

# JOHANN SEBASTIAN BACH

## LES VARIATIONS GOLDBERG, BWV 988

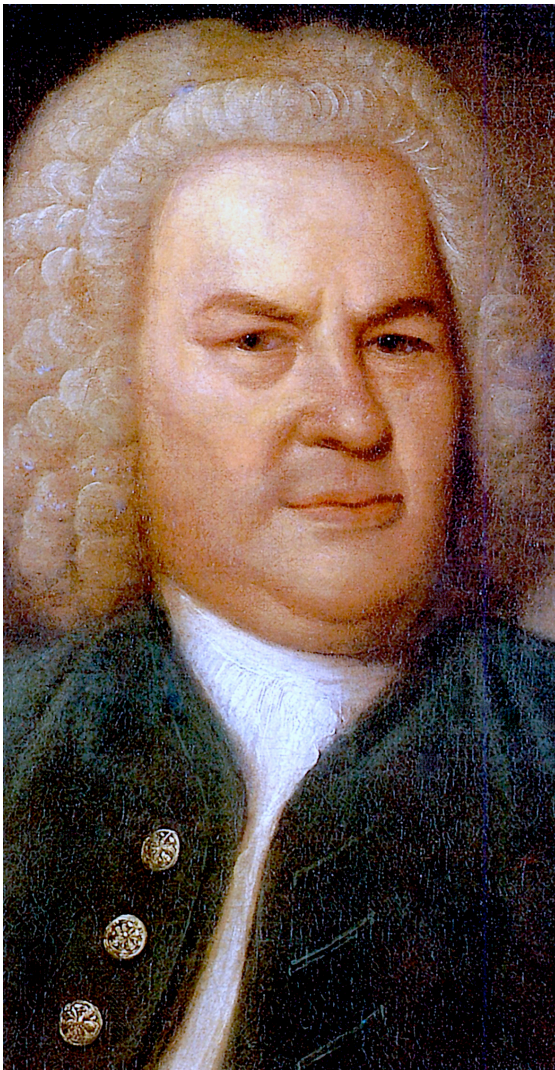
*Après les Variations Goldberg, nous fermons les yeux en nous abandonnant à l'écho qu'elles ont suscité en nous. Plus rien n'existe, sinon une plénitude sans contenu qui est bien la seule manière de côtoyer le Suprême.*

Cioran,  
*Aveux et anathèmes*, 1987.

Ce que rapporte en 1802 Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach, au sujet de la composition des *Variations Goldberg* nous paraît aujourd'hui relever d'une aimable légende. Voyons-en tout de même les grandes lignes.

En 1736, Bach est nommé Compositeur de la Cour de Saxe – poste essentiellement honorifique –, en partie grâce à l'entremise du comte Hermann von Keyserling, ambassadeur de Russie. C'est chez lui que Bach loge en novembre 1741 lors d'un séjour à Dresde, capitale de la Saxe et où travaille comme organiste Wilhelm Friedemann, son fils aîné, et c'est à cette occasion que le compositeur aurait présenté à son hôte *l'Aria avec diverses modifications pour clavecin à deux claviers*, connues aujourd'hui sous l'appellation de *Variations Goldberg*.

Forkel prétend qu'elles sont le résultat d'une commande du comte, mais aucune dédicace ne figure sur son édition, parue à Nuremberg à la fin de l'année 1741 ou au début de 1742. Et le biographe ajoute que le compositeur fut récompensé par un gobelet d'or rempli de cent louis d'or, objet dont on n'a pourtant aucune trace dans les documents reliés à la famille Bach. Keyserling souffrait, semble-t-il, de sévères insomnies. Il avait à son service Johann Gottlieb Goldberg, un jeune claveciniste élève de Wilhelm Friedemann Bach, qu'il avait adopté comme compagnon de son propre fils. Ce serait pour occuper ses nuits sans sommeil que, toujours selon Forkel, le comte lui demandait de jouer parfois quelques-unes des variations. Outre que Goldberg n'avait que quatorze ans en 1741, l'œuvre est loin d'être simplement divertissante ou soporifique. Bien qu'il ait pu plaire au comte, il s'avère que ce chef-d'œuvre, publié



Johann Sebastian Bach, tableau d'Elias Gottlob Hausmann, 1746



Hermann von Kayserlink, tableau de Michael Christoph Hagelgans

par Bach comme quatrième volet de sa *Klavier-Übung*, n'a eu d'autre but que d'exister pour lui-même, tout en immortalisant au passage et sans le vouloir le nom du jeune musicien.

La variation consistait à cette époque à transformer une mélodie par divers moyens, parfois fort ingénieux et virtuoses, ou encore à poser sur une basse récurrente de quelques mesures, elle-même variée plus ou moins, divers fragments mélodiques, tous suivant la même progression harmonique. Bach a illustré ce dernier procédé de façon magistrale dans la *Chaconne* de la *Partita pour violon seul en ré mineur* et la grande *Passacaille et Fugue pour orgue en do mineur*, mais, à part l'*Aria variata alla maniera italiana* pour clavecin, ouvrage de jeunesse inspiré de


Pachelbel, et ses séries de variations de choral pour orgue, Bach a somme toute assez peu cultivé les formes de la variation.

De prime abord, on pourrait presque dire que les *Goldberg* n'ont de variations que le nom. Elles n'obéissent, en effet, à aucun des procédés usuels, mais en même temps elles se présentent comme leur point d'aboutissement magistral et transcendant. L'*Aria* qui leur sert de point de départ est une belle sarabande en *sol* majeur qui figure dans le *Petit Livre d'Anna Magdalena Bach*. Elle comporte trente-deux mesures et obéit à la coupe binaire habituelle. Ce n'est pas sa mélodie, déjà très ornée, qui retient l'attention de Bach, mais bien sa ligne de basse, déjà utilisée par de nombreux compositeurs depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, dont son contemporain Haendel : formée de quatre sections de huit mesures et pouvant être ramenée à une note en valeur longue par mesure, elle sert de fondement à tout l'édifice, à travers une multitude de transformations de toutes sortes.

Bach compose sur cette basse trente pièces, si bien que l'ensemble, avec l'*Aria* jouée au début et à la toute fin, totalise trente-deux mouvements, soit le même nombre que celui des mesures de l'*Aria*. Les trente morceaux, qui se présentent comme les « piliers d'une immense colonnade » selon Ralph Kirkpatrick, sont ordonnés en dix groupes de trois chacun et s'articulent en deux grandes parties, la seconde débutant par une ouverture à la française. Chaque troisième morceau est un canon, les intervalles des entrées de leur thème passant graduellement de l'unisson à la neuvième. La Variation 30<sup>e</sup> est un *quodlibet* – sorte de plaisanterie musicale polyphonique chantée lors de soirées bien arrosées – qui marie deux airs populaires intitulés *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* (Les choux et les navets m'ont chassé) et *Ich bin so lang nicht bei dir g'west* (Il y a bien longtemps que je ne suis pas venu chez toi). Certains estiment que les deux chansons sont reliées, l'absence de viande évoquée par la première expliquant le sujet de la seconde ! D'autres ont vu dans ces choux et navets les variations elles-mêmes, qui auraient trop occupé l'esprit du compositeur, l'empêchant de fréquenter ses amis.

Les morceaux répondent à une extrême diversité d'écriture, et trois sont en *sol* mineur (15<sup>e</sup>, 21<sup>e</sup> et 25<sup>e</sup>). Le contrepoint se retrouve presque partout, et pas seulement dans les canons; entre autres exemples, les Variations 2<sup>e</sup> et 27<sup>e</sup> sont des inventions à 3 et 2 voix, la 10<sup>e</sup> s'intitule





*Clavier-Ubung*

*bestehend  
in einer*

*A R I A*

*mit verschiedenen Veränderungen  
vors Clavicimbal  
mit 2 Manualen.*

*Denen Liebhabern zur Gemüths-  
Ergetzung verfertigt von*

*Johann Sebastian Bach*

*Königl. Pohl u. Churf. Sachf. Hoff-  
Compositour, Capellmeister, u. Director  
Chori Musici in Leipzig.*

*Nürnberg in Verlegung  
Balthasar Schmid's*



*Fughetta* et la 22<sup>e</sup> se présente comme un *Alla breve*, sans compter la seconde section, fuguée, de l'ouverture (16<sup>e</sup>). Beaucoup épousent des rythmes de danse plus ou moins affirmés : sicilienne (3<sup>e</sup> et 24<sup>e</sup>), passepied (4<sup>e</sup>), gigue française (7<sup>e</sup>), gigue italienne (11<sup>e</sup>), sarabande (13<sup>e</sup> et 25<sup>e</sup>) ou menuet (19<sup>e</sup>). Et les deux claviers sont mis à contribution dans des pièces extrêmement virtuoses, avec des croisements de mains (5<sup>e</sup>, 11<sup>e</sup>, 14<sup>e</sup>, 17<sup>e</sup>, 20<sup>e</sup>, 23<sup>e</sup>, 26<sup>e</sup> et 28<sup>e</sup>) que n'aurait pas désavouées Scarlatti, dont Bach a peut-être connu les *Essercizi*, publiés en 1738.

« Conçue comme un cycle de modifications progressives et intégrales d'une cellule musicale en elle-même achevée », pour reprendre les mots d'Alberto Basso, les *Variations Goldberg* épousent « la conception "moderne" de la variation » et forment une construction architectonique incomparable. Par les procédés de la variation, les combinaisons contrapuntiques, les figures rythmiques, par la logique de son organisation, son éblouissante technique de clavier, sans oublier l'émouvante beauté et la diversité foisonnante de ses thèmes, son côté ludique et l'humour de sa conclusion, l'ensemble se présente comme la synthèse et le dépassement de toutes les formes d'écriture. Le souci propre à Bach de créer la diversité à partir d'une unité fondamentale le fait ranger, mais avec beaucoup plus de luxuriance, non loin des deux autres grandes œuvres cycliques de la fin de la vie du Cantor, l'*Offrande musicale* et *L'Art de la fugue*. Bach atteint dans les *Variations Goldberg* à la plus grande liberté possible dans la contrainte du cadre qu'il s'impose, et il faudra attendre Beethoven pour retrouver une conception de la variation d'une telle nature et d'un tel souffle.

© François Filiatrault

