



## Ignacio Prego, *harpsichord*

*[Andrea Restelli, Milan 2004, after Christian Vater, 1738]*



Recorded in Guadarrama (Centro Cultural La Torre), Spain, in July 2015

Engineered by Federico Prieto

Produced by Federico Prieto and Ignacio Prego

Artistic supervision: Daniel Oyarzabal

Tuning: Jon Sarasua

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistant: María Díaz

Photographs: Noah Shaye

© 2016 note 1 music gmbh

# Johann Sebastian Bach (1685-1750)

## Goldberg Variations, BWV 988

01	Aria	4:38	17	Variatio 16 - Ouverture ( <i>a 1 Clav.</i> )	2:50
02	Variatio 1 ( <i>a 1 Clav.</i> )	2:05	18	Variatio 17 ( <i>a 2 Clav.</i> )	2:10
03	Variatio 2 ( <i>a 1 Clav.</i> )	1:44	19	Variatio 18 - Canone alla sesta ( <i>a 1 Clav.</i> )	1:29
04	Variatio 3 - Canone all'unisono ( <i>a 1 Clav.</i> )	2:38	20	Variatio 19 ( <i>a 1 Clav.</i> )	1:29
05	Variatio 4 ( <i>a 1 Clav.</i> )	1:05	21	Variatio 20 ( <i>a 2 Clav.</i> )	2:17
06	Variatio 5 ( <i>a 1 o vero 2 Clav.</i> )	1:55	22	Variatio 21 - Canone alla settima ( <i>a 1 Clav.</i> )	2:58
07	Variatio 6 - Canone alla seconda ( <i>a 1 Clav.</i> )	1:19	23	Variatio 22 - Alla breve ( <i>a 1 Clav.</i> )	1:25
08	Variatio 7 - Al tempo di giga ( <i>a 1 o vero 2 Clav.</i> )	1:54	24	Variatio 23 ( <i>a 2 Clav.</i> )	2:32
09	Variatio 8 ( <i>a 2 Clav.</i> )	2:15	25	Variatio 24 - Canone all'ottava ( <i>a 1 Clav.</i> )	3:19
10	Variatio 9 - Canone alla terza ( <i>a 1 Clav.</i> )	2:11	26	Variatio 25 - Adagio ( <i>a 2 Clav.</i> )	4:30
11	Variatio 10 - Fughetta ( <i>a 1 Clav.</i> )	1:40	27	Variatio 26 ( <i>a 1 Clav.</i> )	2:20
12	Variatio 11 ( <i>a 2 Clav.</i> )	3:09	28	Variatio 27 - Canone alla nona ( <i>a 1 Clav.</i> )	2:16
13	Variatio 12 - Canone alla quarta ( <i>a 1 Clav.</i> )	3:00	29	Variatio 28 ( <i>a 2 Clav.</i> )	2:44
14	Variatio 13 ( <i>a 2 Clav.</i> )	2:57	30	Variatio 29 ( <i>a 1 o vero 2 Clav.</i> )	2:17
15	Variatio 14 ( <i>a 2 Clav.</i> )	2:17	31	Variatio 30 - Quodlibet ( <i>a 1 Clav.</i> )	2:18
16	Variatio 15 - Canone alla quinta (in moto contrario) ( <i>a 1 Clav.</i> )	4:35	32	Aria da capo e fine	2:38

## Johann Sebastian Bach

### Goldberg Variations

Sometime during the 1740s, Johann Sebastian Bach at Leipzig performed a church cantata for five voices and instruments for the Feast of St. John the Baptist. There was nothing unusual in this, as Bach had been composing and directing performances of church cantatas there since 1723. But those works normally called for four voices, and this one was not of his own composition. It was instead by Johann Gottlieb Goldberg, born at Danzig in 1727 and apparently a pupil of Bach, or possibly of Bach's son Wilhelm Friedemann.

This same Goldberg was a child prodigy at the keyboard (so was his sister Constantia Renata). In addition to two impressive vocal works, he is known to have composed keyboard music, including a set of twelve variations on a minuet, as well as a trio sonata that is good enough to have been mistakenly attributed to Bach. By the 1740s he was working for Bach's friend and patron Carl von Keyserlingk, Russian ambassador in Dresden.

It is this Goldberg for whom Bach is often supposed to have composed the famous set of variations that go by his name. According to Bach's early biographer Forkel, Goldberg would play Bach's variations for Keyserlingk during the latter's sleepless nights. Presumably his doing so was not intended to put the diplomat to sleep, but rather to keep his mind occupied while he remained awake. For no attentive listener could have quickly grown tired of the endless variety and unparalleled inventiveness of Bach's composition.

Goldberg's name has become inextricably tied to Bach's set of variations. But their original title, as published in 1741, was simply "Aria With Thirty Variations For Two-Manual Harpsichord". The work was a continuation of Bach's modestly entitled "Keyboard Practice" (*Clavierübung*), a series of extraordinary publications for harpsichord and organ that he had been issuing since 1726.



Variations based on either new or existing themes were a favourite musical form in eighteenth-century Europe. Handel and Rameau, among others, had published sets of variations during the preceding decades. Bach is likely to have known these as well as earlier examples by such composers as Frescobaldi and Pachelbel (from whom he might have taken the term "aria" for the initial movement). But Bach seems to have had little interest in variations, having composed only a few examples early in his career. When, however, he returned

to the form late in life, he evidently was determined to outdo every previous composer of such pieces.

Bach probably knew that certain predecessors had composed lengthy sets of variations as a way of demonstrating mastery of the compositional forms and performing techniques of their day. With the Goldberg set Bach did the same, creating a work which surpassed all previous variations in ingenuity, difficulty, and sheer length. By creating a transcendent set of variations for keyboard he provided a model for future composers, including Beethoven, Liszt, and, in our own day, Frederic Rzewski.

Like some earlier sets of variations, the Goldbergs are based not on a melodic theme but a bass line. The melody of the Aria with which the work opens and closes is never repeated within the thirty variations. The latter are instead built upon the underlying bass and the progression of chords or harmonies which it implies. Also common to the variations is the precise symmetry of the Aria, which comprises thirty-two measures. These are divided into two equal halves, both of which Bach asks to be repeated. This design recurs in all thirty-two movements (counting the variations as well as the restatement of the Aria at the end, as dictated by Bach).



Bach organizes the variations into groups of three. In general, every third variation is a duet in which the two hands play independent melodic lines. Bach directs

the player to execute most of the duets on the two keyboards of a double-manual harpsichord, with one hand on each keyboard. This allows the two hands to cross continually over or under one another, producing a kaleidoscopic interweaving of the contrasting sounds of the two keyboards.

Each duet is preceded by what can be called a "free" variation, an imaginative take on one of the conventional musical forms of the day. Thus variation 7 is a dance, variation 10 is a little fugue or fughetta, and so on. Each group of three concludes with a canon, the strictest of all contrapuntal forms. Here one melodic line exactly repeats or imitates another, as in a round. But unlike a simple round, such as the children's song *Three Blind Mice*, all but the last of the Goldberg canons also includes a bass line derived from that of the aria. And in each canon after the first, the imitating voice begins one note higher than in the previous one, producing what musicians call canons at the second, the third, and so forth. Thus the series of nine canons has a continually changing musical physiognomy.

This complicated plan might have produced something dry, of merely technical interest. But each canon and duet is one of a kind and virtually without precedent. Even the "free" variations, drawn from conventional types, sound very unlike their ostensive models. Although the idea of hand-crossing etudes could have been suggested by Domenico Scarlatti's *Esercizi*, published around 1738, no one had ever written keyboard duets that are at once so rigorous in design and so imaginative in execution. On the other hand, this was

hardly Bach's first keyboard work inspired, in part, by considerations of "keyboard practice". His Inventions and many of his organ pieces also began with ideas suggested by keyboard fingering patterns, useful for exercising both the hand and the mind.



It is usually assumed that Bach wrote the Goldbergs shortly before their publication. But a set of variations composed in 1735 by his son Carl Philipp Emanuel seems to draw on them, suggesting a somewhat earlier date for the Goldbergs. Although Bach tended to write his vocal works quickly, he took more time on his instrumental compositions, returning to them repeatedly for revision. He might have worked on the Goldbergs during an extended period, gradually hitting upon their three-fold design, which emerges only after the first few variations. It has been suggested that he composed the canonic variations first, then inserted others around them – but one can imagine other scenarios.

None of the above conveys the special character of the Goldberg Variations, which are unique even within Bach's extraordinary output. Most Baroque music, including Bach's, follows what were, at the time, well-established stylistic guidelines. French dance rhythms, Italian ornamental formulas, and other conventional devices made most Baroque compositions easy for players – and listeners – to interpret, at least at a superficial level. Earlier composers, such as Froberger and Bach himself, had included readily rec-

ognizable dances in their variation sets. But in the Goldbergs even seemingly traditional variations, such as the fughetta no. 10 and the overture no. 16, differ from regular examples of these genres, which, for example, hardly ever fall into two equal halves. Players who have toiled long hours to learn this work, or listeners who hear it regularly, may forget that even the initial Aria is unlike anything else. It resembles a French sarabande, yet its variegated style is not that of Couperin, Rameau, or even Bach himself in other sarabandes. It changes toward the end, becoming more flowing. But otherwise it is a singular combination of French Baroque gestures with ideas taken from the new *galant* style of Bach's younger contemporaries, such as Quantz and his own sons.



The three-fold cycling of the variations begins with no. 3, the first canon. This is preceded by variation 1, a boisterous hand-crossing duet played on a single keyboard, and variation 2, which imitates the type of trio sonata that Bach might have written for two violins and continuo (cello and harpsichord). With variation 3, the listener is confronted with the problem that counterpoint can be difficult to follow when played on a single keyboard instrument. This is especially true in a "canon at the unison", as Bach calls this variation, for the two criss-crossing melodic lines are both played by the right hand while the left adds a running bass. Yet although this music is too complex to understand every

detail at first hearing, the flowing lines of this first canon readily convey the idea of exquisite, ever-varied melodic writing.

Here and in the subsequent canons, Bach's use of a special contrapuntal device did not necessarily have implications for the musical style. Yet the angular lines of the canonic melodies twist and turn in ways that go against the conventions of eighteenth-century music. This is particularly true in the two canons by inversion – variations 12 and 15, in which the melodic line is turned upside down when it is imitated, so that each upward step becomes a downward one, and vice versa. Variation 15 is also the first of three variations in the minor mode, standing out darkly against the bright G major of the other movements.

The duets are sometimes called "arabesques", using a term that might describe the delicate filigree of variation 8, 11, or 17. But even these are composed with a strong-minded logic that derives every moment of each variation from one or two simple musical ideas – a scale, an arpeggio – which may be exchanged between the two hands and inverted in the second half. The duets grow more rambunctious as the series progresses, incorporating athletic leaps of one hand over the other in variations 14 and 20. They reach a climax with what Rameau called "batteries" in variations 23 and 29, where the two hands alternate rapidly to produce a single line of chords. Most remarkable is variation 26, where one hand plays a halting French sarabande, the other running Italianate figuration. The combination of two lines in distinct styles, even different meters or tempos, would

be rediscovered by Mozart in the first-act finale of *Don Giovanni* and in the twentieth century by Elliott Carter.

The free variations naturally form the most diverse group, and several of them can serve as landmarks as one traverses the set. At the center is variation 16, which opens the second half of the work and marks a new beginning after the dark variation 15. Modeled on the overtures of French Baroque opera, variation 16 opens in the grand "dotted" style; its second half is a fugue. Two earlier variations constitute guideposts within the first half of the set. The skipping rhythm of variation 7 marks it as a French gigue of the type known as a *canarie*. Variation 10, the fughetta, is a four-part working-out of a lively theme (marked by a trill) which the left hand states all alone at the beginning.

In the second half, Bach alludes to another type of fugue with variation 22, marked "Alla breve". This refers to a type of vocal motet that went back to the Renaissance. What makes this variation stand out, however, is the luminous quality of its G-major tonality after the jagged chromaticism of the preceding canonic variation 21, in G minor. The series achieves its most profound expression in the last of the minor-mode variations, no. 25. Here Bach wrote the tempo mark "adagio" into his own copy of the printed edition. The Italian word signified less a slow speed than the need for expressive freedom in executing the highly ornate melodic line. Equally crucial for the effect of this movement is the chromatic harmony, which moves inexorably to keys as remote as B-flat and E-flat minor just before a miraculous recapitulation of the opening phrase.

From that point onward the variations grow freer, Bach's imagination even more unbridled. The three-fold design evaporates, and variation 28, ostensibly the last of the duets, dissolves into trills. The title of the final variation, "Quodlibet" (literally "What you will"), connects it to a composition for four voices that Bach had written as a young man. That quasi-dramatic early piece is very different from this one, but both quote popular tunes, echoing what Forkel described as improvised quodlibets sung at Bach family gatherings. Thus the variations end with the strains of simple folk melodies like *Kraut und Rüben* ("Cabbage and Beets").

But Bach directs the player to repeat the Aria before ending, and this serves as a reminder that everything heard during the last hour has grown out of the same bass line. The abstract idea represented by the latter has been embodied in each variation through a mysterious combination of clear logic and unfettered fantasy.

*David Schulenberg*



## Johann Sebastian Bach

### Les Variations Goldberg

Au cours des années 1740 à Leipzig, Johann Sebastian Bach dirigea une cantate d'église à cinq voix et instruments pour la Saint-Jean-Baptiste. Cela n'avait rien d'inhabituel, puisque Bach composait et dirigeait des cantates d'église depuis son installation dans cette ville en 1723. Mais ces cantates étaient généralement à quatre voix, et celle-ci était l'œuvre d'un autre compositeur, Johann Gottlieb Goldberg, né à Danzig en 1727, apparemment un disciple de Bach ou peut-être de son fils, Wilhelm Friedemann.

Goldberg (de même que sa sœur, Constantia Renata) fut, dès l'enfance, considéré comme un prodige du clavier. Auteur de deux œuvres vocales impressionnantes, Goldberg est aussi connu pour avoir composé des œuvres pour instruments à clavier, qui incluent une série de douze variations sur un menuet ainsi qu'une sonate en trio, assez bonne pour être attribuée à Bach. Dans les années 1740, Goldberg était au service du patron et ami de Bach, Carl von Keyserlingk, ambassadeur de Russie à Dresde.

Et c'est pour ce Goldberg que Bach, selon plusieurs opinions, aurait composé la célèbre série de variations portant son nom. Selon Forkel, le premier biographe de Bach, Goldberg aurait joué les variations de Bach pour accompagner Keyserlingk durant ses nuits blanches. L'intention n'était vraisemblablement pas d'endormir le diplomate, mais plutôt de d'occuper son esprit tant qu'il restait éveillé. Car aucun auditeur attentif ne se serait rapidement lassé de la variété infinie et de l'inventivité inégalée de la composition de Bach.

Le nom de Goldberg devint donc inextricablement lié à cette série de variations de Bach. Mais le titre original de la version imprimée en 1741 était simplement *Aria avec trente variations pour clavecin à deux claviers*. Ces variations prolongeaient une série d'œuvres extraordinaires pour le clavecin et l'orgue que Bach composait depuis 1726 et qu'il intitulait modestement *Clavierübung* (Pratique du clavier).



Les variations basées sur des thèmes connus, ou nouveaux, étaient l'une des formes musicales favorites au XVIII<sup>e</sup> siècle. Handel et Rameau, entre autres, avaient publié des séries de variations au cours des décennies précédentes. Bach devait probablement les connaître ainsi que des exemples plus anciens de compositeurs comme Frescobaldi ou Pachelbel (auquel il a pu emprunter le terme « aria » pour le début de ses *Variations*.) Bach semble avoir accordé peu d'intérêt à la variation, n'en ayant composé qu'un petit nombre au début de sa

carrière. Mais quand, tard dans la vie, il revint à cette forme il était évidemment déterminé à surpasser tous ceux qui l'avaient précédé dans ce domaine.

Bach savait probablement que certains de ses prédécesseurs avaient composé de longues séries de variations afin de démontrer leur maîtrise de cette forme et des techniques d'exécution. Avec les *Goldberg*, Bach fit de même en créant une œuvre qui surpassa toutes les variations précédentes en ingéniosité, difficulté, et durée. Cette série de variations transcendantes pour le clavier devint un modèle pour les compositeurs à venir, de Beethoven à Liszt et, à notre époque, Frederic Rzewski.

Comme certaines séries de variations antérieures, les *Goldberg* n'ont pas pour base un thème mélodique mais une ligne de basse. La mélodie de l'*Aria* par laquelle l'œuvre débute et se conclut n'est jamais répétée au cours des trente variations. Celles-ci se basent sur une basse continue et la progression d'accords ou d'harmonies qu'elle implique. On retrouve dans les variations la symétrie précise de l'*Aria* qui comprend trente-deux mesures : chaque variation se compose de deux parties – de durée égale – avec reprises indiquées par Bach. Cette structure se reproduit dans les trente-deux mouvements (en comptant les variations ainsi que l'*Aria* et sa réexposition, comme le voulait Bach).



Bach organise les variations par groupes de trois. En général, chaque troisième variation est un duo où chaque main joue des phrases mélodiques indépendantes. Bach

indique à l'interprète de jouer la plupart des duos sur les 2 claviers, chaque main ayant son clavier. Ce qui permet aux deux mains de se croiser continuellement, chacune pouvant passer sur ou sous l'autre, en produisant un entrelacement kaléidoscopique des sons distincts des deux claviers.

Chaque duo est précédé d'une variation dite « libre », une interprétation originale de l'une des formes musicales habituelles de l'époque. Ainsi, la *Variation 7* est une danse, la *Variation 10* est une petite fugue ou *fughetta*, etc. Chaque trio de variations conclut par un canon, la forme contrapontique la plus stricte : une ligne mélodique se répète exactement ou en imite une autre, comme dans un canon perpétuel. Mais à la différence d'un simple canon perpétuel, — la chanson pour enfants *Three Blind Mice* — tous les canons des *Goldberg*, sauf le dernier, incluent une ligne de basse dérivée de celle de l'*Aria*. Et dans chaque canon, chaque voix reprend la mélodie un ton plus haut, produisant ce que les musiciens nomment canon à la seconde, à la tierce, à la quarte et ainsi de suite. La série de neuf canons a donc une physionomie musicale qui change continuellement.

Ce plan complexe aurait pu créer une œuvre sèche, d'un intérêt purement technique. Mais chaque canon, comme chaque duo, est unique en son genre et virtuellement sans précédent. Même les variations « libres », basées sur des formules conventionnelles, sonnent tout à fait différemment de leurs modèles apparents. Bien que l'idée des études du croisement de mains puisse avoir été suggérée par les *Essercizi* de Domenico Scarlatti,

publiés vers 1738, personne n'avait encore écrit des duos pour le clavier d'une conception si rigoureuse et d'une exécution si originale. D'autre part, ce n'était pas la première fois que Bach écrivait une œuvre pour clavier inspirée, en partie, par des considérations de la « pratique du clavier ». Ses *Inventions* et de nombreuses pièces pour orgue commencent aussi par des idées provenant de schémas de doigtés, utiles à l'exercice des mains et de l'esprit.



On admet généralement que la publication des *Goldberg* a suivi de peu leur composition. Mais une série de variations composées en 1735 par le fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, semble s'en inspirer, ce qui suggère une date antérieure pour l'écriture des *Goldberg*. Bach avait tendance à écrire ses œuvres vocales plus rapidement que ses compositions instrumentales, qu'il révisait à maintes reprises. Il a pu élaborer les *Goldberg* durant une période prolongée, découvrant peu à peu la structure en groupes de trois, qui n'apparaît qu'après les premières variations. Selon certains, Bach aurait composé les variations canoniques en premier, puis les encadra par d'autres – mais on peut imaginer des scénarios différents.

Aucune série de variations ne possède le caractère des *Goldberg*, qui sont uniques, même dans l'œuvre extraordinaire de Bach. La plupart de la musique baroque, y compris celle de Bach, suit des lignes directrices stylistiques bien établies. Les rythmes des danses françaises, les formules ornementales italiennes et d'au-

tres procédés conventionnels rendent la plupart de la musique baroque facile à jouer et à écouter, au moins à un niveau superficiel. Des compositeurs comme Froberger et le jeune Bach ont volontiers inclus des danses facilement reconnaissables dans leurs séries de variations. Mais dans les *Goldberg*, même les variations apparemment traditionnelles, comme la *fughetta* de la *Variation* 10 et l'ouverture de la 16<sup>e</sup> diffèrent des modèles courant de ces genres qui, par exemple, se structurent rarement en deux moitiés égales. Les interprètes qui ont consacré de longues heures à cette œuvre, ou les auditeurs qui l'entendent régulièrement, ne peuvent oublier que même l'*Aria* initiale ne peut se comparer à aucune autre. Elle ressemble à une sarabande française, bien que son style bigarré ne soit pas celui des sarabandes de Couperin, de Rameau, ou même de Bach. L'*Aria* change vers la fin et devient plus fluide. Mais d'autre part, nous percevons une combinaison singulière de gestes appartenant au Baroque français et d'idées provenant du nouveau *style galant* de contemporains plus jeunes que Bach, comme ses propres fils ou Quantz.



Le cycle des variations groupées par trois commence avec la troisième, le premier canon. Il est précédé par la *Variation* 1, un duo entraînant avec croisement de mains sur un seul clavier, et la *Variation* 2 qui imite le type de sonate en trio que Bach aurait pu écrire pour deux violons et continuo (violoncelle et clavecin). Avec la *Variation* 3, l'auditeur doit faire face un problème : il

peut être difficile de suivre un contrepoint quand il est joué sur un seul clavier. Particulièrement dans le cas d'un *canon à l'unisson* (Bach intitule ainsi cette variation) car les deux lignes mélodiques entrecroisées sont jouées par la main droite tandis que la gauche ajoute une basse harmonique effervescente. Bien que cette musique soit trop complexe pour que nous puissions percevoir chaque détail à la première écoute, la souplesse des voix de ce premier canon transmet facilement l'idée d'une écriture mélodique exquise et toujours variée.

Ici et dans les canons suivants, l'usage que fait Bach d'une formule contrapontique particulière n'a pas nécessairement d'implications sur le style musical. Une fois encore, les lignes angulaires des mélodies canoniques zigzaguent d'une façon allant à l'encontre des conventions de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Et particulièrement dans les deux canons *per motum contrarium* [sujet puis réponse inversée à la mesure suivante] – *Variations* 12 et 15, où la ligne mélodique est inversée quand elle est imitée, de telle façon qu'un mouvement ascendant [du sujet], devient descendant [la réponse], et vice versa. La *Variation* 15 est aussi la première de trois variations en mode mineur, ses teintes sombres contrastant avec la brillance du Sol majeur des autres mouvements.

Les duos sont parfois appelés « arabesques », un terme pouvant décrire les filigranes délicats des *Variations* 8, 11, ou 17. Mais celles-ci sont aussi composées avec une logique déterminée qui fait dériver chaque moment de chaque variation d'une ou de deux idées musicales simples – une gamme, un arpège – que les mains peuvent s'échanger et invertir dans la seconde moitié. Au fur et

à mesure de la progression de l'œuvre, les duos deviennent de plus en plus exubérants, en incorporant, dans les *Variations* 14 et 20, des sauts athlétiques d'une main à l'autre. Ils atteignent un climax dans les *Variations* 23 et 29 avec ce que Rameau appelait « batteries », les deux mains s'alternant rapidement afin de produire une ligne d'accords unique. La *Variation* 26 est absolument remarquable, une main jouant une sarabande française obsédante, l'autre déployant des traits typiquement italiens. La combinaison de deux lignes de styles – ainsi que mètres et tempi – différents sera redécouverte par Mozart à la fin du Premier acte de *Don Giovanni* puis, au XX<sup>e</sup> siècle, par Elliott Carter.

Les variations libres forment naturellement le groupe le plus varié, et plusieurs d'entre elles peuvent servir de repère quand on traverse la série. Au centre, se trouve la *Variation* 16, par laquelle débute la seconde partie de l'œuvre et signale un nouveau commencement après la sombre *Variation* 15. Modélée sur l'ouverture à la française de l'opéra baroque, la *Variation* 16 débute dans le grand style pointé ; la seconde partie est une fugue. Deux variations précédentes forment un fil conducteur au long de la première moitié de la série. Le rythme sautillant de la *Variation* 7 en fait une gigue française connue sous le nom de « canarie ». La *Variation* 10, la *fughetta*, est une élaboration à quatre voix d'un thème animé (caractérisé par un trille) que la main gauche seule commence par exposer.

Dans la seconde partie de l'œuvre, Bach aborde un autre type de fugue avec la *Variation* 22, *Alla breve*, en se référant à un motet vocal qui remonte à la



Renaissance. Cependant, ce qui fait ressortir cette variation réside dans la luminosité de la tonalité de Sol majeur venant après le chromatisme dentelé de la variation canonique précédente, la 21e, en Sol mineur. La série atteint son expression la plus profonde dans la dernière variation en mode mineur, la 25e. Bach écrit « *adagio* » sur sa copie de l'édition imprimée. L'indication italienne se réfère moins à un tempo lent qu'à la nécessité d'une liberté expressive pour interpréter les lignes mélodiques très ornementées. Mais l'effet produit par cette variation tient tout autant dans l'harmonie chromatique qui se dirige inexorablement vers les tonalités aussi lointaines que Si bémol et Mi bémol mineur, juste avant la récapitulation miraculeuse de la première phrase.

À partir de ce moment, les variations sont de plus en plus libres, et l'imagination de Bach encore plus débridée. La structure en triptyque disparaît, et la Variation 28, ostensiblement le dernier duo, se dissout dans des trilles. Le titre de la dernière variation, *Quodlibet* (littéralement : ce qui te plaît), se réfère à une composition à quatre voix, que Bach écrivit dans sa jeunesse, d'un caractère presque dramatique, et très différent de celui-ci ; mais ces deux œuvres citent des chansons populaires, et font écho à ce que Forkel décrivait comme des *quodlibet* improvisés chantés durant les réunions de la famille de Bach. Ainsi, les variations se concluent sur les souches de simples mélodies populaires comme *Kraut und Rüben* (Les choux et les navets).

Mais Bach demande à l'interprète de répéter l'*Aria* avant la fin, nous rappelant ainsi que tout ce que nous avons entendu durant une heure est issu d'une basse

commune. L'idée abstraite représentée par ce qui précède a été incorporée dans chaque variation par une combinaison mystérieuse de logique claire et d'une fantaisie sans entrave.

*David Schulenberg*  
traduction : Pierre Élie Mamou





## Johann Sebastian Bach

### Goldberg-Variationen

Irgendwann in den 1740-er Jahren brachte Johann Sebastian Bach in Leipzig eine fünfstimmige Kirchenkantate mit Instrumentalbegleitung am Gedenktag Johannes des Täufers zur Aufführung. Daran ist nichts Ungewöhnliches, schließlich komponierte und dirigierte Bach seit 1723 Kirchenkantaten für und in Leipzig. Aber seine Werke waren normalerweise vierstimmig, und diese Kantate stammte nicht von Bach selbst, sondern von Johann Gottlieb Goldberg. Dieser wurde 1727 in Danzig geboren und war wohl ein Schüler Bachs oder seines Sohnes Wilhelm Friedemann.

Goldberg spielte verschiedene Tasteninstrumente und war wie seine Schwester Constantia Renata ein Wunderkind. Man weiß, dass er neben zwei eindrucksvollen Vokalkompositionen Werke für Tasteninstrumente schrieb, darunter zwölf Variationen über ein Menuett sowie eine Triosonate, die so gut ist, dass sie irrtümlicherweise Bach zugeschrieben wurde. In den 1740-er Jahren arbeitete Goldberg für Bachs Freund und Förderer Carl von Keyserlingk, den russischen Gesandten am Dresdner Hof.

Für diesen Goldberg schrieb Bach angeblich seine berühmten, nach ihm benannten Variationen. Wie

Bachs früher Biograph Forkel berichtet, spielte Goldberg Bachs Variationen dem Grafen von Keyserlingk in seinen schlaflosen Nächten vor. Vermutlich sollte er den Diplomaten damit nicht zum Einschlafen bringen, sondern seinen Geist beschäftigen, während er nicht in den Schlaf finden konnte. Denn kein aufmerksamer Zuhörer wäre in der Lage, bei der endlosen Vielfalt und dem nie dagewesenen Erfindungsreichtum in Bachs Komposition schnell zu ermüden.

Goldbergs Name ist untrennbar mit Bachs Variationen verbunden. Aber der Originaltitel, unter dem sie 1741 veröffentlicht wurden, lautete einfach nur *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. Das Werk war eine Fortsetzung der von Bach bescheiden betitelten *Clavierübung*, einer Reihe außerordentlicher Werke für Orgel und Cembalo, die er seit 1726 veröffentlicht hatte.



Variationen, die entweder auf bereits existierenden oder auf neuen Themen beruhten, waren eine der Lieblingsgattungen im Europa des 18. Jahrhunderts. In den vorangegangenen Jahrzehnten hatten unter anderem Händel und Rameau Variationssätze veröffentlicht. Diese kannte Bach wohl, ebenso wie frühere Werke dieses Genres von Frescobaldi oder Pachelbel (von dem er eventuell den Begriff »Aria« als Bezeichnung für den Einleitungssatz übernahm). Aber Bach scheint nur wenig Interesse an Variationen gehabt zu haben, denn zuvor hatte er nur wenige Werke dieser Gattung komponiert. Als er

sich diesem Genre jedoch spät in seinem Leben wieder zuwandte, war er wohl entschlossen, jeden früheren Komponisten derartiger Stücke zu übertreffen.

Bach wusste vermutlich, dass einige seiner Vorgänger ausgedehnte Variationsreihen geschrieben hatten, um ihre meisterhafte Beherrschung der Kompositionsformen und der Aufführungspraktiken ihrer Zeit unter Beweis zu stellen. Mit den Goldberg-Variationen tat Bach es ihnen gleich und schuf ein Werk, das alle vorangegangenen durch seinen Einfallsreichtum, seine Schwierigkeit und seine schiere Länge in den Schatten stellt. Indem er eine Variationenfolge für ein Tasteninstrument in aufsteigenden Tonarten schuf, entwarf er ein Modell für zukünftige Komponisten, einschließlich Beethoven, Liszt und zu unserer Zeit Frederic Rzewski.

Wie einige frühere Variationsfolgen beruhen auch die Goldberg-Variationen nicht auf einer thematischen Melodie, sondern auf einer Basslinie. Die Melodie der eröffnenden *Aria* wird in den dreißig Variationen kein einziges Mal wieder aufgegriffen. Diese beruhen stattdessen auf dem darunter liegenden Bass und der Abfolge von Akkorden oder Harmonien, die er impliziert. Ebenfalls typisch für Variationen ist die präzise Symmetrie der *Aria*, die aus 32 Takten besteht. Diese sind in zwei gleiche Hälften aufgeteilt, und für beide Abschnitte schreibt Bach eine Wiederholung vor. Dieser Aufbau findet sich in allen 32 Sätzen wieder (wenn man die Variationen ebenso wie die Wiederaufnahme der *Aria* am Schluss mitzählt, wie von Bach vorgegeben).



Bach unterteilt die Variationen in Dreiergruppen. Im Allgemeinen ist jede dritte Variation ein Duett, in dem beide Hände voneinander unabhängige Melodielinien spielen. Bach weist den Spieler an, die meisten dieser Inventionen auf den beiden Manualen eines zweimanualigen Cembalos zu spielen, mit einer Hand pro Manual. Dadurch können die beiden Hände sich immer wieder überkreuzen und so eine kaleidoskopartige Verflechtung der kontrastierenden Klänge der beiden Manuale erzeugen.

Vor jedem Duett steht ein Satz, den man als »freie« Variation bezeichnen kann, ein fantasievolles Herangehen an eine der konventionelleren musikalischen Formen ihrer Zeit. Folglich ist Variation 7 ein Tanzsatz, Variation Nr. 10 ist eine kleine Fuge oder *fuggetta*, und so weiter. Jede Dreiergruppe schließt mit einem Kanon, der strengsten aller kontrapunktischen Formen. Hier wiederholt oder imitiert eine melodische Linie die andere exakt. Aber anders als in einem einfachen Kanon wie etwa dem Kinderlied *Bruder Jakob* wird in jedem Kanon aus den Goldberg-Variationen (mit Ausnahme des letzten) zusätzlich eine Basslinie verwendet, die aus der *Aria* abgeleitet ist. Und in jedem Kanon, der auf den ersten folgt, setzt die imitierende Stimme einen Ton höher ein als im vorangegangenen, sodass Formen entstehen, die als Sekund-, Terz- und Quartkanon usw. bezeichnet werden. Auf diese Weise verfügt die Reihe von neuen Kanons über eine sich beständig wandelnde musikalische Physiognomie.

Dieser komplizierte Aufbau hätte zu einem trockenen Ergebnis mit einem rein technischen Wert

führen können. Aber jeder Kanon und jedes Duett ist einzigartig und buchstäblich zuvor nie dagewesen. Selbst die »freien« Variationen, die auf konventionellen Modellen beruhen, klingen völlig anders als ihre scheinbaren Vorbilder. Obwohl die Erfindung von Etüden mit Überkreuzen der Hände aus Domenico Scarlattis *Essercizi* stammen könnte, die ca. 1738 veröffentlicht wurden, hat niemand zuvor Duette für ein Tasteninstrument geschrieben, die zugleich so streng aufgebaut und derartig fantasievoll ausgeführt sind. Andererseits sind diese Variationen wohl kaum Bachs erstes Werk, das zumindest teilweise pädagogisch inspiriert ist. Seine Inventionen und viele seiner Orgelwerke gehen ebenfalls von Ideen aus, die sich aus Fingersätzen und Griffmustern ableiten, die nützlich sind, um sowohl manuelle als auch geistige Fähigkeiten zu trainieren.



Man nimmt gewöhnlich an, Bach habe die Goldberg-Variationen kurz vor ihrer Veröffentlichung komponiert. Aber in einer Variationsfolge, die Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel 1735 komponierte, scheint er sich auf sie zu beziehen, was für einen früheren Entstehungszeitpunkt der Goldberg-Variationen spricht. Obwohl Bach seine Vokalwerke gewöhnlich schnell schrieb, nahm er sich für seine Instrumentalkompositionen mehr Zeit und überarbeitete sie oft mehrmals. Es ist denkbar, dass er über einen längeren Zeitraum an den Goldberg-Variationen arbeitete und sich ihrem dreifachen Aufbau allmählich näherte, der erst nach den

ersten Variationen zu Tage tritt. Man hat auch die These aufgestellt, er habe zunächst die kanonischen Variationen komponiert und die anderen später eingefügt – aber andere Szenarien sind ebenfalls denkbar.

Aus dem bisher Gesagten geht das besondere Wesen der Goldberg-Variationen nicht hervor – sie sind selbst in Bachs außergewöhnlichem Schaffen einzigartig. Der größte Teil der Barockmusik, einschließlich der Werke Bachs, orientiert sich an damals fest etablierten stilistischen Richtlinien. Französische Tanzrhythmen, italienische Verzierungsformeln und weitere konventionelle Erfindungen sorgen dafür, dass die meisten barocken Kompositionen für Musiker – und Zuhörer – leicht zu interpretieren sind, zumindest auf einer oberflächlichen Ebene. Frühere Komponisten wie etwa Froberger und Bach selbst hatten in ihre Variationsfolgen leicht erkennbare Tanzsätze eingefügt. Aber in den Goldberg-Variationen weichen selbst scheinbar traditionelle Variationen (wie etwa die Fughetta Nr. 10 und die Overture Nr. 16) von den regulären Ausprägungen dieser Genres ab, die zum Beispiel selten aus zwei gleich langen Hälften aufgebaut sind. Instrumentalisten, die stundenlang geschuftet haben, um dieses Werk zu erlernen, oder Zuhörer, die es regelmäßig hören, vergessen leicht, dass es noch nicht einmal für die eröffnende *Aria* etwas Vergleichbares gibt. Sie ähnelt einer französischen Sarabande, dennoch ist ihr bunter Stil anders als in anderen Sarabanden bei Couperin, Rameau oder sogar Bach selbst. Sie ändert sich zum Ende hin und wird flüssiger. Und andererseits ist diese *Aria* eine einzigartige Kombination französischer baro-

cker Gesten mit Erfindungen des neuen galanten Stils, den Bachs jüngere Zeitgenossen wie etwa Quantz oder seine eigenen Söhne vertraten.



Die Dreierstruktur der Variationen beginnt mit Nr. 3, dem ersten Kanon. Diesem gehen Variation Nr. 1 (ein ausgelassenes Duett mit zahlreichen Handkreuzungen, das auf nur einem Manual gespielt wird) und Variation Nr. 2 voran (die jenen Typus der Triosonate imitiert, wie ihn Bach für zwei Violinen und ein Continuo aus Cello und Cembalo hätte schreiben können). Bei Variation Nr. 3 wird der Zuhörer mit dem Problem konfrontiert, dass es schwierig sein kann, einem Kontrapunkt zu folgen, wenn er auf einem Tasteninstrument mit nur einem Manual gespielt wird. Dies gilt ganz besonders für einen Primkanon (*canone all'unisono*), wie Bach diese Variation bezeichnet hat, denn die zwei sich überkreuzenden Melodielinien werden beide in der rechten Hand gespielt, während die linke einen *running bass* hinzufügt. Doch auch wenn diese Musik zu komplex ist, um jedes Detail beim ersten Hören zu verstehen, rufen die fließenden Linien dieses ersten Kanons die Vorstellung einer exquisiten, abwechslungsreichen Art des Melodienschreibens hervor.

Hier und in den anschließenden Kanons implizierte Bachs Einsatz einer bestimmten kontrapunktischen Technik nicht zwingend einen speziellen musikalischen Stil. Die eckigen Linien der Kanonmelodien drehen und wenden sich auf eine Weise, die den Konventionen

der Musik des 18. Jahrhunderts widerspricht. Dies gilt in besonderem Maße für die beiden Umkehrkanons, Variation Nr. 12 und 15, in denen die Melodie bei der Imitation auf den Kopf gestellt wird und umgekehrt. Variation Nr. 15 ist außerdem die erste, die in Moll steht; sie bildet einen dunklen Gegenpol zum strahlenden G-Dur der anderen Sätze.

Die Duette werden gelegentlich als »Arabesken« bezeichnet. Dieser Begriff soll wohl das zarte Gitterwerk in den Variationen Nr. 8, 11 oder 17 beschreiben. Aber selbst diese sind mit einer durchdachten Logik komponiert, die in jeder Variation in jedem Augenblick auf ein oder zwei einfachen musikalischen Ideen beruht (eine Tonleiter, ein Arpeggio). Diese bewegen sich zwischen den Händen hin und her und werden in der zweiten Hälfte umgekehrt. Die Duette werden im Verlauf der Variationsfolge immer ungestümer, und in Variation Nr. 14 und 20 kommen athletische Sprünge der einen Hand über die andere zur Anwendung. Sie erreichen ihren Höhepunkt in den Variationen Nr. 23 und 29 mit dem, was Rameau mit »batteries« bezeichnete: Die beiden Hände wechseln sich mit schnellen Akkordlinien ab. Am bemerkenswertesten ist Variation Nr. 26, in der die eine Hand eine stockende französische Sarabande spielt, während in der anderen schnelle italienische Figurationen erklingen. Die Kombination von zwei Linien in unterschiedlichen Stilen oder sogar mit unterschiedlicher Metrik oder abweichenden Tempi sollte durch Mozart im Finale des ersten Aktes von *Don Giovanni* und im 20. Jahrhundert von Elliott Carter wiederentdeckt werden.

Die freien Variationen bilden naturgemäß die abwechslungsreichste Gruppe, und einige dienen als Meilensteine beim Durchqueren der gesamten Folge. Ein Zentrum bildet Variation Nr. 16, die die zweite Hälfte des Werks eröffnet und einen Neuanfang nach der düsteren Variation Nr. 15 kennzeichnet. Variation Nr. 16 beginnt nach dem Vorbild der Ouvertüren der französischen Barockoper im erhabenen punktierten Stil; die zweite Hälfte ist eine Fuge. Zwei frühere Variationen stellen Orientierungspunkte im Verlauf der ersten Hälfte der Variationenfolge dar. Der hüpfende Rhythmus der Variation Nr. 7 kennzeichnet sie als eine französische Gigue des *canarie*-Typus, und Variation Nr. 10, die *Fughetta*, ist die vierstimmige Ausarbeitung eines lebhaften Themas (dessen Besonderheit ein Triller ist), das in der linken Hand zu Anfang ganz allein vorgestellt wird.

In der zweiten Hälfte spielt Bach in der mit *alla breve* bezeichneten Variation Nr. 22 auf einen anderen Fugentypus an. Er bezieht sich damit auf eine Art von Vokalmotetten, die auf die Renaissance zurückgeht. Diese Variation hebt sich jedoch vor allem durch ihr strahlendes G-Dur heraus, das nach der zerklüfteten Chromatik der vorangegangenen kanonischen g-Moll-Variation Nr. 21 erstrahlt. Die Variationen finden in der letzten Mollvariation Nr. 25 zu ihrem innigsten Ausdruck. Hier notierte Bach die Tempobezeichnung *Adagio* in seiner eigenen gedruckten Ausgabe. Dieses italienische Wort bezeichnet weniger ein langsames Tempo als vielmehr die Notwendigkeit expressiver Freiheit bei der Ausführung der stark verzierten

Melodielinie. Ebenso wesentlich für die Wirkung dieses Satzes ist die chromatische Harmonik, die sich unerschöpflich in so entfernte Tonarten wie b-Moll und es-Moll bewegt, ehe auf wundersame Weise die Eröffnungssphrase wiederaufgenommen wird.

Ab diesem Moment werden die Variationen freier, und Bachs Fantasie entwickelt sich sogar noch ungebremster. Die Dreierstruktur löst sich auf, und Variation Nr. 28, anscheinend das letzte Duett, löst sich in Triller auf. Der Titel der letzten Variation *Quodlibet* (wörtlich: wie es beliebt) stellt die Verbindung zu einer Komposition für vier Stimmen her, die Bach als junger Mann geschrieben hatte. Dieses quasi-dramatische frühe Stück unterscheidet sich sehr stark von dieser Variation, aber in beiden werden populäre Melodien zitiert. In diesem Satz klingen die improvisierten Quodlibets nach, die – wie Forkel beschreibt – bei den Zusammenkünften der Familie Bach gesungen wurden. So enden die Variationen mit den Klängen einfacher Volkslieder wie z. B. *Kraut und Rüben*.

Aber Bach weist den Spieler an, die *Aria* vor dem Schluss noch einmal zu wiederholen, und dies dient als Erinnerung daran, das alles, was in der letzten Stunde zu hören war, aus der gleichen Basslinie entstanden ist. Die dadurch repräsentierte abstrakte Idee wurde in jeder Variation durch eine wundersame Kombination von klarer Logik und ungebundener Fantasie dargestellt.

David Schulenberg  
Übersetzung: Susanne Lowien



GLOSSA  
produced by  
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for  
NOTE 1 MUSIC GMBH  
Carl-Benz-Straße, 1  
69115 Heidelberg  
Germany  
info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com