



BACH ■ VARIATIONS GOLDBERG ■ DAVID JALBERT

ACD2 2557

ATMA Classique

■ **JOHANN SEBASTIAN BACH** 1685 • 1750

■ **VARIATIONS GOLDBERG**
(Aria avec [30] diverses variations), BWV 988

GOLDBERG VARIATIONS
(Aria with [30] Diverse Variations), BWV 988

■ **DAVID JALBERT** PIANO

- | | | | |
|---|--------|--|--------|
| 1 ■ Aria | [4:47] | 17 ■ Variatio 16 a 1 clav. Ouverture | [2:59] |
| 2 ■ Variatio 1 a 1 clav. | [2:00] | 18 ■ Variatio 17 a 2 clav. | [1:42] |
| 3 ■ Variatio 2 a 1 clav. | [1:24] | 19 ■ Variatio 18 a 1 clav. Canone alla Sesta | [1:26] |
| 4 ■ Variatio 3 Canone all'Unisuono a 1 clav. | [1:52] | 20 ■ Variatio 19 a 1 clav. | [1:32] |
| 5 ■ Variatio 4 a 1 clav. | [1:02] | 21 ■ Variatio 20 a 2 clav. | [1:50] |
| 6 ■ Variatio 5 a 1 ovvero 2 clav. | [1:27] | 22 ■ Variatio 21 Canone alla Settima | [3:07] |
| 7 ■ Variatio 6 Canone alla Seconda a 1 clav. | [1:27] | 23 ■ Variatio 22 a 1 clav. Alla breve | [1:24] |
| 8 ■ Variatio 7 a 1 ovvero 2 clav. al tempo di Giga | [2:32] | 24 ■ Variatio 23 a 2 clav. | [1:58] |
| 9 ■ Variatio 8 a 2 clav. | [1:51] | 25 ■ Variatio 24 a 1 clav. Canone all'Ottava | [2:22] |
| 10 ■ Variatio 9 a 1 clav. Canone alla Terza | [1:53] | 26 ■ Variatio 25 a 2 clav., Adagio | [7:59] |
| 11 ■ Variatio 10 a 1 clav. Fughetta | [1:27] | 27 ■ Variatio 26 a 2 clav. | [1:59] |
| 12 ■ Variatio 11 a 2 clav. | [1:57] | 28 ■ Variatio 27 Canone alla Nona a 2 clav. | [2:01] |
| 13 ■ Variatio 12 Canone alla Quarta in moto contrario | [2:10] | 29 ■ Variatio 28 a 2 clav. | [2:11] |
| 14 ■ Variatio 13 a 2 clav. | [4:57] | 30 ■ Variatio 29 a 1 ovvero 2 clav. | [1:59] |
| 15 ■ Variatio 14 a 2 clav. | [2:07] | 31 ■ Variatio 30 a 1 clav. Quodlibet | [1:49] |
| 16 ■ Variatio 15 Canone alla Quinta
in moto contrario a 1 clav., Andante | [4:56] | 32 ■ Aria | [2:39] |

■ DES CANONS ET DES CHOUX

La virtuosité
compositionnelle de
Bach dans les
Variations Goldberg

L'origine du titre des *Variations Goldberg* – nommées *Aria avec [30] diverses variations* par Bach – est certes une histoire charmante, mais elle est apocryphe et a été racontée si souvent que le lecteur curieux pourra aisément la trouver ailleurs. La réalité est plus banale : Johann Gottlieb Goldberg, un élève de Bach, était un claveciniste au service d'un comte russe à qui le compositeur avait offert une copie autographiée de la partition imprimée.

Composées entre 1739 et 1740, les *Variations Goldberg* ont flotté en marge du répertoire de clavier pendant près de deux siècles avant d'occuper rapidement une place d'honneur à son sommet. Dès les années 1930, la pionnière du renouveau du clavecin Wanda Landowska a suscité un vif intérêt pour l'œuvre. Le grand succès remporté par l'enregistrement de Glenn Gould en 1955, sur piano moderne, a cimenté sa réputation. Depuis, un flot ininterrompu de musiciens distingués – dont Rosalyn Tureck, Murray Perahia, Andrés Schiff et Angela Hewitt – a contribué à sa riche histoire discographique ainsi qu'à la position quasi mythique qu'elle occupe désormais dans l'imaginaire collectif. La profondeur de l'œuvre est telle que plus d'un interprète, parmi lesquels Gould et Tureck, ont senti le besoin de la graver plusieurs fois.

« J'ai éteint le tourne-disque et pendant plus d'un an je me suis retrouvé seul avec Bach. Quand j'ai repris l'écoute, les choses avaient changé ; j'avais construit ma propre interprétation et je n'étais plus intimidé par ces grands enregistrements. » — DAVID JALBERT

Les conditions dans lesquelles nous approchons les *Variations Goldberg* aujourd'hui, cependant, diffèrent radicalement de celles qui avaient cours au temps de Bach. Règle générale, nous sommes des *auditeurs*. Notre point de rencontre avec l'œuvre n'est pas assis au clavier, mais dans une salle de concert ou, plus probablement, dans le salon devant notre chaîne stéréo. Il n'est pas nécessaire d'écouter partition en main. Il n'est même pas nécessaire de l'avoir déjà parcourue, ni même de savoir lire la musique. Nous n'avons qu'à écouter, et ce par pur plaisir. Aussi, la plupart d'entre nous découvrent l'œuvre jouée au piano moderne.

À l'époque de Bach, l'exécution publique de musique pour clavier seul était chose rare ; il fallait donc acheter la partition et la jouer soi-même, ou bien connaître quelqu'un qui le pouvait. Dans un cas comme dans l'autre, l'expérience tactile ou auditive était accompagnée du *regard*, en suivant la partition des yeux. Le visuel et l'auditif ainsi combinés, l'écoute intérieure arrive à se retrouver plus aisément dans le dédale de contrepoint touffu que le clavecin, à cause de ses limites dynamiques, peine un peu à clarifier. Comme le note Charles Rosen, le piano, avec sa capacité de projeter une gamme étendue de couleurs et de paliers dynamiques, est à bien des égards mieux outillé pour guider l'auditeur contemporain – qui compte uniquement sur l'ouïe – à comprendre plus clairement les relations des voix entrelacées.

« Je demeure convaincu que cette œuvre fonctionne à merveille au piano, qui permet un autre type de variété que le clavecin. Les reprises, par exemple, nous offrent d'infinies possibilités de couleurs, de nuances et d'articulations que Bach aurait probablement beaucoup appréciées. » — D.J.

Non seulement a-t-il composé les Variations Goldberg pour clavecin, mais pour clavecin à deux claviers. Ce ne sont pas toutes les variations qui font appel aux deux claviers, mais dans celles qui le font — les n^{os} 8, 11, 13, 14, 17, 20, 23, 25, 26 et 28 —, les deux mains se retrouvent à jouer dans le même registre et doivent souvent se croiser. Bien que Bach ait sans doute recherché un certain degré de virtuosité, l'utilisation de deux claviers évitait aux mains et aux doigts de s'emmêler. L'interprétation au piano moderne, qui n'a évidemment qu'un seul clavier, augmente considérablement la difficulté technique de l'œuvre et requiert donc une plus grande virtuosité que ce que Bach avait prévu. Ce défi supplémentaire explique peut-être pourquoi les pianistes virtuoses et le public ont tous deux adopté l'œuvre : la chorégraphie précise qu'elle exige produit un va-et-vient athlétique des mains faisant des *Variations Goldberg* « l'œuvre du répertoire qui produit peut-être le plus grand effet virtuose en concert », soutient Rosen.

L'œuvre commence avec une Aria en *sol* majeure, de rythme ternaire, dont les doux accents sont organisés en deux parties d'égale longueur : une forme nommée binaire symétrique. Suivent trente « mouvements » assez brefs, les variations, également de forme binaire. Le thème de l'Aria nous joue alors le tour de s'éclipser totalement de toutes les variations. En effet, celles-ci ne sont pas mélodiques, mais *harmoniques* : l'élément fixe n'est pas une mélodie qu'on ornemente, mais une *ligne de basse* (et ses harmonies sous-entendues) sur laquelle le compositeur est libre d'inventer, tout comme un musicien de jazz improvisant sur une progression d'accords. Bach profite de cette liberté pour imaginer des variations de caractères très contrastés et variés, dont une gigue (n^o 7), une fughette (n^o 10), une ouverture à la française (n^o 16) — qui marque un nouveau début à mi-chemin de l'œuvre — et un adagio mélancolique (n^o 25), l'une des plus célèbres du groupe et l'une des trois seules, avec les n^{os} 15 et 21, dans le ton homonyme de *sol* mineur.

« Il n'est pas facile de choisir quelle serait ma variation préférée ; ce serait un peu comme choisir un vin préféré, donc impossible. Parfois ce sera la 7^e si délicieusement baroque, et d'autres fois la 13^e, la 18^e, ou la 21^e, qui présage déjà Schumann. » — D.J.

L'auditeur attentif pourra reconnaître la récurrence d'un procédé contrapuntique, le canon, où une voix en imite une autre à intervalles de hauteur et de distance fixes. Ce qui est moins évident, c'est qu'à partir du n^o 3, chaque *troisième* variation est en canon (n^{os} 3, 6, 9, 12, etc.), et que l'intervalle de hauteur entre première et seconde entrées augmente systématiquement : à l'unisson (n^o 3), à la seconde (n^o 6), à la tierce (n^o 9) et ainsi de suite ; n^o 27 est un canon à la neuvième (n^o 30 abandonne le modèle). Les canons font entendre deux voix en imitation (celles du haut) accompagnées par une basse libre (sauf dans le n^o 27). Dans deux des canons (n^{os} 12 et 15), la seconde voix est inversée, créant un effet de miroir avec la première voix.

Bach est devenu tellement préoccupé des possibilités offertes par le canon strict qu'il a élaboré quatorze canons supplémentaires (catalogués à part sous le numéro BWV 1087) sur les huit premières notes de la basse de l'Aria. S'apparentant davantage à un concept qu'à de la musique, ces canons témoignent néanmoins de la virtuosité compositionnelle de Bach. Dans le dernier, par exemple, Bach superpose quatre transformations du sujet, utilisant les techniques d'augmentation, d'inversion et de transposition, ce qui a fait lancer à Richard Taruskin : « L'incroyable maîtrise technique dans l'art de la composition que Bach manifeste ici n'a jamais été surpassée. »

La virtuosité purement technique de Bach ne se limite pas uniquement aux mouvements en canon. Dans le n^o 26, il superpose deux métriques différentes : 18/16 à la main droite contre un 3/4 à la main gauche (et vice versa). Dans le très festif n^o 30, il déjoue les attentes — d'un canon à la dixième — en insérant un *quodlibet*, une pratique datant de la fin du Moyen Âge où l'on superpose des mélodies connues, souvent avec un effet humoristique.

Les interprètes de l'époque auraient reconnu des fragments de deux chansons folkloriques dont les textes sont « Ich bin so lang nicht bei dir gewest » (Il y a si longtemps que je ne suis plus auprès de toi) et « Kraut und Rüben haben mich vertrieben. Hätt' mein Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben » (Choux et raves m'ont fait fuir. Si ma mère avait fait cuire de la viande, je serais resté plus longtemps). Ainsi, en l'espace d'une demi-douzaine de variations seulement, Bach nous transporte de l'introspection la plus profonde (n° 25) jusqu'à l'exubérance la plus totale.

« Le plus gros défi qui se présente lorsqu'on tente d'élaborer une conception de l'architecture de cette œuvre, c'est de trouver le fil conducteur qui relie les variations entre elles, de faire fonctionner les 32 mouvements comme une unité. Les clés subtiles de ce processus se sont plus souvent révélées à moi en concert qu'en travaillant seul. Cette œuvre, plus que toute autre que j'ai jouée, prend vie sur scène. » — D.J.

Les *Variations Goldberg* se terminent par une reprise exacte de l'Aria. Il y a quelque chose de profondément émouvant dans ce retour aux tout débuts, à la simplicité et au lyrisme de cette Aria qui nous avait lancés sur ce long voyage contrapuntique si incroyablement varié et contrasté. Ce faisant, Bach n'essaie en rien de synthétiser tout ce qui précède, il ne fait que nous rappeler comment tout avait commencé.

© ROBERT RIVAL, 2011

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

■ DAVID JALBERT

Avec son oreille raffinée et sa présence sur scène incomparable, David Jalbert s'est taillé une place de choix parmi les pianistes de la nouvelle génération : « Jalbert éblouit par son habileté, son style, son goût... et ce avec toute la finesse et l'exubérance qu'un auditeur puisse désirer. » (*Toronto Star*). M. Jalbert se produit régulièrement avec orchestre ou en récital à travers l'Amérique du Nord et l'Europe. Il est lauréat de plusieurs concours, gagnant de deux Prix Opus du Conseil Québécois de la Musique, et récipiendaire 2007 du Prix Virginia Parker du Conseil des Arts du Canada. Son premier enregistrement solo, fort remarqué par la critique et consacré à la musique des Américains John Corigliano et Frederic Rzewski, est paru en 2004. Il fut suivi en 2006 d'une intégrale des *Nocturnes* de Fauré, en 2008 d'un enregistrement des *24 Préludes et Fugues* de Shostakovich (nommé pour un prix Juno) et en 2010, un disque d'oeuvres de John Adams et de Philip Glass. Chambriste accompli, il fait partie de Triple Forte (avec le violoniste Jasper Wood et le violoncelliste Yegor Dyachkov), et a déjà à son actif plusieurs disques de musique de chambre, notamment en compagnie de la violoncelliste Denise Djokic et du corniste Louis-Philippe Marsolais. David Jalbert est diplômé de Juilliard, de l'Université de Montréal, de la Glenn Gould School et du Conservatoire du Québec à Rimouski, et est maintenant professeur à l'Université d'Ottawa.

« Un virtuose au meilleur sens du terme.
– *La Presse*

Jalbert's piano playing is remarkable for its sweep, confidence,
sensitivity, power, and color, what more can we ask?
– *Fanfare Magazine* »

www.davidjalbert.com



■ OF CANONS AND CABBAGE

Bach's Compositional Virtuosity in the *Goldberg Variations*

How the *Goldberg Variations* got its name—Bach's title was *Aria with [30] Diverse Variations*—makes for a charming story. But it is apocryphal and has been told so many times that curious readers will readily find it elsewhere. The facts are more mundane: Johann Gottlieb Goldberg, a pupil of Bach's, was a harpsichordist employed by a Russian count to whom the composer at one time presented a signed copy of the printed score.

Composed in 1739–40, the *Goldberg Variations* floated in the margins of the keyboard repertoire for nearly two centuries before rapidly becoming recognized as one of its great masterpieces. Beginning in the 1930s, harpsichord revivalist Wanda Landowska kindled fervent interest in the work. Glenn Gould's wildly successful recording in 1955, on the modern piano, cemented its reputation. A steady stream of distinguished musicians—including Rosalyn Tureck, Murray Perahia, András Schiff and Angela Hewitt—have since contributed to its rich recorded tradition and to the quasi-mystical office it holds in the musical public's imagination. The work's depth is such that not a few musicians—Gould and Tureck among them—have felt compelled to record it multiple times.

"I turned off the record player and for over a year it was only me and Bach. When I went back to listening, it was different; I had built my own interpretation, and I wasn't intimidated anymore." – DAVID JALBERT

The circumstances in which we enjoy the *Goldberg Variations* today, however, differ radically from those that prevailed during Bach's lifetime. For the most part we are *listeners*: our point of contact with the work is not at the keyboard but in the concert hall or, more likely, in the living room playing a recording. We are not expected to listen with score in hand. We are not expected to have ever laid eyes upon it—or even to read music. Our job is to *listen* and we do so for pure enjoyment. And most of us experience the work as played upon the modern piano.

During Bach's lifetime the public performance of solo keyboard music was rare, so to experience the work one had to buy the score and play it oneself—or be acquainted with someone who could. In either case, the tactile or aural experience was accompanied by *seeing*—by following along with the score. Merging visual and aural experiences helps lead the inner ear around the maze of dense counterpoint that the harpsichord, due to its dynamic limitations, is at a disadvantage to clarify. As Charles Rosen notes, the piano, with its ability to project a wide range of tone colour and dynamic levels, is in many ways better suited to the task of guiding the contemporary listener—who relies solely on the aural experience—to a clearer grasp of the relationship between the intertwining voices.

"I remain convinced that this piece works beautifully on the piano, which allows for a different kind of variety. The repeats, for instance, offer us infinite opportunity to change colours, dynamics and articulation in a way that Bach would probably have enjoyed very much." – D.J.

Bach not only composed the *Goldberg Variations* for harpsichord but for one with two manuals, an instrument with two full sets of keys, one stacked above the other. Not all the variations require both manuals but in those that do—nos. 8, 11, 13, 14, 17, 20, 23, 25, 26 and 28—the two hands find themselves playing notes in the same register and involved in hand-crossing. While Bach no doubt sought a degree of virtuosity, the two manuals prevented hands and fingers from becoming entangled. Performing the work on the modern piano, which of course has just one manual, significantly increases the technical difficulty, requiring more virtuosity than Bach intended. The added challenge may explain why piano virtuosos and the public alike have embraced the work: the careful choreography it requires results in athletic leaping of the hands—the “single work which makes perhaps the greatest virtuoso effect in a public concert,” claims Rosen.

The work begins with an Aria in G major whose gentle strains in triple metre are organized into two parts of equal length, a form known as symmetrical binary. Thirty relatively short “movements”—the variations—follow, each also in binary form. The Aria theme performs an impressive vanishing act—by not appearing in the subsequent variations at all, this set being of the *harmonic* type: the fixed element is not a melody subjected to ornamentation but a *bass line* (and its implied harmonies) over which the composer is free to invent, like a jazz musician improvising over a fixed chord progression. Bach exploits this freedom by devising variations highly contrasted and varied in character, including a gigue (no. 7), a fughetta (no. 10), a French overture (no. 16)—which marks a new beginning at the halfway point—and a melancholic adagio (no. 25), one of the set’s most celebrated, and one of only three, along with nos. 15 and 21, in G minor, the parallel mode.

“It is hard to pick a favourite variation; it would be like picking a favourite wine. Some days it is no. 7, so beautifully Baroque; other days nos. 13, 18 or 21, which foreshadows Schumann.” – D.J.

The astute listener may recognize a contrapuntal device that recurs throughout the piece: the canon, a form—or process—in which one voice imitates another at a fixed interval of pitch and distance. Less obvious is that beginning with no. 3, every *third* variation is canonic (nos. 3, 6, 9, 12 etc.), the pitch interval between leader and follower increasing systematically: a unison (no. 3), a second (no. 6), a third (no. 9) and so on; no. 27 is a canon at the ninth (no. 30 breaks the pattern). The canons involve two imitating voices (the upper two) accompanied by a free bass (dispensed with in no. 27). In two canons (nos. 12 and 15) the follower is inverted, creating a contrary, or mirror, effect with the leading voice.

Bach became so preoccupied with unlocking the potential of the strict canon that he devised fourteen additional canons on the first eight notes of the Aria’s bass (catalogued separately as BWV 1087). More concept than music, these canons nonetheless showcase Bach’s compositional virtuosity. In the last one, for instance, Bach superimposes four transformations of the subject using augmentation, inversion and transposition, prompting Richard Taruskin to gush that, “The sheer technical dexterity in the art of composition that Bach exhibits here has never been surpassed.”

Bach’s technical virtuosity extends beyond the canonic movements. In no. 26 he superimposes two *different* metres: 18/16 in the right hand against 3/4 in the left hand (and vice versa). In the festive no. 30, he confounds expectations—of a canon at the tenth—by inserting a quodlibet, a practice dating from the late Middle Ages in which well-known melodies are superimposed, often to humorous effect. Contemporaneous performers would have recognized fragments from two folksongs whose texts read, “Ich bin so lang nicht bei dir gewest” (I have been so long away from you) and “Kraut und Rüben haben mich vertrieben. Hätt’ mein Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben” (Cabbage and beets have driven me away. Had my mother cooked meat I would have stayed longer). Thus, in the span of just a half-dozen variations, Bach moves from the most introspective (no. 25) to the most extroverted.

"The biggest challenge in building one's conception of the architecture of this piece is to find the thread that connects each variation to the next, to make the 32 movements work as one. The subtle keys to this process have usually revealed themselves to me during performances, not while practicing alone. This work comes alive on stage, more so than any other I have ever played." – D.J.

The *Goldberg Variations* ends with an exact reprise of the Aria. There is something deeply compelling about this return to the very beginning, to the simplicity and lyricism of the Aria that set us off on a long, contrapuntal journey of incredible variety and contrast. In so doing Bach makes no attempt to sum up all that came before. He only reminds of us of how it all began.

© 2011 BY ROBERT RIVAL

■ DAVID JALBERT

Pianist David Jalbert, with his spirited and communicative style, incomparable stage presence and refined ear, has made himself one of the flag-bearers of the new generation: "Jalbert dazzles with skill, style and taste... with all the finesse and exuberance a listener could want" (*The Toronto Star*). Mr. Jalbert performs regularly as a soloist and recitalist across North America and Europe. His first solo disc, a recording of American piano music by composers John Corigliano and Frederic Rzewski, won wide critical acclaim. It was followed in 2006 by a recording of Gabriel Fauré's *Nocturnes*, and in 2008 by the Juno-nominated *Shostakovich: 24 Preludes and Fugues opus 87* for the ATMA label. His previous release (2010) is dedicated to works by minimalist greats John Adams and Philip Glass. An accomplished chamber musician, he is a member of Triple Forte (along with violinist Jasper Wood and cellist Yegor Dyachkov) and has several recordings of chamber music to his name, most notably with cellist Denise Djokic and French hornist Louis-Philippe Marsolais. A national and international prizewinner, David Jalbert has won two Opus Awards (from the Conseil Québécois de la Musique) and was the 2007 laureate of the prestigious Virginia Parker Prize of the Canada Council for the Arts. He has studied at the Juilliard School, the Glenn Gould School, the Université de Montréal and the Conservatoire de musique du Québec and is now on the piano faculty at the University of Ottawa.

PARUS CHEZ ATMA ■ PREVIOUS RELEASES

JOHN ADAMS • PHILIP GLASS

ACD2 2556

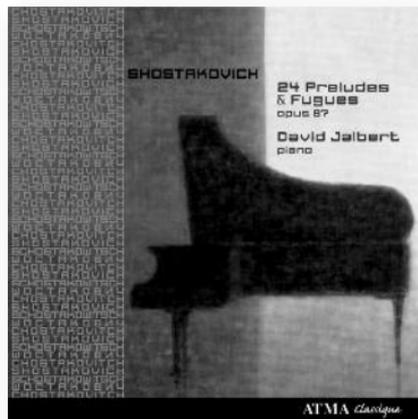
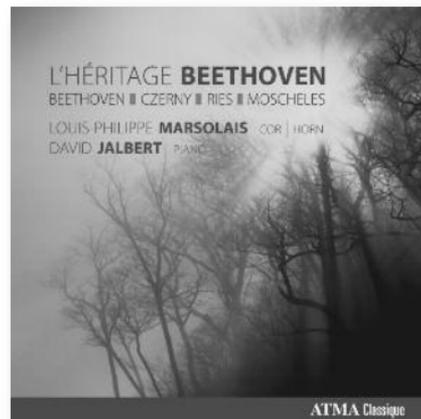
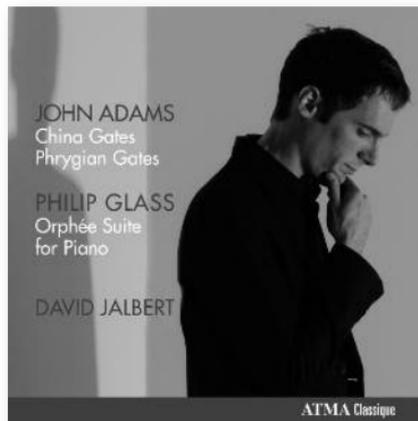
L'HÉRITAGE BEETHOVEN

ACD2 2592

SHOSTAKOVICH

24 Preludes Et Fugues Opus 87

ACD2 2555



Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation, montage / *Produced Edited by: Johanne Goyette*

Ingénieur du son / *Sound Engineer: Carlos Prieto*

Enregistré / *Recorded at: Salle Raoul-Jobin Palais Montcalm, Québec (Québec) Canada
Juin 2011 / June 2011*

Technicien de piano / *Piano Technician: Marcel Lapointe*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*

Photos : *Julien Faugère*

Responsable du livret / *Booklet Editor: Michel Ferland*