chaconne. It is not bourgeois resignation turning into private nostalgia and pessimism at the end of the tensions and the brilliant heights of the previous variations that are heard here. The winking of the eye is literally not to be overheard. Smiles appear when the rather undisguised erotic contents of both folk songs becomes apparent: "Kraut" (herbs) and "Rüben" (turnips) are old sexual

metaphors and the line "Ruck her, ruck her, ruck her" (rucken = to jolt) after the line "Ich bin so lang nicht bei dir gewest" is self explanatory. Is Bach alluding to his productivity in the area of offspring? Perhaps Forkel's anecdote correctly guessed that Bach wished to tell the honorable Count Keyserlingk that nights are not only for sleeping. The end of the 29th variation, which is softened by the quodlibet, creates an erotic atmosphere. This is the only possible "delight", assuming of course, that the variation is played as it is on this recording. The quodlibet is the eye-winking commentary.

Mozart's G Major aria bids "Dalla sua pace la mia dipende". Bach's composition is filled with an inner peace which permeates the changing tensions and atmospheres in the variations. The work was also composed for "emotional delight" in our own time, in which sleeplessness is perhaps the most widespread of suffering.

©1994 Gebhard Graf

English translation: Robert Knight



ROBERT HILL, Professor of Historical Keyboard Instruments and Performance Practice at the Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg, Germany since 1990, studied harpsichord with Gustav Leonhardt

at the Amsterdam Conservatory. After receiving his Soloist Diploma (1974) he taught at the Longy School of Music in Boston. From 1974 to 1979, he was harpsichordist with the Boston-based Baroque chamber music ensemble Musick for the Generall Peace, together with violinist Jeanne Lamon, now leader of the Tafelmusik Baroque Orchestra in Toronto, and viola da gambist Sarah Cunningham. During the early 1980's Robert Hill performed regularly with the ensemble Musica Antiqua Koln and in a duo with its leader, Reinhard Goebel. In 1987 he earned his Ph.D. at Harvard University for a dissertation under Prof. Christoph Wolff on problems of authenticity and sources of the early keyboard music of Johann Sebastian Bach. He has won the Erwin Bodky Early Music Competition (Boston, 1982), a National Endowment for the Arts Solo Recitalist Award (Washington, 1983), and the American Musicological Society's Noah Greenberg Award (Philadelphia, 1988). From 1986 to 1990, Robert Hill was Professor of Musicology and Performance Practice at Duke University (Durham, North Carolina). His current research interests include the transition from romantic to modern performance style, and the reconstruction of

19th-century performance practices.

The harpsichord used by Robert Hill in this performance is a copy after Pascal Taskin (Paris, 1769) made by Keith Hill (Manchester, Michigan, 1992) and owned by the Musikhochschule Freiburg.

CLAVIER-ÜBUNG BESTEHEND IN EINER ARIA MIT VERSCHIEDENEN VERÄNDERUNGEN VORS CLAVICIMBAL MIT 2 MANUALEN (Goldberg Variationen, BWV 988)

“Dalla sua pace la mia dipende/Quel che a lei piace, vita mi rende” - “Von ihrem Frieden hängt der meine ab, was ihr gefällt, gibt mir das Leben zurück”: So singt in Mozarts “Don Giovanni” dessen Gegenfigur, Don Ottavio, von seiner Liebe zu Donna Anna. - “Schlafe, mein Liebster, gehieße der Ruh’,/Wache nach dieser für aller Gedeihen”; So wird dem Jesusknaben in Bachs Weihnachtsoratorium zugesungen. Die Gemeinsamkeit: Beides steht in G-Dur, jener Tonart, die der letzte berühmte Tonartencharakteristiker, Johann Mattheson, Bachs Zeitgenosse, so kennzeichnet: “...hat viel insinuantes und redendes in sich; er brillirt dabey auch nicht wenig/und ist so wol zu serieusen als munteren Dingen gar geschickt.” (“Das Neu-Eröffnete Orchestre...”, Hamburg 1713).

In dieser Tonart wird auch jener Zyklus

von dreißig "Veränderungen" einer "Aria" angeschlagen, die unter der Bezeichnung "Goldberg-Variationen" mehr als nur ein Begriff geworden sind: zu einem Zentralwerk der Klavierliteratur und zum Vorbild für alles folgende Variationenschaffen. Ähnlich dem Wohltemperierten Klavier sind sie so gut wie ohne Unterbrechung überliefert worden und haben ihren folgenreichsten Niederschlag in Beethovens 33(!) Diabelli-Variationen op. 120 gefunden. Hans von Bülow's religiös überhöhtes Wort vom Alten und Neuen Testament der Klavierkunst - gemeint hatte er Bachs Wohltemperiertes Klavier und Beethovens Sonaten - trifft in der Gegenüberstellung der beiden 80 Jahre auseinanderliegenden Variationenzyklen noch mehr zu. (Beethovens "Neues" Testament steht freilich in C-Dur.)

G-Dur, wir haben es gelesen, ist als Tonart der Beruhigung, des "zurückgegebenen" Friedens, des "Gedeihens" gemeint. Von daher hat die in Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie (1802) überlieferte Anekdote - mehr als dies ist es nicht! - ihre Richtigkeit, Bach habe diese

Variationen dem Grafen Keyserlingk geschrieben, damit dieser "dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte." – Und G-Dur schafft, nach damaliger Auffassung, die Voraussetzung oder das Klima dafür, was nach unserem Eindruck erst Bachs Kunst zu leisten vermag: dieses Werk "brilliert" in der Tat, es "redet" in einer Musik, die "so wol zu seriösen als munteren Dingen gar geschickt" ist .

"Geschickt", ja "brillierend" war auch der zu dem Zeitpunkt, als das Werk im Druck erschien (1741) erst 14-jährige Hauscembalist Graf Keyserlingks, Johann Gottlieb Goldberg, ein Wunderkind wie später Mozart und noch früher als dieser verstorben, mit 29 Jahren (in Mozarts Geburtsjahr!), übrigens auch ein heute vergessener Komponist. Wohl nur diesem Wunderkind-Status verdanken die Variationen, daß sie nicht "Keyserlingk"-Variationen heißen (ähnlich den Brandenburgischen Konzerten), sondern daß sie in einer zunächst nur mündlichen Tradition den Namen des Interpreten tragen. Bach hatte ihn gehört, er setzte voraus, daß er diese Musik von einem bis

dahin (im wahrsten Wortsinn) unerhörten Schwierigkeitsgrad meistern konnte. In einer Zeit, in welcher, von der Oper abgesehen, der Interpret als Kategorie praktisch nicht vorhanden war, sondern nur Auftraggeber und Künstler (in dieser Reihenfolge!), wurde also die Mahnung, die in der Frage von Brechts lesendem Arbeiter verborgen liegt "Wer baute das siebentorige Theben?", erstmals in einem positiven Sinne beantwortet.

Nur um schlaflose Nächte eines wenn auch Bach sehr wohlgesonnenen Mäzens "ein wenig aufzuheitern", wird dieser in jeder Hinsicht enzyklopädische Zyklus kaum entstanden sein. Er muß auch schon Bachs Gedanken beschäftigt haben zu einer Zeit, als Goldbergs Wunderkarriere noch gar nicht hatte beginnen können. Es ist kein privater, sondern ein allgemeiner, wenn man so will: Bachs eigener Auftrag. Der Zyklus, bei Balthasar Schmid in Nürnberg verlegt, ist der abschließende IV. Teil der "Clavierübung", und deren umfassenden, wahrhaft enzyklopädischen Bogen aller spieltechnischen, stilistischen, aber auch weltlich-geistlichen Möglichkeiten und Aufgaben (Hof und

Gottesdienst; Suite, Konzert und Choral; Italienischer und Französischer Stil) faßt dieser abschließende Teil noch einmal in sich zusammen. Hier am Schluß soll erst richtig auch wenn schon die vorausgehenden Teile dankbare Aufgaben stellen – die "Clavierübung" im Sinne des Klavieristischen, Virtuosen zu ihrem Recht kommen; das Spiel als solches ist hier durchaus ein Thema, und wer bei einer Wiedergabe vor allem technische Brillanz erleben will, hat, nach 250 Jahren, das Werk nicht mißverstanden. Die "Gemüths-Ergötzung", die Bach "denen Liebhabern" bereiten wollte, wird die musikalische Substanz von selbst hervorrufen, mag es sich bei der Wiedergabe auch um noch so weit auseinanderliegende Konzeptionen handeln wie die berühmte, ganz "strukturelle" bei Glenn Gould, deren Legende bekannt ist, oder um die auf diesem Aufnahme vorliegende, fast schon die Empfindsamkeit, ja die Romantik berührende "rhetorische", die ein ganz persönliches Anliegen Robert Hills ist.

Wer übersolche "Gemüths-Ergötzung" hinaus zur Klavier-Übung im Sinne einer

“Belehrung” gelangen will – ein an anderer Stelle (Orgelbüchlein) von Bach selbst angebotenes Ziel, das wir auch hier stillschweigend voraussetzen dürfen –, dem teilt sich Erstaunliches mit. Der riesige Zyklus ist, was immer er sonst noch sein und bedeuten mag, auch eine einzige große Vertonung des Titelblattes. Dort steht, nach der Werk-Angabe (“ARIA/mit verschiedenen Veränderungen”) und der Anweisung zur Wiedergabe (“vors Clavizimbel mit 2 Manualen”) sowie der Angabe des Zwecks (“Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung”) eine ausführliche Mitteilung über den Autor: “verfertigt von/Johann Sebastian Bach/Königl.Pohl.u. Churfl. Sächs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, u. Directore Chori Musici in Leipzig” (es folgt noch die Verlags-Angabe). Diese Selbstmitteilung Bachs mit all seinen Funktionen ist im IV. Teil der Clavierübung längst nichts Neues mehr; aber hier ist sie auch zum Klingen gebracht worden.

Jede dritte Variation in der Abfolge der 30 “Veränderungen” ist ein “Canon”. Das deutet auf eine Gliederung in 10 Dreiergruppen hin, die in der Tat besteht:

Nach der 15. Variation (dem 5. Canon) fängt mit einer “Ouverture” (16. Variation) demonstrativ etwas Neues an. Mehr noch als im Großaufbau deutet im Kleinen der Aufbau der einzelnen Variationen auf die Dreiergliederung. Jede erste Variation ist im Grunde eine französische Tanzform (Nr. 4: Passepied, Nr. 7: Gigue, Nr. 10: Gavotte usw.); jede zweite Variation, also die mittlere in jeder Dreiergruppe, weist ‘einseitig’ den Polonaisen-Rhythmus auf (Nr. 5, 8, 11, 17 usw.) – Interessant ist, daß dieses Schema an einigen Stellen durchbrochen –, damit aber lebendig gehalten wird: Nr. 11, wo ebenfalls eine Polonaise stehen müßte, ‘delegiert’ diese an den nachfolgenden “Canon” Nr.12, und ist stattdessen eine Gigue; und schon in der ersten Dreiergruppe tauscht die französische “Air” (Nr. 2) ihren Platz mit der Polonaise, die somit gleich die erste Variation überhaupt ist. Die letzte Dreiergruppe (Variation 28-30) besteht aus zwei sich steigenden Polonaisen und, statt eines zehnten “Kanons”, der hier eigentlich stehen müßte, einem Quodlibet. Oder ist dieses nicht auch ein “Canon”, eine Krönung der kontrapunktischen Künste? Diese sind in den vorangegangenen 9 “Can-

ons" ja schon vielfältig angewandt worden, sogar das italienische Concerto ist angeklungen.

Ist es zu weit hergeholt, was Heinz Hermann Niemöller, dem ich hier folge, aus diesen Beobachtungen schließt (Polonaise und Quodlibet. Musik-Konzepte 42, München 1985): daß in diesen Dreiergruppen der "Capellmeister", der "Hoff-Compositeur" und der "Director Chori Musici" – in dieser Reihenfolge! – repräsentiert werden? Die Französische Suite (Kopf-Variationen) steht für den Kapellmeister, der er schon in Köthen gewesen war; die Polonaise (Mittelvariationen) steht für den königlich-polnischen(!) "Hofcompositeur", zu der er 1736 in Dresden ernannt worden war – unter wesentlicher Mitwirkung des Grafen Keyserlingk, der dadurch zu den Goldbergvariationen eine viel authentischere Verbindung erhält als durch seine "schlaflosen Nächte". Den Schluß jeder Dreiergruppe bildet eine Demonstration kontrapunktischer Gelehrsamkeit, gelegentlich concerto-mäßig aufgelockert: das weist auf den 'strengen' Kirchen-, speziell den Kantatenstil des

Leipziger "Directors Chori Musici" hin. Was in den ersten drei Teilen der "Clavierübung" getrennt war, Hof und Kirche, Weltlich und Geistlich, hier im Schlußteil, den Variationenzylus, findet es zusammen. Und es ist eine in der Tat monumentale Selbstmitteilung: Das alles bin ich, Johann Sebastian Bach. Hier ist er nicht mehr der demütige Hauptmann unter dem Kreuz, der in der Matthäuspassion in 14 Baßnoten (die für den Namen "Bach" stehen) bekennt: "Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen"; und er ist noch nicht der Eschatologe, der in der Kunst der Fuge chiffriert: Ich, Bach (B-A-C-H), werde das Ziel meines Lebens (Grundton D) erreichen; hier dokumentiert sich ein fast schon aufklärerisches gesellschaftliches Selbstbewußtsein als Künstler, das mindestens dem eines Haydn, 40-50 Jahre später, kaum nachsteht.

Im Großen stehen die Anfangsvariation (Polonaise), die Overtüre in der Mitte (Nr. 16) und der Schluß-"Canon", für den das Quodlibet gelten kann (Nr. 30), noch einmal für die drei Lehenaufgaben Bachs; aber das Quodlibet mit den beiden

Volksliedern seiner mitteldeutschen Heimat vertritt nun nicht mehr die Kirche, sondern die Privatsphäre des Leipziger Kirchenmusikdirektors – und nur als solcher hatte er auch ein Privatleben im Familien- und Freundeskreis! Daß auf den Familientagen seiner Sippe, die Bach schon als Kind erlebte, gern solche Quodlibets gesungen wurden, überliefert bereits der Sohn Carl Philipp Emanuel in seinem Nekrolog auf den Vater. Mitteldeutschland, Thüringen vor allem, ist der gemeinsame Raum der verstreuten Bach-Sippe; Damit aber wird die Selbstmitteilung des Künstlers erweitert; es heißt nun nicht nur: das bin ich, sondern auch: dort komme ich her.

Vergangenheit und Gegenwart des Künstlers Bach. Und die Zukunft? Wohin gehe ich, Bach? Darauf wird er in der Kunst der Fuge eine Antwort geben, die er zur Zeit der Goldberg-Variationen, zu Beginn seines letzten Lebensjahrzehnts, bereits in Angriff nimmt. Oder ist das Quodlibet schon eine ironische Brechung dieser Zukunftsfrage? “Ich bin so lang nicht bei dir gewest”, heißt eines der beiden Lieder, und das andere “Kraut

und Rüben haben mich vertrieben”. Die durch diese Lieder durchscheinende Aria hält solcher ‘Dynamik’ der Biographie das immer Gleichbleibende entgegen: den in einer einfachen Kadenz geführte Baß nach Art der barocken Chaconne. Bürgerliche Resignation ins Private, Nostalgie, also im Grunde Pessimismus nach all den Spannungen und brillanten Steigerungen der vorangegangenen Variationen, wie es schon vermutet wurde – das ist es jedenfalls nicht, was hier erklingt: das Augenzwinkern ist (wörtlich) unüberhörbar. Das Schmunzeln kommt hinzu, wenn man die ziemlich unverhüllt erotischen Anspielungen der beiden Volksliedtexte wahrnimmt: “Kraut” und “Rüben” sind altbekannte sexuelle Metaphern, und das dreimalige “Ruck her, ruck her, ruck her”, nach der Zeile “Ich bin so lang nicht bei dir gewest”, sagt auch schon alles. (“Mädle, ruck ruck ruck an meine grüne Seite” ist ein heute noch in Deutschland bekanntes Lied.) Wollte Bach, um seine Selbstmitteilung abzurunden, auf seine ungewöhnliche Produktivität in Sachen Nachwuchs anspielen? Oder wollte er, was Forkels Anekdote in ihrer Richtigkeit bestätigen würde, dem verehrten Grafen Keyserlingk

‘durch die Noten’ mitteilen, daß die Nächte ja nicht nur zum Schlafen da seien? Auch die Schlußsteigerung der 29. Variation, die durch das Quodlibet wieder besänftigt wird, muß das "Gemüth" eigentlich schon in eine erotische Stimmungslage bringen; es ist hier die einzig denkbare "Ergötzung" (vorausgesetzt allerdings, daß es so gespielt wird wie auf der vorliegenden Aufnahme). Das Quodlibet ist der augenzwinkernde Kommentar dazu.

"Dalla sua pace la mia dipende", heißt es in Mozarts G-Dur-Arie. Vom inneren Frieden, den Bachs Komposition gerade durch alle wechselnden Spannungen und Stimmungen ihrer "Veränderungen" hindurch verbreitet, kann auch der unsere abhängen. Bachs Goldberg-Variationen wurden ja auch zur "Gemüths-Ergötzung" in unserer Zeit geschrieben – in der die Schlaflosigkeit das vielleicht am weitesten verbreitete Leiden ist.

©1994 Gebhard Graf

ROBERT HILL, seit 1990 Professor für historische Tasteninstrumente sowie historische Aufführungspraxis an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg (BRD), studierte Cembalo bei Gustav Leonhardt am Sweelink Conservatorium Amsterdam. Nach Erwerb seines Solisten-Diploms 1974 unterrichtete er zunächst an der Longy School of Music (Cambridge, Massachusetts/USA). 1987 machte er seinen Doktor an der Harvard-Universität mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit über Echtheits- und Quellenprobleme bei J. S. Bachs frühen Kompositionen für Tasteninstrumente. Von 1986 bis 1990 war Robert Hill Professor für Musikwissenschaft und Aufführungspraxis an der Duke-Universität (Durham, North Carolina/USA). Zu seinen gegenwärtigen Forschungsinteressen gehören auch der Übergang von der romantischen zur modernen Interpretationsweise und die damit verbundene Problematik der Rekonstruktion des Aufführungsstils des 19. Jahrhunderts. Seine Beschäftigung mit dem Fortepiano schließt das Repertoire von Haydn bis Brahms ein. Robert Hill ist Gewinner des

Erwin-Bodky-Wettbewerbs für Alte Musik (Boston, 1982), erhielt ein Stipendium durch das National Endowment for the Arts (Washington, 1983) und gewann den Noah-Greenberg-Award der American Musicological Society (Philadelphia, 1988). Von 1983 bis 1986 spielte Robert Hill regelmässig mit dem Barockensemble Musica Antiqua Köln zusammen. Zu seinen Kammermusikpartnern zählt Robert Hill u. a. Dmitry Sitkovetsky und Rainer Kussmaul.

Das Cembalo auf dem Robert Hill in dieser Aufführung spielt wurde von Keith Hill (Manchester, Michigan, 1992) gebaut nach einem Vorbild von Pascal Taskin (Paris, 1769) und ist im Besitz der Musikhochschule Freiburg.

**OF RELATED INTEREST
ON THE MUSIC & ARTS CD LABEL**

- CD-825(1) FRANÇOIS COUPERIN: MUSIQUE DE CHAMBRE.**
From *Les Nations*: "L'Espagnole" and "La Piémontoise" and from *Les Goûts-réunis*: "Treizième Concert". The Musical Assembly (Robert Claire, flute; Michael Sand, violin & viola da gamba; Martha McGaughey, viola da gamba & Arthur Haas, harpsichord).
- CD-819(1) J.S. BACH: *Concertos for One, Two & Three Violins*.** Arcangeli Baroque Strings (Michael Sand, Elizabeth Blumenstock, Lisa Weiss & Lisa Grodin, violin; George Thomson, viola; Paul Hale, cello; John Dornenberg, violone & Phebe Craig, harpsichord with Carla Moore, violin as guest) , Michael Sand, director
- CD-777(2) J.S. BACH: *The Six English Suites*.** Colin Tilney, harpsichord.
- CD-660(1) IGOR KIPNIS PLAYS MOZART ON THE 1793 DRESDEN FORTEPIANO:** Sonata No. 11 in A, K331, Fantasia in d, K397, Rondo in D, K485, Twelve Variations in C, K265, etc.
- CD-279(1) J.S. BACH: *The Art of Fugue, BWV 1080*** (The earlier version of the autograph score), Robert Hill, harpsichord, assisted by Bradley Brookshire.
- CD-243(1) IGOR KIPNIS: A TREASURY OF HARPSICHORD FAVORITES.** 32 harpsichord "bests" including works by Byrd, Peerson, L. & F. Couperin, Rameau, Daquin, Handel, Bach, Haydn, and Mozart.

JOHANN SEBASTIAN BACH

GOLDBERG VARIATIONS, BWV 988

Robert Hill, harpsichord

recorded live May 18, 1993, Kaufhaussaal, Freiburg, Germany

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 1 | Improvisation by R. Hill on the bass of the Goldberg Variations (2:10) | 18 | Variatio 16. à 1 Clav. Overture (2:38) |
| 2 | Aria (3:18) | 19 | Variatio 17. à 2 Clav. (1:48) |
| 3 | Variatio 1. à 1 Clav. (2:06) | 20 | Variatio 18. Canone alla Sesta à 1 Clav. (1:28) |
| 4 | Variatio 2. à 1 Clav. (1:23) | 21 | Variatio 19. à 1 Clav. (1:07) |
| 5 | Variatio 3. Canone alle Unisouno à 1 Clav. (1:52) | 22 | Variatio 20. à 2 Clav. (2:07) |
| 6 | Variatio 4. à 1 Clav. (1:12) | 23 | Variatio 21. Canone alla Settima: (3:35) |
| 7 | Variatio 5. à 1 ô vero 2 Clav. (1:40) | 24 | Variatio 22. à 1 Clav. alla breva (1:11) |
| 8 | Variatio 6. Canone alle Seconda à 1 Clav. (1:39) | 25 | Variatio 23. à 2 Clav. (2:24) |
| 9 | Variatio 7. à 1 ô vero 2 Clav. (1:50) | 26 | Variatio 24. Canone all' Ottava. à Clav. (2:45) |
| 10 | Variatio 8. à 2 Clav. (2:17) | 27 | Variatio 25. à 2 Clav. (4:16) |
| 11 | Variatio 9. Canonoe alle Terz. à 1 Clav. (1:28) | 28 | Variatio 26. à 2 Clav. (1:57) |
| 12 | Variatio 10. Fugetta à 1 Clav. (1:44) | 29 | Variatio 27. Canone alla Nona. à 2 Clav. (1:39) |
| 13 | Variatio 11. à 2 Clav. (3:03) | 30 | Variatio 28. à 2 Clav. (2:00) |
| 14 | Variatio 12. Canone alla Quarta (3:07) | 31 | Variatio 29. à 1 ô vero 2 Clav. (1:50) |
| 15 | Variatio 13 à 2 Clav. (2:49) | 32 | Variatio 30. à 1 Clav. Quodlibet. (1:47) |
| 16 | Variatio 14 à 2 Clav. (2:13) | 33 | Aria da Capo (4:12) |
| 17 | Variatio 15. Canone alla Quinta. à 1 Clav. andante (3:59) | | |

Total Time: 75:07

Produced by: Viranyi's Medientech, Am Dreschschopf 13, 79112 Freiburg, Germany

Photograph by: Markus Bollen, Froschpfad 9, 5060 Bensberg 1, Germany

Front cover: Vermeer: *The Music Lesson*

This CD was first released in a private edition in 1993 on Cytherium Records CD-101



CD · 850
MUSIC & ARTS
 Programs of America, Inc.

© 1993 Cytherium Records. edition released in 1995 by
Music & Arts Programs of America, Inc.
 P.O. Box 771, Berkeley, CA 94701, U.S.A.
 510/525-4583 · FAX 510/524-2111
 CD made and printed in the U.S.A.

DDD