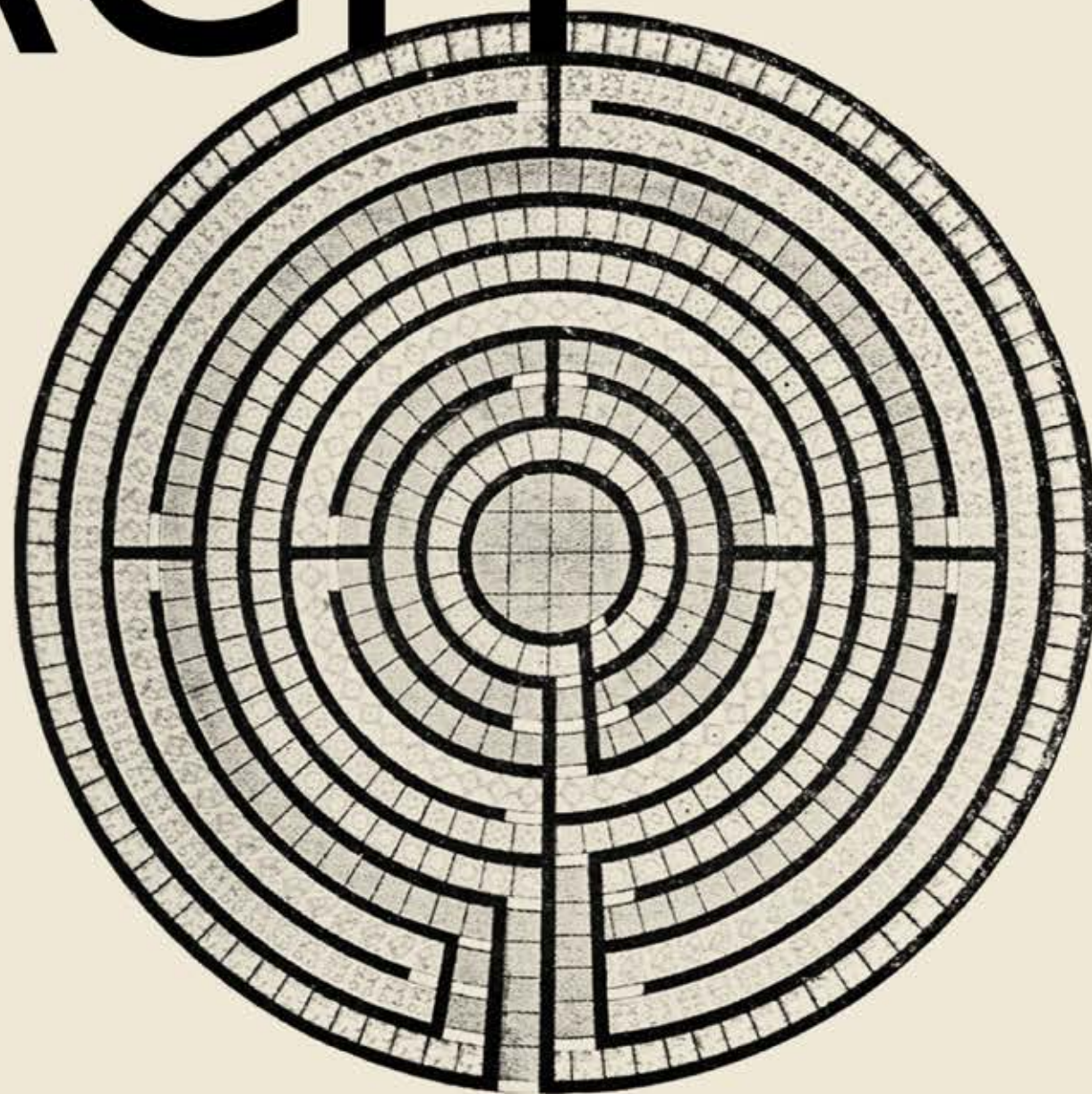


BACH

GOLDBERG VARIATIONS



MICHEL KIENER
HARPSICHORD

JOHANN SEBASTIAN BACH

CD 1

| | | |
|----|--|-------|
| 01 | <i>Aria</i> | 04:29 |
| 02 | <i>Variatio 1. a 1 Clav.</i> | 02:35 |
| 03 | <i>Variatio 2. a 1 Clav.</i> | 01:43 |
| 04 | <i>Variatio 3. Canone all'Unisono. a 1 Clav.</i> | 02:45 |
| 05 | <i>Variatio 4. a 1 Clav.</i> | 01:15 |
| 06 | <i>Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav.</i> | 02:11 |
| 07 | <i>Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.</i> | 01:17 |
| 08 | <i>Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. al tempo di Giga</i> | 01:56 |
| 09 | <i>Variatio 8. a 2 Clav.</i> | 02:21 |
| 10 | <i>Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.</i> | 02:00 |
| 11 | <i>Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav.</i> | 01:41 |
| 12 | <i>Variatio 11. a 2 Clav.</i> | 02:41 |
| 13 | <i>Variatio 12. a 1 Clav. Canone alla Quarta in moto contrario</i> | 03:45 |
| 14 | <i>Variatio 13. a 2 Clav.</i> | 05:17 |
| 15 | <i>Variatio 14. a 2 Clav.</i> | 02:33 |
| 16 | <i>Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.: Andante</i> | 03:57 |

total time 42:37

GOLDBERG VARIATIONS

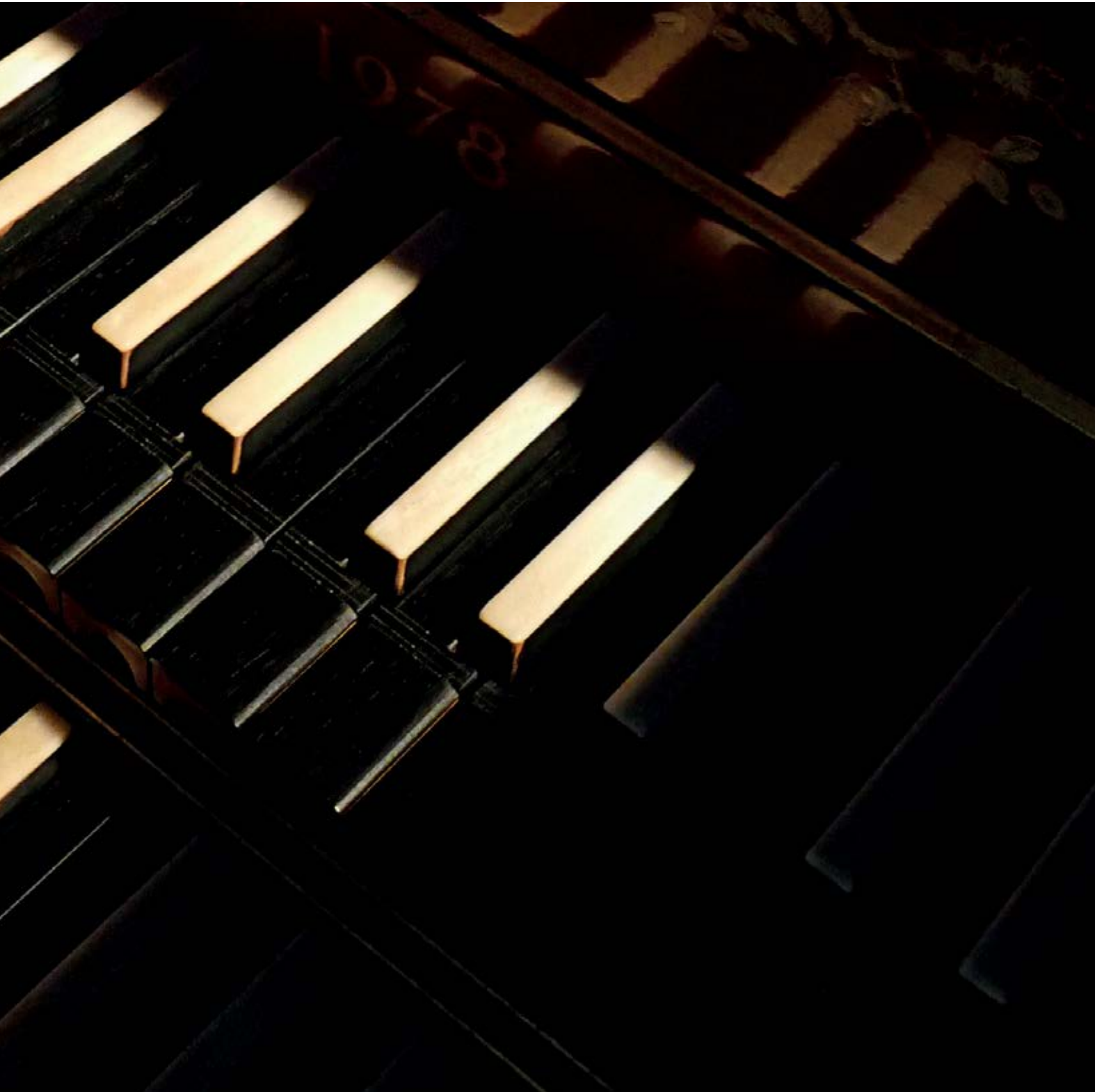
CD 2

| | | |
|----|--|-------|
| 01 | <i>Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav.</i> | 03:12 |
| 02 | <i>Variatio 17. a 2 Clav.</i> | 02:31 |
| 03 | <i>Variatio 18. Canone alla Sesta. a 1 Clav.</i> | 01:32 |
| 04 | <i>Variatio 19. a 1 Clav.</i> | 01:09 |
| 05 | <i>Variatio 20. a 2 Clav.</i> | 02:35 |
| 06 | <i>Variatio 21. Canone alla Settima</i> | 02:28 |
| 07 | <i>Variatio 22. a 1 Clav. alla breve</i> | 01:32 |
| 08 | <i>Variatio 23. a 2 Clav.</i> | 02:51 |
| 09 | <i>Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav.</i> | 03:59 |
| 10 | <i>Variatio 25. a 2 Clav.: Adagio</i> | 06:51 |
| 11 | <i>Variatio 26. a 2 Clav.</i> | 03:01 |
| 12 | <i>Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.</i> | 02:02 |
| 13 | <i>Variatio 28. a 2 Clav.</i> | 03:05 |
| 14 | <i>Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.</i> | 02:25 |
| 15 | <i>Variatio 30. a 1 Clav. Quodlibet</i> | 01:50 |
| 16 | <i>Aria da Capo</i> | 04:33 |

total time 45:45

MICHEL KIENER *harpsichord*

by William Dowd (1978), after Blanchet (1730)



GOLDBERG VARIATIONS

Some musicological anecdotes are particularly engaging: take the well-known account of the composition of Bach's *Goldberg Variations* BWV 988 that was launched by Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer, in his *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* in 1802. Count Hermann Karl von Keyserling, the Russian ambassador to the Electoral court in Dresden, was on a visit to Leipzig when he commissioned Bach to compose a series of keyboard works "with a gentle and quietly humorous character"; his idea was that Johann Gottlieb Goldberg, a young keyboard player in his household, would play these pieces and in so doing bring calm and peace to the Count's sleepless nights. Bach said that a series of variations seemed to be best suited to the purpose, although he had not yet composed anything in that genre because of the unchanging harmonic pattern that the form required. Bach nonetheless set to work and the *Aria mit verschiedenen Veränderungen für Cembalo mit zwei Manualen* was published as the fourth part of the *Clavier-Übung* by Balthasar Schmid in Nuremberg in 1741 or 1742. Forkel concludes that the Count found the work much to his taste, as he rewarded Bach with a golden goblet filled with one hundred *louis d'or*.

This fanciful tale is often rejected as pure fabrication: one can point to the evidence that Johann Gottlieb Goldberg was only fourteen years old when the variations appeared in print. Was this teenager really in possession of the extreme technical skills that these treacherous variations demand? Other considerations lead us to question the role played by the Count himself: if Bach had indeed received one hundred *louis d'or*, a truly fabulous sum, then according to the custom of the time he would either have praised his generous patron greatly in a foreword to the edition or at least have mentioned his name on the title page – neither of which he did. What is more, the list of Bach's possessions made after his death makes no mention of the golden goblet that Keyserling is supposed to have given him. It is often also said that Nikolaus Forkel himself was no faithful reteller of historical fact; he wrote

his biography of Bach from a position of German patriotism and could not resist interpreting the facts and events in Bach's life according to his own opinions. No other contemporary source provides any confirmation of Forkel's account of the composition of the *Goldberg Variations*. This and other considerations sufficed to have Forkel's account classified as pure fiction: well and aptly invented, indeed, but unfortunately untrue.

A fine tale can still, however, contain elements of truth. Forkel's account cannot be proved but, strictly speaking, cannot be totally rejected either. Johann Gottlieb Goldberg was possibly taught either by Wilhelm Friedemann, Bach's eldest son, or by the great Johann Sebastian himself; several contemporary sources mention his advanced technical prowess at a young age. It is therefore quite possible that Bach had confidence in the young Goldberg and judged him capable of performing the variations to Count Keyserling's satisfaction. Whether Goldberg was able to perform the *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988 as a whole seems to me irrelevant; such a question has a purpose only when the *Goldberg Variations* are regarded as a musical monolith whose thirty linked variations exist in one unbroken arch from the opening aria to its repeat at the end and that it must be performed as such in concert. This Romantic and anachronistic view has been encouraged by legendary performances from the last century. We have forgotten that the work is a gigantic *Gradus ad Parnassum*, in which its technical and musical challenges increase progressively throughout its length. Not all of its variations are equally difficult: the *Goldbergs* contain every shade of difficulty from simple facility to the most extreme technical challenges. It is highly significant in this that the *Goldberg Variations* were published as part of the *Clavier-Übung*; their nickname is also correct, as the variations were intended much more for Goldberg – and, by extension, for every keyboard player who wishes to develop his skills – than for Count Keyserling. As for the untraceable golden goblet: the list made of Bach's possessions after his death makes no mention of several valuable objects, one such being the richly decorated trunk with eleven locks and marked with Bach's

emblem that is currently one of the glories of the Bach Museum in Leipzig. The argument that Nikolaus Forkel had made his own interpretation of the facts cannot be refuted; as a biographer, Forkel was a child of his time. He nonetheless handled the facts that he himself had gathered – through correspondence with Bach's sons and by other means – most conscientiously; there was absolutely no reason for Forkel to recount the events of the Keyserling / Goldberg section of his biography in anything other than their original form.

Forkel relates that Keyserling could not get enough of the variations and that he often would ask Goldberg to play several of them in as a way of passing his sleepless nights. The *Goldberg Variations* were never meant as a tranquilliser; the Count was not supposed to count variations and canons in place of sheep! The variations are in fact a complete failure as a remedy for insomnia: the music is never soporific – indeed, the advanced formal structure as well as the explosion of creativity present in this impassioned and inspired set of variations have been keeping musicologists and music lovers wide awake since their composition.

The *Aria* that opens and concludes the work provides the thematic basis for the variations; the same wordless *Aria* is also to be found in Anna Magdalena Bach's *Notenbüchlein* (1725). It is possible that this *Aria* had long been familiar to the members of Bach's household but that Anna Magdalena only transcribed it onto a few unused pages in her notebook around 1740. The *Aria* is a sarabande, the most expressive of the French dances and the one that Bach most often employed as the suite's emotional centre. Restrained expression and seriousness characterise both the choreography and the music of the sarabande; this encouraged Bach to use the sarabande form for *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, the final chorus of the *St. Matthew Passion*, to conclude the tragic and dramatic events of the Passion with proper weight and consideration. The rococo and highly ornamented melody of the *Aria* is not the basis for variation; it is the stately bass line of the *Aria* with its slow harmonic rhythm that provides the harmonic background for the *Goldberg Variations*. Bach then concentrates his material yet again and focuses on its slow

arpeggiated chords. Forkel had stated that Bach was not particularly attracted to the variation form because of the invariable underlying harmony; Bach now seems to have taken the variation form as a challenge to his compositional skills, displaying and developing them in the following thirty variations.

The structure of the *Goldberg Variations* is both simple and strict: the thirty variations follow the opening *Aria* in ten groups of three, each variation being in AABB form. The third variation of the group is also a canon for two or three voices in which the interval between the upper parts is increased each time by a tone, progressing from *Canone in Unisono* to *Canone alla Nona*. We would therefore expect a *Canone alla Decima* for the final variation, except that Bach unexpectedly supplies a quodlibet that combines the *Aria* with two Thuringian folk songs: *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* and *Ich bin so lang nicht bei dir gewest*. This last folk song is possibly a joking reference to the fact that the *Aria* has not been heard for thirty variations, although a subtle reminiscence of it could be heard in the thirteenth variation. The *Aria* in its original form is played again and brings the whole work to an end; the return of this wonderfully beautiful melody always has a heart-stopping effect on the listener. Bach also retitles and transforms his Variation no. 16, at the centre of the work, into a French Overture that is followed by a fugue; the *Goldberg Variations* are thus divided into two equal sections.

Bach's intense concentration on a single facet of the theme and his monumental development of it link the *Goldbergs* directly to Beethoven's *Diabelli Variations*, composed some eighty years later. Forerunners of the *Goldbergs* are often said to include Domenico Scarlatti's *Essercizi per gravicembalo*; these *Essercizi* are not, however, a series of variations, but rather a volume of thirty short sonatas – and it is not impossible that Bach knew them. It is more probable, however, that he knew Handel's *Chaconne in G*, HWV 442. This youthful work begins with a short chaconne that displays a thematic likeness to the *Aria* from the *Goldberg Variations* and that is followed by sixty-two variations. It was published in Amsterdam in 1732 by Gerhard Frederik Witvogel, an editor who also was in contact with Bach.



Another set of variations, *Ich ging einmal 31 mal verendert* by Hans Leo Hassler (1564-1612), is often ignored in this connection. It is an impressive set of variations that lasts for almost forty-five minutes and is based on the famous *La Monica* theme; it could easily be termed the *Goldberg Variations* of the 17th century. The work became famous in North German organist circles through Jan Pieterszoon Sweelinck, Samuel Scheidt and Johann Pachelbel; it is highly probable that it also reached as far as Bach and his circle.

Koen Uvin

Translation: Peter Lockwood

LES VARIATIONS GOLDBERG

Certaines anecdotes de l'histoire de la musique sont particulièrement charmantes. Prenez le récit bien connu sur l'origine des *Variations Goldberg* BWV 988 issu de *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* publié en 1802 par Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach. Lors d'un de ses séjours à Leipzig, Bach reçoit une commande du comte Hermann Karl von Keyserling, l'ambassadeur de Russie à la cour électorale de Dresde. Bach doit composer une série d'œuvres pour clavier « de caractère doux et quelque peu joyeux » qui devaient être jouées par le jeune claviériste Johann Gottlieb Goldberg pour apaiser le comte pendant ses nuits blanches. Selon Bach, une série de variations serait le plus approprié, bien qu'il ne se soit jamais essayé au genre en raison de « l'harmonie sans cesse répétée ». Bach se met au travail et, en 1741 ou 1742, l'*Aria mit verschiedenen Veränderungen für Cembalo mit zwei Manualen* est publié par Balthasar Schmid à Nuremberg comme quatrième partie du *Clavier-Übung*. Forkel conclut que l'œuvre devait être au goût du comte Keyserling puisqu'il récompense Bach par une coupe en or remplie de cent Louis d'or.

Cette histoire fantastique est souvent rejetée comme pure invention. Il a notamment été souligné que Johann Gottlieb Goldberg n'avait que quatorze ans lorsque les variations sont publiées. Ce jeune adolescent était-il capable de maîtriser les exigences techniques extrêmes de ces variations perfides ? D'autres considérations ont mis en question le rôle du mécène. Si Bach a effectivement reçu cent Louis d'or, une somme véritablement mirobolante selon les coutumes de l'époque, n'aurait-il pas vivement loué le généreux mécène, ou du moins mentionné son nom sur la couverture ? Mais cela n'est pas le cas. Il n'y a par ailleurs aucune trace de la coupe en or dans la succession de Bach. A cela s'ajoute que Nikolaus Forkel n'est pas considéré comme un historien fiable. Sa biographie est rédigée d'un point de vue patriotique et Forkel n'a pas su résister à l'envie d'interpréter les faits et événements de la vie de Bach à la lumière de ses propres

idées. Enfin, ses informations sur l'origine des *Variations Goldberg* ne sont pas confirmées par d'autres sources. En raison de ces arguments, et d'autres encore, le récit de Forkel a été relégué au domaine des fables, « ben trovato » certes, « ma non è vero » (bien trouvé, certes, mais pas vrai).

Une belle histoire peut pourtant être vraie. Le récit de Forkel ne peut être prouvé, mais il ne peut pas non plus être réfuté. Johann Gottlieb Goldberg a probablement été formé par Wilhelm Friedemann, le fils aîné de Bach, ou par Jean-Sébastien Bach lui-même, et a très tôt été loué par plusieurs sources pour sa technique supérieure. Il est donc tout à fait possible que Bach ait eu confiance en lui et l'ait considéré capable d'interpréter les variations à la satisfaction du comte Keyserling. Se demander si Goldberg a pu interpréter l'intégralité de l'*Aria mit verschiedenen Veränderungen* ne me semble pas pertinent. Cette question n'est soulevée que lorsque l'on considère les *Variations Goldberg* comme un monolithe musical qui, à travers trente variations et canons enchaînés, mène sans interruption de l'air d'ouverture à sa répétition à la fin et qui, conformément à cette idée, doit être exécuté dans un cadre de concert. C'est une conception anachronique et romantique, nourrie par des interprétations légendaires du siècle dernier. On oublie que cette œuvre est un « gradus ad parnassum » didactique dans lequel les parties les plus complexes, tant sur le plan technique que sur le plan de la composition, apparaissent vers la fin. Toutes les variations ne sont pas aussi difficiles à jouer : les *Variations Goldberg* comportent tous les degrés de difficulté, de facile à extrêmement virtuose. Qu'elles aient été publiées comme *Clavier-Übung* en dit long. Le surnom « Goldberg » est d'ailleurs justifié. Ces variations semblent en effet destinées à Goldberg – et par extension à tous les étudiants claviéristes qui souhaitent se former – plutôt qu'au comte Keyserling. En ce qui concerne l'introuvable coupe d'or, plusieurs objets de valeur ne sont pas mentionnés dans l'inventaire des possessions de Bach dressé après sa mort. L'une d'entre elles est la malle de Bach, richement décorée de son emblème et de onze serrures, aujourd'hui une pièce maîtresse du musée Bach de Leipzig. L'argument

selon lequel Nikolaus Forkel a manipulé l'interprétation des faits à sa guise ne peut être réfuté. Si, en tant que biographe, Forkel était un enfant de son temps, il était néanmoins très méticuleux dans son traitement des faits eux-mêmes. Il a consciencieusement recueilli ces faits, de première main, notamment au travers de la correspondance avec les fils de Bach. De plus, Forkel n'a aucun motif de présenter les événements autrement que de la façon dont ils lui ont été relatés. Forkel écrit que Keyserling ne se lassait jamais de « ses » variations et demandait souvent à Goldberg de les jouer pour l'aider à traverser ses nuits d'insomnie. Les Variations Goldberg ne devaient évidemment pas servir de somnifère. L'idée n'était pas de remplacer les moutons à compter par des variations et canons. En tant que « remède » contre l'insomnie, les *Variations Goldberg* sont d'ailleurs un échec retentissant, à aucun moment cette œuvre magistrale n'est soporifique. Au contraire, la structure supérieure et l'explosion de créativité de cette série de variations captivantes et inspirées privent les musicologues et mélomanes de sommeil.

L'*Aria* qui ouvre et conclut l'ouvrage fournit la base thématique des variations. On retrouve ce même air sans texte dans le *Notenbüchlein* d'Anna Magdalena Bach de 1725. Il est possible qu'il soit connu depuis un certain temps dans le foyer de Bach. Mais il est également possible qu'Anna Magdalena ne l'ait couché sur les pages vierges de son cahier que vers 1740. L'*Aria* est une sarabande, la plus expressive des danses françaises que Bach utilisait souvent comme centre émotionnel de ses suites. La chorégraphie et la musique de la sarabande se caractérisent par leur expression contrôlée et leur sérieux. Ce sont ces qualités qui ont incité Bach à utiliser la sarabande pour *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, le dernier choral de la Passion selon Saint Matthieu, afin de conclure les événements tragiques et véhéments de la Passion par une réflexion digne. Ce n'est pas la galante mélodie, pleine d'ornementation, mais plutôt la majestueuse basse rythmée et lente de l'*Aria* qui constitue l'épine dorsale harmonique des *Variations Goldberg*. Bach limite le matériel et se concentre sur ces accords lentement arpégés. Si, selon

Forkel, Bach ne se sentait pas particulièrement attiré par les variations en tant que genre en raison « de l'harmonie sans cesse répétée », il semble que pour les *Variations Goldberg*, il ait considéré la forme comme un défi compositionnel qu'il relève brillamment avec les trente morceaux suivants.

La structure des *Variations Goldberg* est simple et stricte : après l'air d'ouverture, les variations suivent en dix groupes de trois, chaque variation étant de forme AABB. La troisième variation de chaque groupe est un canon à deux ou trois voix dans lequel l'intervalle entre les voix supérieures est augmenté petit à petit, du *Canone in Unisono* au *Canone alla Nona*. Dans la toute dernière variation, on pourrait s'attendre à un *Canone alla Decima*, mais Bach insère de manière inattendue un *quodlibet* qui combine l'*Aria* elle-même avec deux chansons folkloriques de Thuringe : *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* et *Ich bin so lang nicht bei dir gewest*. Cette dernière est probablement un clin d'œil au fait que l'*Aria* n'a pas été entendue depuis le début de l'œuvre, bien que dans la treizième variation, on peut en entendre une légère réminiscence. Après les trente variations, on retrouve l'*Aria* dans sa forme originale. Le retour de cette merveilleuse mélodie fait presque toujours frissonner l'auditeur. La variation n° 16, au milieu de l'œuvre, s'écarte également du schéma : elle reçoit le titre et la forme d'une ouverture française et est suivie d'une fugue. Bach divise ainsi les *Variations Goldberg* en deux grandes parties égales.

En raison de leur extrême concentration sur une sous-facette du thème et de leur élaboration monumentale, les *Variations Goldberg* sont en lien direct avec les *Variations Diabelli* de Beethoven composées quelque quatre-vingt ans plus tard. Du côté des précurseurs, il est souvent fait référence aux *Essercizi per gravicembalo* (1738) de Domenico Scarlatti. Il n'est pas impossible que Bach connût ces *Essercizi* qui ne sont pas une série de variations mais un recueil de 30 (!) courtes sonates. Il est encore plus probable que Bach connaissait la *Chaconne* en Sol Majeur HWV 442 de Georg Friedrich Haendel. Cette œuvre de jeunesse est une courte chaconne, thématiquement liée à l'air des *Variations Goldberg*, et suivie

de 62 variations. La *Chaconne* de Haendel a été publiée à Amsterdam en 1732 par Gerhard Fredrik Witvogel, un éditeur qui était également en contact avec Bach. Une autre série de grandes variations, *Ich ging einmal 31 mal verendert* de Hans Leo Hassler (1564-1612), est toujours omise dans ce contexte. Il s'agit d'une impressionnante série de variations de près de trois quarts d'heure sur la célèbre mélodie *La Monica* qu'on pourrait qualifier de « *Variations Goldberg* du XVII^e siècle ». L'œuvre était réputée dans le milieu des organistes d'Allemagne du Nord par l'intermédiaire de Jan Pieterszoon Sweelinck, Samuel Scheidt et Johann Pachelbel, et est probablement parvenue jusqu'à Bach et son entourage.

Koen Uvin

Traduction : Adèle Querinjean

GOLDBERG-VARIATIONEN

Manche Anekdoten der Musikgeschichte sind besonders fesselnd: Man denke nur an den bekannten Bericht über die Entstehung von Bachs *Goldberg-Variationen* BWV 988, den Johann Nikolaus Forkel, Bachs erster Biograph, 1802 in seinem Werk *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* festhielt. Graf Hermann Karl von Keyserling, der russische Botschafter am kurfürstlichen Hof in Dresden, war zu Besuch in Leipzig, als er Bach beauftragte, eine Reihe von Klavierstücken zu komponieren, die „*sanften und etwas muntern Charakters wären*“; er hatte die Absicht, dass Johann Gottlieb Goldberg, ein junger Tasteninstrumentalist in seinem Haushalt, diese Stücke spielen und so Ruhe und Frieden in die schlaflosen Nächte des Grafen bringen sollte. Bach meinte, eine Variationsreihe eigne sich für diesen Zweck am besten, obwohl er wegen der bei dieser Form notwendigen „*stets gleichen Grundharmonie*“ noch nichts in dieser Gattung komponiert hatte. Bach machte sich dennoch an die Arbeit, und die *Aria mit verschiedenen Veränderungen für Cembalo mit zwei Manualen* wurde 1741 oder 1742 als vierter Teil der *Clavier-Übung* bei Balthasar Schmid in Nürnberg veröffentlicht. Forkel kommt zu dem Schluss, das Werk habe dem Grafen sehr gut gefallen, denn er belohnte Bach mit einem goldenen Kelch, der mit hundert Louis d'or gefüllt war.

Diese fantasievolle Geschichte wird oft als reine Erfindung abgetan: Man kann darauf hinweisen, dass Johann Gottlieb Goldberg erst vierzehn Jahre alt war, als die Variationen im Druck erschienen. Verfügte dieser Jugendliche tatsächlich über die enormen technischen Fertigkeiten, die diese tückischen Variationen erfordern? Andere Überlegungen lassen die Frage aufkommen, welche Rolle der Graf selbst spielte: Wenn Bach tatsächlich 100 Louis d'or erhalten hätte, eine wirklich sagenhafte Summe, dann hätte er nach den Gepflogenheiten der Zeit seinen großzügigen Gönner entweder im Vorwort zur Ausgabe ausdrücklich gewürdigt oder zumindest seinen Namen auf dem Titelblatt genannt – nichts dergleichen geschah. Außerdem findet sich in der nach Bachs Tod angefertigten Aufstellung

seiner Besitztümer kein Hinweis auf den goldenen Kelch, den Keyserling ihm geschenkt haben soll. Häufig wird behauptet, Nikolaus Forkel habe sich nicht an historische Fakten gehalten; er habe seine Bach-Biographie aus einer deutsch-patriotischen Haltung heraus geschrieben und sich nicht verkneifen können, die Tatsachen und Ereignisse in Bachs Leben nach seinen eigenen Vorstellungen zu interpretieren. Es gibt keine andere zeitgenössische Quelle, die Forkels Darstellung der Komposition der *Goldberg-Variationen* bestätigt. Dies und andere Überlegungen genügten, um Forkels Darstellung als reine Fiktion einzustufen: zwar gut und treffend erfunden, aber leider nicht wahr – „*se non è vero, è ben trovato*“.

Dennoch kann auch eine nette Geschichte wahre Elemente enthalten. Forkels Darstellung lässt sich nicht belegen, aber streng genommen kann man sie auch nicht völlig von der Hand weisen. Johann Gottlieb Goldberg wurde möglicherweise entweder von Wilhelm Friedemann, Bachs ältestem Sohn, oder von dem großen Johann Sebastian selbst unterrichtet; mehrere zeitgenössische Quellen erwähnen seine hochentwickelten technischen Fähigkeiten in jungen Jahren. Es ist daher durchaus möglich, dass Bach Vertrauen in den jungen Goldberg hatte und ihn für fähig hielt, die Variationen zur Zufriedenheit des Grafen Keyserling aufzuführen. Ob Goldberg in der Lage war, die *Aria mit verschiedenen Veränderungen* BWV 988 als Ganzes aufzuführen, scheint mir irrelevant; eine solche Frage hat nur dann einen Sinn, wenn man die *Goldberg-Variationen* als musikalischen Monolithen betrachtet, dessen dreißig miteinander verbundene Variationen vom Beginn der *Aria* bis zu ihrer Wiederholung dreißig Variationen später einen einzigen durchgehenden Bogen bilden, der als solcher konzertant dargeboten werden muss. Diese romantische und anachronistische Sichtweise wurde durch legendäre Aufführungen aus dem letzten Jahrhundert bestärkt. Dabei wird vergessen, dass es sich bei dem Werk um einen gigantischen *Gradus ad Parnassum* handelt, bei dem die technischen und musikalischen Anforderungen über die gesamte Länge des Werkes schrittweise höher werden. Nicht alle Sätze sind gleich schwierig: Die *Goldberg-Variationen* enthalten alle Abstufungen von simpler Leichtigkeit

bis hin zu den extremsten technischen Herausforderungen. Es ist dabei höchst bezeichnend, dass die *Goldberg-Variationen* als Teil der *Clavier-Übung* veröffentlicht wurden; auch ihr Beinamen ist angebracht, denn mehr als für den Grafen Keyserling waren die Variationen für Goldberg bestimmt – und im weiteren Sinne für jeden Tasteninstrumentalisten, der seine Fertigkeiten weiterentwickeln möchte. Was den unauffindbaren goldenen Kelch betrifft: In der nach seinem Tod erstellten Auflistung von Bachs Besitztümern werden mehrere wertvolle Gegenstände nicht erwähnt, darunter die reich verzierte, mit elf Schlössern und Bachs Siegel versehene Truhe, die heute zu den Glanzstücken des Bach-Museums in Leipzig gehört. Das Argument, Nikolaus Forkel habe die Fakten nach eigenem Gutdünken interpretiert, ist nicht zu widerlegen; als Biograph war Forkel ein Kind seiner Zeit. Dennoch ging er mit den von ihm selbst gesammelten Fakten – u. a. durch Korrespondenz mit Bachs Söhnen – äußerst gewissenhaft um; es gab für Forkel keinen Grund, die Ereignisse des Keyserling/Goldberg-Abschnitts seiner Biographie anders als in ihrer originalen Form wiederzugeben.

Forkel berichtet, dass Keyserling von den Variationen gar nicht genug bekommen konnte und dass er Goldberg oft bat, einige von ihnen zu spielen, um sich so seine schlaflosen Nächte zu vertreiben. Als Beruhigungsmittel waren die *Goldberg-Variationen* nie gedacht; der Graf sollte nicht Variationen und Kanons anstelle von Schäfchen zählen! Die Variationen sind als Mittel gegen Schlaflosigkeit tatsächlich ein kompletter Fehlschlag: Die Musik ist niemals einschläfernd – tatsächlich halten die anspruchsvolle formale Struktur sowie die geradezu explosive Kreativität, die in dieser leidenschaftlichen und inspirierten Variationsreihe steckt, Musikwissenschaftler und Musikliebhaber seit ihrer Komposition hellwach.

Die *Aria*, die das Werk eröffnet und abschließt, bildet die thematische Grundlage für die Variationen; die gleiche untextierte *Aria* findet sich auch im *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1725). Es ist möglich, dass diese *Aria* den Mitgliedern des Bachschen Haushalts schon lange bekannt war, Anna Magdalena sie aber erst um 1740 auf ein paar unbenutzte Seiten ihres Notenbüchleins transkribierte.

Die *Aria* ist eine *Sarabande*, der ausdrucksstärkste Französische Tanz und derjenige, den Bach in den Suiten am häufigsten als emotionales Zentrum verwendete. Zurückhaltender Ausdruck und Ernsthaftigkeit kennzeichnen sowohl die Choreographie als auch die Musik der *Sarabande*; dies ermutigte Bach, die Sarabandenform für *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, den Schlusschor der *Matthäus-Passion*, zu verwenden, um die tragischen und dramatischen Ereignisse der Passion mit angemessenem Gewicht und mit Nachdenklichkeit abzuschließen. Die rokokohafte und stark verzierte Melodie der *Aria* dient nicht als Grundlage für die Variationen; es ist vielmehr ihre würdevolle Basslinie mit dem langsamen harmonischen Rhythmus, die den harmonischen Hintergrund für die *Goldberg-Variationen* bildet. Bach konzentriert sich auf sein Material und stellt dessen langsame arpeggierte Akkorde in den Mittelpunkt. Forkel hatte festgestellt, Bach habe sich „bisher [nicht sonderlich zur Variationsform hingezogen gefühlt, die er], der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte“. Bach scheint die Variationsform nun als Herausforderung an seine kompositorischen Fähigkeiten verstanden zu haben, was er in den folgenden dreißig Variationen unter Beweis stellt und weiterentwickelt.

Der Aufbau der *Goldberg-Variationen* ist ebenso einfach wie streng: Die dreißig Variationen folgen der Eröffnungsaria in zehn Dreiergruppen, wobei jede Variation in AABB-Form steht. Die dritte Variation der Gruppe ist außerdem ein zwei- oder dreistimmiger Kanon, bei dem das Intervall zwischen den Oberstimmen jedes Mal um einen Ton erhöht wird, sodass man vom *Canone in Unisono* bis zum *Canone alla Nona* gelangt. Für die letzte Variation wäre also ein *Canone alla Decima* zu erwarten, nur liefert Bach unerwartet ein Quodlibet, das die *Aria* mit zwei thüringischen Volksliedern kombiniert: *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* und *Ich bin so lang nicht bei dir gewest*. Dieses letzte Volkslied ist möglicherweise eine scherzhafte Anspielung auf die Tatsache, dass die *Aria* seit dreißig Variationen nicht mehr zu hören war, obwohl in der dreizehnten Variation als subtile Reminiszenz auftaucht. Die *Aria* in ihrer ursprünglichen Form wird wieder aufgenommen und schließt das

ganze Werk ab; die Rückkehr dieser wunderbar schönen Melodie hat immer eine herzerreißende Wirkung auf die Zuhörer. Auch die sechzehnte Variation, die eine zentrale Position einnimmt, weicht vom Schema ab: Sie erhält Titel und Form einer französischen Ouvertüre und mündet in eine Fuge. Auf diese Weise teilt Bach seine *Goldberg-Variationen* in zwei große gleiche Teile.

Bachs intensive Konzentration auf eine einzige Facette des Themas und dessen monumentale Ausgestaltung verbinden die *Goldberg-Variationen* unmittelbar mit Beethovens *Diabelli-Variationen*, die etwa achtzig Jahre später entstanden. Als Vorläufer der *Goldberg-Variationen* werden oft Domenico Scarlattis *Essercizi per gravicembalo* genannt; diese *Essercizi* sind jedoch keine Variationsreihe, sondern ein Band mit dreißig kurzen Sonaten – es ist nicht ausgeschlossen, dass Bach sie kannte. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass er mit Händels *Chaconne in G* HWV 442 vertraut war. Dieses Jugendwerk beginnt mit einer kurzen *Chaconne*, die eine thematische Ähnlichkeit mit der *Aria* aus den *Goldberg-Variationen* aufweist, und der zweiundsechzig Variationen folgen. Sie wurde 1732 in Amsterdam von Gerhard Frederik Witvogel veröffentlicht, einem Verleger, der auch mit Bach in Kontakt stand. Eine weitere Variationsfolge, *Ich ging einmal 31 mal verendert* von Hans Leo Hassler (1564-1612), wird in diesem Zusammenhang oft übersehen. Dabei handelt es sich um eine beeindruckende, fast fünfundvierzigminütige Variationsfolge, die auf dem berühmten *La-Monica*-Thema basiert; man könnte sie durchaus als die *Goldberg-Variationen* des 17. Jahrhunderts bezeichnen. Berühmt (oder berüchtigt) wurde das Werk in norddeutschen Organistenkreisen durch Jan Pieterszoon Sweelinck, Samuel Scheidt und Johann Pachelbel; es ist sehr wahrscheinlich, dass es auch Bach und sein Umfeld erreichte.

Koen Uvin

Übersetzung: Susanne Lowien



The Swiss harpsichordist **MICHEL KIENER** simultaneously studied piano and harpsichord at the Geneva Conservatory of Music, where he won the prize for virtuosity in both disciplines. He perfected his art with Gustav Leonhardt in Amsterdam. In 1977 he was laureate of the Bruges International Harpsichord Competition.

Michel Kiener was professor at the Geneva Conservatory from 1977 to 2017. He was appointed guest professor at the Beijing Central Conservatory. In addition to his work as a teacher, he has given numerous concerts in Europe, Latin America, Asia and Asia. Since 2014 he has been teaching historically informed performance practice at the Central Conservatory of Music in Beijing. His background both as a pianist and harpsichordist led him early on to play the late baroque and classical repertoire on fortepianos from the 18th and 19th centuries and even on the clavichord.

Due to his versatility and his passion for chamber music, Michel Kiener has performed with many outstanding artists such as Christophe Coin, the Kuijken brothers, Jaap Schröder, Erich Höbarth, Ryo Terakado, Jan De Winne, Gustav Leonhardt, with singers such as Marta Almajano, Jennifer Smith, Guillemette Laurens, Marie-Claude Chappuis and Roberta Mameli, and with the Quatuor Mosaïques. As a soloist he performed with the ensembles *Il Giardino Armonico* and *Il Gardellino*.

He has recorded the complete works for harpsichord solo by Rameau as well as a recital with romantic repertoire with soprano Marta Almajano for Harmonia Mundi, piano sonatas by Mozart and Bach's Well-Tempered Clavier for Passacaille, and a clarinet album with works by Schubert with Tao Wang for Deutsche Grammophon.



Recording | Moulin En Clarens (Vich, CH) | 26–30 June 2017

Recording, editing & mastering, artistic supervision | Jean-Daniel Noir

Images | [cover] Labyrinth in Bayeux Cathedral (Amé) | [pp. 28-29] Labyrinth in Abbat of St. Bertin, St. Omer (Wallet.) | [label CD 1] Labyrinth in S. Vitale, Ravenna | [label CD 2] “Julian’s Bower”, Alkborough, Lincs.

All images from the book by W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths: A General Account of their History and Developments* | London: Longmans, Green and co., 1922

Photos | Olivier Evard (*digipack*, pp. 4, 20, 22)

Producer | Jean-Jacques Bieri

Executive producer | Jan De Winne, Musurgia BV

Artwork | Lucia Ghielmi

Editorial supervision | Susanne Lowien

Label manager | Adèle Querinjean

© 2021 Musurgia BV | © 2021 Musurgia BV | PAS 1108

passacaille.be

