



BACH

**BEATRICE
RANA**

**GOLDBERG
VARIATIONS**

Johann Sebastian Bach 1685–1750

Goldberg Variations, BWV 988

(Aria with Diverse Variations, *Clavier-Übung [Part IV]*)

1	Aria		5.06	17	Var. XVI:	Ouverture, <i>on 1 manual</i>	3.22
2	Var. I:	<i>on 1 manual</i>	1.56	18	Var. XVII:	<i>on 2 manuals</i>	2.02
3	Var. II:	<i>on 1 manual</i>	1.29	19	Var. XVIII:	Canon at the sixth, <i>on 1 manual</i>	1.23
4	Var. III:	Canon at the unison, <i>on 1 manual</i>	1.55	20	Var. XIX:	<i>on 1 manual</i>	1.12
5	Var. IV:	<i>on 1 manual</i>	1.04	21	Var. XX:	<i>on 2 manuals</i>	1.48
6	Var. V:	<i>on 1 or 2 manuals</i>	1.22	22	Var. XXI:	Canon at the seventh	2.53
7	Var. VI:	Canon at the second, <i>on 1 manual</i>	1.19	23	Var. XXII:	Alla breve, <i>on 1 manual</i>	1.20
8	Var. VII:	Al tempo di giga, <i>on 1 or 2 manuals</i>	2.17	24	Var. XXIII:	<i>on 2 manuals</i>	2.06
9	Var. VIII:	<i>on 2 manuals</i>	2.03	25	Var. XXIV:	Canon at the octave, <i>on 1 manual</i>	2.29
10	Var. IX:	Canon at the third, <i>on 1 manual</i>	1.48	26	Var. XXV:	<i>on 2 manuals</i>	7.02
11	Var. X:	Fughetta, <i>on 1 manual</i>	1.32	27	Var. XXVI:	<i>on 2 manuals</i>	1.54
12	Var. XI:	<i>on 2 manuals</i>	1.52	28	Var. XXVII:	Canon at the ninth	1.53
13	Var. XII:	Canon at the fourth	2.10	29	Var. XXVIII:	<i>on 2 manuals</i>	2.23
14	Var. XIII:	<i>on 2 manuals</i>	4.17	30	Var. XXIX:	<i>on 1 or 2 manuals</i>	2.03
15	Var. XIV:	<i>on 2 manuals</i>	2.02	31	Var. XXX:	Quodlibet, <i>on 1 manual</i>	1.47
16	Var. XV:	Canon at the fifth, <i>on 1 manual</i>	4.22	32	Aria		5.24
							77.45

Beatrice Rana piano



Beatrice Rana sull'enigma Goldberg

Le Variazioni Goldberg di Bach stanno alla musica come la Monna Lisa di Leonardo sta alla pittura: non si tratta di opere d'arte, ma dell'opera per antonomasia, veri testamenti artistici di due menti fra le più geniali ed ineguagliabili della storia dell'umanità. E così come l'identità della Gioconda è un enigma sul quale tuttora gli storici dell'arte si accaniscono, così anche l'origine del nome Goldberg continua a rimanere sepolta nell'oscurità.

Il titolo di “Variazioni Goldberg” appare per la prima volta nel 1802 — quindi oltre mezzo secolo dopo la data di composizione — in un aneddoto di Johann Nikolaus Forkel, primo biografo di Bach: la storia narra che l'opera sarebbe stata commissionata dal conte Keyserling, insonne cronico, il quale chiese a Bach di comporre una sorta di sonnifero musicale da far suonare al Johann Gottlieb Goldberg, giovane clavicembalista di grande talento.

La storia è sicuramente affascinante ma alquanto inverosimile. La realtà infatti è ben diversa: il titolo originale della composizione non contiene affatto il nome Goldberg.

La prima edizione stampata nel 1741 infatti recita: *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Verænderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach* (“Esercizi per tastiera, consistenti in un'Aria con diversi variazioni per clavicembalo a due manuali. Composti da J.S. Bach per la ricreazione dello spirito dei conoscitori”).

Il Clavier-Übung era un progetto ambiziosissimo iniziato da Bach dieci anni prima con la pubblicazione delle sei Partite, e successivamente arricchito del Concerto Italiano, l'Overture francese e una serie di preludi corali, duetti e un preludio e una fuga per organo. Un progetto che gli stava particolarmente a cuore in quanto summa di tutte le sue abilità compositive, stilistiche ed esecutive.

Le Goldberg, quarta e ultima parte del Clavier-Übung, devono quasi sicuramente la loro ispirazione ad un'opera che Handel aveva composto e pubblicato qualche anno prima, una Ciaccona con 64 variazioni in sol maggiore: dico quasi sicuramente perché il basso delle Goldberg è identico a quello della Ciaccona, poi arricchito da Bach con ulteriori 24 battute.

Le trenta variazioni bachiane si sviluppano in dieci gruppi da tre, nell'ordine quasi sempre di danza-toccata-canone, fornendo così una solida struttura alla possente architettura delle Goldberg. Ogni terza variazione quindi è sempre un canone il cui intervallo imitativo aumenta gradualmente: si parte dalla variazione III che è un canone all'unisono per arrivare alla variazione XXVII che è il canone alla nona — la variazione XXX che dovrebbe essere il canone alla decima è la sola eccezione alla regola in quanto è un Quodlibet. Ma non è la sola chiave di lettura: i trentadue brani, ovvero le 30 variazioni più le due arie che aprono e chiudono il ciclo, possono anche essere ripartite in maniera binaria dato che la variazione XVI è un Overture in stile francese, quasi fosse un nuovo inizio.

Se la struttura è così esplicita, in cosa consiste dunque l'enigma delle Goldberg?

Per rispondere a questa domanda dovrò porne un'altra che mi ha guidato durante il mio percorso di ricerca interpretativa: la ripetizione dell'Aria alla fine è un ritorno all'inizio o è la variazione nella sua accezione più estrema, intesa come massima sintesi? Quello delle Goldberg è un tempo ciclico con l'eterno ritorno dell'Aria o un tempo lineare, un'esperienza a senso unico?

Ho accarezzato a lungo l'idea di suonare le Goldberg in concerto prima di decidere effettivamente di farlo: pur avendo avuto da sempre un rapporto intimo, oserei dire quasi privilegiato con la musica di Bach, il pensiero di affrontare finalmente la famosa “montagna d'oro” mi intimoriva non poco. Credo sia la stessa sensazione che un fervente cristiano prova in pellegrinaggio a Gerusalemme, o del musulmano

a La Mecca. Il timore reverenziale tipico di un essere umano quando si trova faccia a faccia con qualcosa di Superiore, di perfetto. Quando finalmente il coraggio, o l'incoscienza, mi hanno spinto a superare i miei timori, ho intrapreso il grande viaggio di scoperta delle Goldberg.

Scoperta quotidiana, non solo della mirabile scrittura contrappuntistica, ma anche di tutti quegli universi emotivi che Bach racconta in ciascuna variazione. L'Aria, la sua evoluzione, il suo continuo rigenerarsi, creano un percorso emotivo che si serve di un raffinatissimo contrappunto ma che va ben oltre la genialità di scrittura. Le trenta variazioni sono trenta aspetti emotivi diversi di una stessa vicenda, talvolta illuminati da una grande gioia e solarità, altre volte incupiti dalle ombre necessariamente scaturite da tanta luce. Non è una narrazione, piuttosto un'esplorazione emotiva che si nutre della sua stessa linfa vitale e continua imperterrita nella ricerca di qualcosa di definitivo. E questo qualcosa di definitivo sembrerebbe arrivare proprio con l'ultima variazione, il Quodlibet. L'incredibile esplosione di gioia, il connubio fra un grande corale celebrativo e degli allegri canti popolari rappresentano l'approdo agognato dopo il lungo peregrinare delle precedenti ventinove variazioni. Come il *vanitas vanitatum et omnia vanitas* che chiude il percorso di Qoelet, così il Quodlibet sembra rassegnarsi nella ricerca e affermare che, nonostante tutto, ogni cosa è vanità.

A questo punto della mia breve nota non è la mia intenzione rivelare se il ritorno all'Aria è la conclusione di un percorso lineare o il ritorno al punto di partenza, come in un cerchio magico infinito. Tuttavia, la presa di coscienza della vanità del tutto e il successivo tentativo di purificazione finale dell'Aria mi portano a fare un'ultima riflessione: così come l'umanità necessita della spiritualità, anche la spiritualità ha bisogno dell'umanità.

Il percorso delle Goldberg è un labirinto spirituale proprio perché nasce dalla consapevolezza della sua umanità. Una consapevolezza che si acquisisce durante l'ascolto, quando l'Aria si mostra non solo nella sua impenetrabile perfezione iniziale, ma anche in tutta la sua commovente bellezza, fragilità e contraddizioni.

Che sia dunque il tempo delle Goldberg ciclico o lineare, perfetto o imperfetto, questo ha più a che fare con il tentativo di definire il mio lavoro di interprete. Probabilmente è un mistero che rimarrà insoluto e che renderà inspiegabile a chiunque come il riaffiorare del da capo troverà un'Aria uguale eppure diversa da quella iniziale.

Ed è qui che la grande umanità della musica di Bach si rivela: è l'Aria ad essere cambiata, oppure noi?

Beatrice Rana

Beatrice Rana on the Goldberg enigma

Bach's Goldberg Variations are to music what Leonardo da Vinci's Mona Lisa is to painting: they are not just works of art, but the epitome of art itself, the true artistic legacy of two of the most inventive, unsurpassed minds in the history of humanity. And just as the identity of the Mona Lisa is an enigma that still gets art historians hot under the collar, likewise the origin of the name Goldberg is still shrouded in darkness.

The title "Goldberg Variations" appeared for the first time in 1802, over half a century after the work was composed, in an anecdote by Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer. He recounted that the work was commissioned by Count Keyserlingk, who suffered from chronic insomnia, and who asked Bach to compose a sort of musical soporific for the talented young harpsichordist Johann Gottlieb Goldberg, to play.

This is a fascinating, but also rather improbable story. The reality is in fact quite different, since the original title of the composition did not mention the name "Goldberg" at all.

The first edition, printed in 1741, bore the title: *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget von Johann Sebastian Bach* ("Exercises for keyboard consisting of an Aria with diverse variations for two-manual harpsichord. Composed by J.S. Bach to lift the spirits of connoisseurs").

The Clavier-Übung was a highly ambitious project Bach had begun ten years previously with the publication of the Six Partitas, to which he subsequently added the Italian Concerto, the Overture in the French Style and a series of chorale preludes, duets and a prelude and fugue for organ. It was a project particularly close to his heart, as it brought together his full range of compositional, stylistic and performance-related skills.

The Goldbergs, the fourth and final part of the Clavier-Übung, were almost certainly inspired by a work composed and published by Handel a few years earlier: a Chaconne with 64 variations in G major: I say "almost certainly" because the Goldberg bass line is identical to that of the Chaconne, with an extra 24 bars added by Bach.

Bach's 30 variations are split into ten groups of three, almost always in the order dance-toccatà-canon, giving the Goldberg Variations' powerful architecture a solid structure. Every third variation is therefore always a canon, with the imitation interval slowly increasing: from Variation III, a unison canon, through to Variation XXVII, a canon at the ninth. Variation XXX, which should be a canon at the tenth, is the only exception to the rule; it is a Quodlibet instead. But this is not the only way the work can be interpreted. The 32 pieces, 30 variations plus the two arias that open and close the cycle, can also be divided into two, given that Variation XVI is a French-style overture, almost as if the work is starting again.

If the structure is so clearly defined, where, then, does the Goldbergs' enigma lie?

I will answer with another question that guided me as I sought to hone my performance style: is the repetition of the Aria at the end a return to the beginning, or the most extreme variation, in its most concise form? Is time in the Goldbergs cyclical, with the Aria returning for eternity, or linear, offering a one-way experience?

I toyed with the idea of performing the Goldberg Variations for a long time before eventually deciding to take the plunge: although I have always had an intimate, dare I say privileged relationship with Bach's music, the thought of finally tackling the famous "Golden Mountain" was rather frightening. I believe I had the same feeling a fervent Christian encounters on a pilgrimage to Jerusalem, or a Muslim on a journey to Mecca: a reverential fear humans tend to experience when face-to-face with something perfect or on a higher level. When courage, or perhaps recklessness, finally pushed me to overcome my fears, I set out on a great voyage of discovery.

This exploration of the Goldbergs offered daily surprises, not only in terms of Bach's incredible contrapuntal writing, but also in the range of

emotional worlds he describes in each variation. The Aria, its evolution and its continual regeneration create an emotional journey that draws on extremely elegant counterpoint, but which goes far beyond the inventive writing. The 30 variations provide 30 different emotional perspectives on one single event, at times lit up with great joy and brightness, as others clouded by the shadows inevitably produced by so much light. It is not a narrative, but instead an emotional exploration that feeds on its own lifeblood and constant, untroubled search for something definitive. And this “something definitive” seems to come in the final variation, the Quodlibet. The incredible explosion of joy and the combination of a large celebratory chorale with lively popular songs represent finally arriving at the destination after the long roaming of the previous 29 variations. Like the *vanitas vanitatum et omnia vanitas* that concludes the journey undertaken in the book of Ecclesiastes, the Quodlibet seems to give up the search and state that, in the end, everything is futile.

At this stage in my brief notes I do not intend to reveal whether or not the return of the Aria is the conclusion of a linear journey or a return to the starting point, like an infinite magic circle. However, the awareness of the futility of it all and the subsequent final attempt at purification in the Aria lead me to this final reflection: just as humanity needs spirituality, so spirituality needs humanity.

The journey taken in the Goldbergs is a spiritual labyrinth precisely because it arises from an awareness of its humanity. This awareness is acquired when listening to the work, with the Aria shown not only in its initial impenetrable perfection, but also in all its touching beauty and fragility, and with all its contradictions.

Whether time in the Goldberg Variations is cyclical or linear, perfect or imperfect, therefore has more to do with attempting to define my performance than anything else. It is probably a mystery that will remain unsolved, just as it is impossible to explain how the *da capo* produces an Aria that is the same as at the initial movement, yet also different.

It is here that the remarkable humanity in Bach’s music is revealed: is it the Aria that has changed, or us?

Beatrice Rana

Translation: Ian Mansbridge

Beatrice Rana sur l'énigme Goldberg

Les *Variations Goldberg* de Bach sont à la musique ce que *La Joconde* est à la peinture : dans les deux cas, il ne s'agit pas simplement d'une œuvre d'art, mais de l'œuvre suprême, du véritable testament artistique d'un des esprits les plus géniaux de l'histoire de l'humanité. Et de même que l'identité de *La Joconde* est une énigme sur laquelle les historiens de l'art continuent de s'acharner, de même le nom Goldberg demeure entouré d'un certain mystère.

Le titre *Variations Goldberg* apparaît pour la première fois en 1802, c'est-à-dire une soixantaine d'années après l'achèvement de la partition, dans une anecdote racontée par Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach. Selon Forkel, l'œuvre aurait été commandée par le comte Keyserling, lequel souffrait d'insomnie et aurait demandé à Bach d'écrire une sorte de somnifère musical que lui jouerait Johann Gottlieb Goldberg, jeune claveciniste de grand talent.

Cette histoire est certes captivante mais guère vraisemblable. En réalité, le titre original de la composition ne comporte pas le nom Goldberg. La première édition de 1741 indique : *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget von Johann Sebastian Bach* (« Exercice de clavier comprenant un air avec diverses variations pour le clavecin à deux claviers. Composé par J.S. Bach pour divertir les amateurs »).

La *Clavier-Übung* (« Travail du clavier ») était un projet très ambitieux dans lequel Bach s'était lancé dix ans auparavant avec la publication de six Partitas, auxquelles il avait ensuite ajouté le *Concerto italien*, l'*Ouverture française* et une série de chorals, duos et un prélude et fugue pour orgue. Ce projet lui tenait particulièrement à cœur dans la mesure où il résumait tous les aspects de son art de l'écriture pour clavier.

Les *Goldberg*, dernière partie de la *Clavier-Übung*, ont probablement été inspirées par une œuvre publiée par Haendel quelques années auparavant, une chaconne en *sol* majeur comprenant soixante-quatre variations. J'écris « probablement » parce que la basse des *Goldberg* est identique à celle de la chaconne, Bach lui a simplement ajouté vingt-quatre mesures supplémentaires.

Les *Goldberg* présentent une architecture solide et puissante dans laquelle les trente variations se divisent en dix groupes composés presque toujours de la séquence danse–toccata–canon. La troisième variation de chaque groupe est donc un canon, et d'une troisième variation à la suivante l'intervalle entre les voix en imitation augmente d'une seconde : on passe ainsi d'un canon à l'unisson dans la variation n° 3 à un canon à la neuvième dans la variation n° 27. La variation n° 30, qui devrait être un canon à la dixième, est la seule troisième variation qui fait exception à la règle : c'est un quodlibet. Mais il y a d'autres lectures possibles de l'œuvre : on peut voir dans les trente-deux morceaux — l'air initial, les trente variations, et la reprise de l'air en conclusion — une structure binaire dans la mesure où la variation n° 16 est une ouverture à la française qui fait figure de nouveau départ.

Si la structure est aussi claire, en quoi les *Goldberg* sont-elles une énigme ?

Pour répondre à cette question, il faut en poser une autre qui m'a guidée durant mon travail de réflexion sur l'œuvre : la répétition de l'air à la fin est-elle un retour au début ou plutôt une variation extrême, une synthèse maximale ? Le temps des *Goldberg* est-il cyclique, avec le retour de l'air, ou linéaire, c'est-à-dire à sens unique ?

J'ai longtemps caressé l'idée de jouer les *Goldberg* en concert avant de décider de le faire. Bien qu'ayant toujours eu un rapport intime, j'oserais même dire privilégié avec la musique de Bach, l'idée d'affronter la fameuse « montagne d'or » (« *Goldberg* ») m'intimidait plus qu'un peu. J'imagine qu'un chrétien pieux éprouve la même sensation en allant en pèlerinage à Jérusalem ou un musulman en se rendant à La Mecque.

C'est la crainte révérencielle typique de quelqu'un qui se trouve face à quelque chose de supérieur, de parfait. Quand finalement le courage, ou l'inconscience, m'a poussée à surmonter ma crainte, j'ai entrepris le grand voyage de découverte des *Goldberg*.

Une découverte quotidienne, non seulement de la merveilleuse écriture contrapuntique, mais aussi de l'univers émotif particulier auquel Bach donne naissance dans chacune des variations. L'air initial, dans son évolution, sa régénération perpétuelle, suit un parcours émotif qui, s'il fait appel à un contrepoint extrêmement raffiné, va bien au-delà de la génialité de l'écriture. Les trente variations sont trente aspects émotifs divers d'un même événement, tantôt illuminées d'une grande joie solaire, tantôt altérées par les ombres que cause nécessairement tant de lumière. Ce n'est pas un récit, plutôt une exploration émotive qui se nourrit de la même sève et poursuit, imperturbable, sa recherche de quelque chose de définitif. Et ce quelque chose de définitif semble arriver avec la dernière variation, le quodlibet. L'incroyable explosion de joie qui s'y manifeste, le mariage entre un grand choral festif et des chants populaires pleins de gaieté représente l'arrivée tant attendue après le long cheminement des vingt-neuf variations précédentes. Comme l'Ecclésiaste qui reprend pour terminer la parole « Vanité des vanités, tout est vanité », le quodlibet semble se résigner, à l'issue d'une recherche intense, à affirmer qu'en fin de compte tout est vanité.

Il n'est pas dans mon intention de prendre ici position et de dire si la reprise finale de l'air est plutôt la conclusion d'un parcours linéaire ou le retour au point de départ, comme dans un cercle magique infini. Cependant, la prise de conscience de la vanité de toute l'entreprise et la tentative finale de l'air de procéder à une purification me poussent à faire une ultime réflexion : de même que l'humanité a besoin de spiritualité, la spiritualité a besoin de l'humanité.

Le parcours labyrinthique des *Goldberg* est un cheminement spirituel précisément parce qu'il est conscient de son humanité. Ceci est manifeste lorsqu'on écoute l'air — non seulement dans sa forme initiale, sorte de perfection impénétrable, mais aussi dans toute la beauté émouvante, la fragilité et les contradictions de ses variations.

Que le temps des Goldberg soit cyclique ou linéaire, parfait ou imparfait, cela a donc plus à voir avec une tentative de définir mon travail d'interprète. Cette question restera probablement sans réponse de même que personne ne pourra expliquer pourquoi, dans le *da capo* final, l'air est à la fois identique au début et pourtant différent.

Et là se révèle la grande humanité de la musique de Bach : est-ce l'air qui a changé, ou nous-mêmes ?

Beatrice Rana

Traduction : Daniel Fesquet

Beatrice Rana über das Rätsel Goldberg

Die Goldberg-Variationen von Bach sind für die Musik das, was die Mona Lisa von Leonardo da Vinci für die Kunst ist: nicht nur irgendein Werk, sondern das Werk schlechthin, künstlerische Vermächtnisse zweier der genialsten und unvergleichlichsten Köpfe der Menschheitsgeschichte. Und wie die Identität der Mona Lisa ein Rätsel bleibt, an dem sich die Kunsthistoriker bis heute die Zähne ausbeißen, liegt auch der Ursprung des Namens Goldberg bis heute im Dunkel.

Der Titel „Goldberg-Variationen“ taucht zum ersten Mal im Jahr 1802 auf — also gut ein halbes Jahrhundert nach dem Entstehen der Komposition — und zwar in einer Anekdote von Nikolaus Forkel, dem ersten Biographen von Bach: Bei ihm heißt es, das Werk sei von Graf Keyserlingk in Auftrag gegeben worden, der an chronischen Schlafproblemen litt und Bach bat, für ihn eine Art musikalisches Schlafmittel zu komponieren, das dann der talentierte junge Cembalist Johann Gottlieb Goldberg spielen sollte.

Diese Geschichte klingt zweifellos faszinierend, ist aber eher unwahrscheinlich. Die Realität sieht ganz anders aus: Im Originaltitel des Werks taucht der Name „Goldberg“ überhaupt nicht auf.

In der ersten Druckversion 1741 heißt es: „Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach“.

Die Clavier-Übung war ein äußerst ehrgeiziges Unterfangen, das Bach zehn Jahre zuvor mit der Veröffentlichung der sechs Partiten begonnen und in der Folge durch das Italienische Konzert, die Französische Ouvertüre und eine Reihe von Choralvorspielen, Duette und ein Präludium und Fuge für Orgel ergänzt hatte. Dieses Projekt lag ihm besonders am Herzen, da es die Quintessenz aller seiner kompositorischen, stilistischen und ausführenden Fähigkeiten darstellte.

Für die Goldberg-Variationen, den vierten und letzten Teil der Clavier-Übung, hat mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein Werk Händels als Quelle der Inspiration gedient, das einige Jahre früher entstanden war: eine Chaconne mit 62 Variationen in G-Dur; ich sage „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit“, da der Bass in den Goldberg-Variationen identisch mit dem jener Chaconne ist, wobei Bach ihn um 24 Takte ergänzt hat.

Die 30 Variationen ordnen sich in 10 Gruppen zu je drei Teilen, die fast ohne Ausnahme dem Prinzip Tanzsatz-Toccata-Kanon folgen, und bilden damit das Grundgerüst für die mächtige Architektur der Goldberg-Variationen. Jede dritte Variation ist also ein Kanon, in dem sich die Intervalle erweitern: Am Anfang in Variation 3 ist es ein einstimmiger Kanon, in Variation 27 schließlich ein Kanon in der None — Variation 30, die eigentlich ein Kanon in der Dezime sein müsste, bildet die einzige Ausnahme, da es sich um ein Quodlibet handelt. Aber dies ist nicht der einzige Interpretationsschlüssel für dieses Werk: die 32 Stücke, also 30 Variationen plus die beiden Arien, die den Zyklus eröffnen und beschließen, können auch anders aufgeteilt werden, da Variation 16 eine Ouvertüre im französischen Stil ist, als würde hier alles noch einmal von vorn beginnen.

Wenn die Struktur der Goldberg-Variationen so klar ist, worin besteht dann eigentlich ihr Geheimnis? Um diese Frage zu beantworten, muss man sich selbst eine andere stellen, die mich auf meiner gesamten Suche nach einer Interpretationsmöglichkeit geleitet hat: Ist die Wiederholung der Aria am Ende eine Rückkehr zum Anfang oder eine Variation in ihrer äußersten Form, die als vollkommene Synthese verstanden werden will und soll? Sind die Goldberg-Variationen ein Zyklus, in dem die Aria immer wiederkehrt oder verlaufen sie doch linear in einer Richtung?

Ich habe mich lange mit dem Gedanken getragen, ob ich die Goldberg-Variationen vor Publikum spielen soll, bevor ich mich wirklich dazu

entschlossen habe: Obwohl mich immer ein sehr inniges, ich würde beinahe sagen vorrangiges Verhältnis mit Bachs Werken verband, hat mich die Vorstellung, endlich diesen berühmten „Berg der Verheißung“ zu nehmen, ziemlich eingeschüchtert. Ich denke, genauso muss sich ein tiefgläubiger Christ auf der Pilgerfahrt nach Jerusalem oder ein Moslem auf dem Weg nach Mekka fühlen. Diese typische Demut und Ehrfurcht eines Menschen, wenn er sich etwas Höherem, etwas Vollkommenem gegenüber sieht. Als mich endlich mein Mut — oder war es meine Naivität? — dazu gebracht haben, meine Furcht zu überwinden, habe ich diese große Entdeckungsreise in die Goldberg-Variationen unternommen.

Jeden Tag entdeckte ich Neues, nicht etwa nur in der unvergleichlichen kontrapunktischen Struktur, sondern in all diesen Gefühlswelten, von denen Bach in jeder seiner Variationen erzählt. Die Aria, ihre Entwicklung, dieses ständige sich-neu-Erfinden schaffen einen Gefühlsbogen, der sich dieses genialen Kontrapunkts bedient, sich jedoch dabei weit über das Genie der Komposition erhebt. Die 30 Variationen sind 30 verschiedene emotionale Momente des gleichen Themas. Einmal heiter und fröhlich, dann wieder verdunkelt von den Schatten, die unausweichlich von so viel Licht ausgelöst werden. Hier handelt es sich nicht um eine Geschichte, eher um eine Gefühlsreise, die sich aus diesem Lebenselixir speist und unbeirrt ihren Weg auf der Suche nach definitiven Antworten geht. Und dieses Definitive, Endgültige scheint in der letzten Variation erreicht zu werden, dem Quodlibet. Der unglaubliche Ausbruch von Freude, die Verbindung zwischen dem machtvollen feierlichen Choral und diesen heiteren Volksliedern stellen das lang ersehnte Erreichen des Ziels nach dem langen Weg der vorigen 29 Variationen dar. Genau wie dieses „Vanitas vanitatum et omnia vanitas“ das Buch Kohelet beschließt, scheint das Quodlibet eine reine Suche und die Bestätigung dafür, dass doch allem zum Trotz alles eitel ist.

An dieser Stelle meiner kurzen Anmerkungen will ich nicht aufdecken, ob die Wiederholung der Aria der Abschluss eines linearen Verlauf ist oder vielmehr die Rückkehr zum Ausgangspunkt, als solle hier ein unendlicher magischer Kreis geschlossen werden. Sei dem, wie es sei, die Erkenntnisum die Eitelkeit jedes Seins und der darauf folgende Versuch einer Reinigung in der abschließenden Aria bringen mich dazu, eine letzte Überlegung anzustellen: So wie die Menschlichkeit die Spiritualität braucht, ist es doch wohl auch umgekehrt.

Der Weg der Goldberg-Variationen ist ein spirituelles Labyrinth, gerade weil es aus dem Bewusstsein für seine Menschlichkeit entsteht. Und dieses Bewusstsein entsteht während des Hörens, wenn die Aria sich schließlich nicht nur mehr in ihrer undurchdringlichen Vollkommenheit wie am Anfang des Werks zeigt, sondern auch, wenn sie in bewegender Schönheit Zerbrechlichkeit und Widersprüche aufweist.

Ob die Struktur der Goldberg-Variationen kreisförmig oder linear verläuft, vollkommen oder unvollkommen ist, betrifft wohl mehr die Frage, wie ich meine Rolle als Interpretin sehe, eine Deutung zu versuchen. Vermutlich wird man dieses Rätsel nie lösen und niemand wird sich je erklären können, warum er wie einen Neubeginn am Ende die gleiche Aria hört, obwohl sie doch so anders klingt.

Und eben darin enthüllt sich die große Menschlichkeit in Bachs Musik. Hat sich die Aria verändert — oder sind es am Ende nicht wir selbst?

Beatrice Rana

Übersetzung: Katharina Schmidt

N. 16.

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. Sachs. Hoff-
Compositour, Capellmeister u. Directore
Chori Musici in Leipzig.*

Nürnberg in Verlegung

Balthasar Schmid's

Beatrice Rana plays Bach's Goldberg Variations

J.S. Bach's *Aria mit verschiedenen Veränderungen* (Aria with Diverse Variations), better known as The Goldberg Variations, comprises the fourth and final part of the *Clavier-Übung* (Keyboard Exercise), a series encompassing many of his most notable keyboard works, including the Six French Suites, the Italian Concerto, the French Overture and the German Organ Mass. Published in 1741, it was one of the relatively few works in Bach's prolific output to be published during his lifetime, and it has become increasingly popular with keyboard artists and audiences alike.

The work's origins involve two principal protagonists besides the composer. One is Johann Gottlieb Goldberg, the other is Count Hermann Karl von Keyserlingk. Little is known about the early life of Goldberg (1727–1756) except for his teenage reputation as an exceptionally proficient harpsichordist and organist. His prodigious gifts attracted the attention of Keyserlingk (1696–1764), the Russian ambassador to Saxony, who, back in 1733, had helped Bach obtain the title of Court Composer to Augustus III, King of Poland and Elector of Saxony. According to Johann Nikolaus Forkel's pioneering 1802 biography of Bach, the Count often brought young Goldberg to Leipzig for lessons with Bach. The Count suffered from insomnia, and would summon Goldberg to play the harpsichord for him when he couldn't sleep. On one of their visits to see Bach, Keyserlingk asked the composer to write some pieces for Goldberg, which should be "of such a smooth and somewhat lively character" that the Count might be "a little cheered up" during sleepless nights. While this story ultimately was debunked, like most urban myths, it refuses to go away. However, it is documented that the Count rewarded Bach's efforts with a golden goblet filled with 100 Louis d'or, equal to \$360,000 in 2016 currency, incredible as that may seem.

As Bach's official title accurately points out, the thirty variations embody a diverse range of moods and styles, from introspective laments and understated dances to sophisticated contrapuntal constructs and impassioned flights of virtuosity. At the same time, Bach imposes a rigorous game plan that operates on several numerological levels. A 32-bar ground bass provides both a foundation and concentric frame of reference for the opening Aria, the variations that follow and the Aria's return at the end; that's a total of 32 short pieces, each containing 32 bars. The Aria is not a "theme" as such, but rather a sarabande consisting of an ornamented melody anchored by the motto ground bass. Incidentally, the first eight notes of this ground bass are identical to those of the two G major chaconnes by George Frideric Handel, composed some years prior to the Goldbergs, although it's not clear if Bach actually knew these earlier works.

Bach divides his 30 variations into ten groups of three (or "trinities", as commentator Robert Greenberg aptly observes). Each trinity commences with a character piece that's either rooted in dance or conveys a strong melodic trajectory. The first variation's characteristic rhythms, for example, relate to those in like-minded pieces such as the opening of the Magnificat, the Prelude in A flat from the *Well-Tempered Clavier, Book I*, and the Sinfonia of Cantata No.29. Variation No.7's dotted rhythms and quick ornaments are in the style of a French Gigue analogous to those in the C minor French Suite and the aforementioned French Overture. No.10 is a Fughetta, while No.16's model is a genuine French Overture, with a ceremonial, swaggering introduction leading into a joyous dance. This variation also marks the beginning of the work's second half.

With the exception of Variation No.2, a simple three-part invention, each trinity's second piece is a toccata or is at least toccata-like, specifically designed for two-manual interplay, with frequent crossing of hands. Bach often utilises the French style of hand crossing, in which both hands play in the same register, one above the other on each of the two keyboards. Indeed, this kind of keyboard deployment led musicians of a certain generation to claim the Goldberg Variations were "impossible" to navigate on the modern (single-manual) piano.

The first two-manual variation, No.5, contains a rapid, continuous melodic line in 16th notes accompanied mostly by single notes on each main beat that feature wide interval leaps. Large interval jumps also figure in No.14, a variation that the late Glenn Gould claimed was “one of the giddiest bits of neo-Scarlattism imaginable.” The scale-based interplay characterising No.8 returns in bolder, brasher form throughout No.23, where the hands seemingly chase each other. By contrast, No.26 combines two distinct elements: rapid triplet figurations and a stately sarabande.

All of the trinities but one conclude with a canon, in which one contrapuntal voice follows another at a certain interval in time, in strict imitative fashion. With each successive canon the secondary voice commences one step further away from the leading voice. The third variation, for example, is a canon at the unison; No.6 is a canon at the second; No.9 at the third — with the pattern continuing until No.27, a canon at the ninth.

Like the other variations, the canons embody diverse moods and styles, from the gentle lilt of No.6’s descending scales and the bouncy demeanour of No.18’s suspensions to the aching pathos of the minor-key No.21. In the canons at the fourth and fifth (Nos. 12 and 15, respectively, with the latter also in minor), Bach treats the secondary voices in inversion, as mirrors to the primary voices. Of the three variations in minor, the dark and desolate No.25, marked Adagio and famously titled the “Black Pearl” by harpsichordist Wanda Landowska, represents the work’s emotional apex, particularly in regard to its extraordinary, forward-looking harmonic texture. The final trinity ends, instead of a canon, with a Quodlibet based on several German folk songs, of which two have been identified: “Ich bin solang nicht bei dir g’west, ruck her, ruck her” (“I have so long been away from you, come closer, come closer”) and “Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt mein’ Mutter Fleisch gekocht, wär ich länger blieben” (“Cabbage and turnips have driven me away, had my mother cooked meat, I’d have opted to stay”). According to Forkel, a Quodlibet was a Bach family-reunion custom requiring participants to sing popular songs and simultaneously harmonise them on the spur of the moment. Variation No.30’s Quodlibet provides much needed levity and respite after the energetic momentum generated in Variations Nos. 26–29. Indeed, after experiencing the full musical, technical and emotional magnitude of all thirty variations in succession, the Aria’s return appropriately brings the listener full circle.

Throughout the 20th and early 21st centuries, the Goldberg Variations’ iconic and monumental stature has increasingly attracted non-harpsichordists — with numerous string and wind versions available, as well as adaptations for guitar and accordion, even jazz interpretations — and as more and more pianists continue to brave its vast challenges and reap its profound rewards, there can be no question of this work’s importance within the central piano repertoire and how thoroughly at home this music sounds on a modern concert grand.

Jed Distler

Beatrice Rana joue les « Variations Goldberg » de Bach

L'Air avec diverses variations de J.-S. Bach, plus connu sous le titre *Variations Goldberg*, constitue la quatrième et dernière partie de la *Clavier-Übung* (« Travail du clavier »), recueil comprenant certaines des pages pour clavier les plus remarquables de la plume du compositeur, à savoir les six *Suites françaises*, le *Concerto italien*, l'*Ouverture française* et une série de pièces pour orgue surnommée « Messe d'orgue ». Dans l'énorme production de Bach, les *Goldberg* sont l'une des rares œuvres à avoir été publiée de son vivant, en 1741. Depuis, elles ont eu un succès grandissant auprès des interprètes comme du public.

Le genèse de l'œuvre est liée à deux hommes, outre le compositeur : Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756) et le comte Hermann Karl von Keyserlingk (1696–1764). On ne sait pas grand-chose des jeunes années de Goldberg à part qu'il avait la réputation d'être un claveciniste et un organiste hors pair dès l'adolescence. Son talent prodigieux attira l'attention du comte Keyserlingk, ambassadeur de Russie en Saxe, lequel avait en 1733 aidé Bach à obtenir le titre de « compositeur de cour » auprès de Auguste III, roi de Pologne et électeur de Saxe. Si l'on en croit Johann Nikolaus Forkel, auteur de la première biographie de Bach (1802), le comte amenait souvent le jeune Goldberg à Leipzig pour qu'il prenne des leçons avec Bach. L'aristocrate souffrait d'insomnie et la nuit, lorsqu'il n'arrivait pas à dormir, faisait venir Goldberg pour qu'il lui joue du clavecin. Lors de l'une des visites qu'ils rendirent à Bach, Keyserlingk demande au compositeur d'écrire « pour son Goldberg quelques morceaux dont la douceur et la gaieté le remontent un peu durant ses nuits d'insomnie ». Bien que l'authenticité de ce récit ait été sérieusement mise en doute, il perdure, comme la plupart des anecdotes pittoresques. Selon Forkel, le comte aurait offert à Bach un gobelet doré contenant cent louis d'or en guise de remerciement, ce qui correspond à 330.000 euros d'aujourd'hui, si incroyable que cela puisse paraître.

Comme le suggère le titre original de l'œuvre, les « diverses » variations, au nombre de trente, balayent un large éventail de caractères et de styles : on trouve aussi bien des lamentations introspectives et des danses pleines de retenue que des constructions contrapuntiques sophistiquées et des démonstrations de virtuosité passionnées. En même temps, Bach suit un plan rigoureux où les nombres jouent un rôle à plusieurs niveaux. Une basse de trente-deux mesures constitue à la fois la fondation et le cadre de référence de l'air initial, des variations qui suivent et du retour final de l'air. Air et variations forment ainsi un ensemble de trente-deux pièces de trente-deux mesures chacune. L'air n'est pas vraiment un « thème », mais plutôt une sarabande qui déroule une mélodie ornementée sur la basse obstinée. Les huit premières notes de cette basse sont d'ailleurs les mêmes que celles des deux chaconnes en *sol* majeur de Haendel, antérieures de quelques années aux *Goldberg*. On ignore cependant si Bach connaissait ces chaconnes.

Bach divise ses trente variations en dix groupes de trois — des « trinités », comme les a justement nommés le musicologue Robert Greenberg. Chaque trinité commence par une pièce de caractère qui, soit a ses racines dans la danse, soit présente une nette trajectoire mélodique. Les rythmes caractéristiques de la première variation, par exemple, rappellent ceux de morceaux introductifs comme l'ouverture du Magnificat, le Prélude en *la* bémol majeur du Premier Livre du *Clavier bien tempéré*, et la *Sinfonia* de la Cantate n° 29. Les rythmes pointés et les vifs ornements de la variation n° 7 sont dans le style d'une gigue française, analogues à ceux de la *Suite française* en *ut* mineur et de l'*Ouverture française* déjà mentionnée. La variation n° 10 est une petite fugue, tandis que la n° 16, qui marque le début de la deuxième moitié de l'œuvre, est calquée sur le modèle type de l'ouverture à la française : une introduction solennelle et pompeuse qui débouche sur une danse joyeuse.

La deuxième pièce de chaque trinité, à l'exception de la variation n° 2, simple invention à trois voix, est une toccata ou un morceau de type toccata écrit spécifiquement pour deux claviers avec de fréquents croisements de main. Bach requiert souvent des croisements de main à la

française dans lesquels les deux mains jouent dans le même registre l'une au-dessus de l'autre sur chacun des deux claviers. Ce genre d'écriture a conduit certains musiciens à estimer que les *Goldberg* ne pouvaient être jouées au piano puisqu'il n'a qu'un seul clavier.

La première variation à deux claviers, n° 5, présente une ligne mélodique ininterrompue en doubles croches, accompagnée principalement par une succession de notes isolées (une sur chaque temps) que séparent ici et là un grand saut d'intervalle. On trouve également de grands sauts dans la variation n° 14, que Glenn Gould considérait comme « l'un des exemples les plus vertigineux que l'on puisse imaginer de néo-scarlattisme ». Les jeux croisés fondés sur des gammes qui caractérisent la variation n° 8 reviennent dans une forme plus audacieuse et impétueuse dans la n° 23 où on a l'impression que les mains se poursuivent l'une l'autre. À l'opposé, la n° 26 combine deux éléments distincts : un dessin rapide en triolets de doubles croches et une sarabande majestueuse.

Toutes les trinités sauf une se concluent par un canon dans lequel une voix de la polyphonie est suivie d'une autre qui l'imité rigoureusement. À chaque nouveau canon, l'intervalle entre les deux voix en imitation est une seconde plus grand que le précédent. Ainsi la variation n° 3 est un canon à l'unisson, la n° 6 un canon à la seconde, la n° 9 un canon à la tierce et ainsi de suite jusqu'à la n° 27 qui est un canon à la neuvième.

Les variations en canon sont de styles et caractères divers, comme les autres : la palette est grande depuis la délicatesse des gammes descendantes de la n° 6 jusqu'au pathos douloureux de la n° 21, en mineur, en passant par les retards dynamiques de la n° 18. Dans les canons à la quarte (variation n° 12) et à la quinte (n° 15), ce dernier également en mineur, les deux voix en imitation sont écrites en mouvement contraire.

Des trois variations en mineur, la n° 25, sombre et affligée (un Adagio auquel la claveciniste Wanda Landowska a donné le surnom fameux de « perle noire »), représente le sommet émotionnel de l'œuvre et frappe par ses enchaînements harmoniques extraordinaires en avance sur leur époque. La dernière trinité se termine non pas par un canon, mais par un quodlibet qui tire sa substance de plusieurs chants populaires allemands dont deux ont été identifiés : *Ich bin solang nicht bei dir g'west, ruck her, ruck her* (« Il y a si longtemps que je n'ai pas été chez toi, viens plus près, viens plus près ») et *Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt mein' Mutter Fleisch gekocht, wär ich länger blieben* (« Chou et raves m'ont fait fuir, si ma mère avait fait de la viande, je serais resté plus longtemps »). Selon Forkel, lors de leurs réunions de famille les Bach s'amusaient à improviser des quodlibet où chacun chantait une chanson différente dans une sorte d'harmonie générale. Le quodlibet de la variation n° 30 apporte une légèreté et un soulagement bien nécessaires après l'énorme énergie développée par les variations n°s 26–29. Ensuite, au terme des trente variations qui nous ont fait parcourir un énorme éventail de styles, d'écritures et d'émotions, nous sommes ramenés au commencement : l'air revient, qui referme judicieusement le cercle.

Au cours du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, le monument d'une envergure exceptionnelle que sont les *Variations Goldberg* a de plus en plus attiré les non clavecinistes — de nombreuses transcriptions ont vu le jour pour cordes, vents, guitare, accordéon, même le jazz s'en est emparé. Et tandis que de plus en plus de pianistes se risquent à braver les nombreux défis que posent la partition et en recueillent les profondes richesses, il ne fait aucun doute que les *Goldberg* occupent une place d'importance au cœur du répertoire pour piano et qu'elles sonnent superbement sur un grand queue de concert.

Jed Distler

Traduction : Daniel Fesquet

Beatrice Rana spielt Bachs Goldberg-Variationen

Johann Sebastian Bachs *Aria mit verschiedenen Veränderungen*, besser bekannt als die „Goldberg-Variationen“, bildet den vierten und letzten Teil seiner *Clavier-Übung*, in der neben den sechs *Französischen Suiten*, dem *Italienischen Konzert*, der *Ouverture nach Französischer Art* und mehreren Orgelwerken viele von Bachs bedeutendsten Werken für Clavier gesammelt sind. Die Goldberg-Variationen erschienen 1741 und zählen damit zu den relativ wenigen Werken in Bachs beachtlichem Ausstoß, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. Sie erfreuten sich bei Clavierspielern und beim Publikum gleichermaßen immer größerer Beliebtheit.

In der Entstehungsgeschichte des Werks traten neben dem Komponisten zwei weitere Hauptakteure auf: zum einen Johann Gottlieb Goldberg, zum anderen Graf Hermann Karl von Keyserlingk. Über die frühen Lebensjahre Goldbergs (1727–1756) weiß man kaum etwas; nur, dass er schon als Jugendlicher ein außergewöhnlich fähiger Cembalist und Organist gewesen sein muss. Durch sein enormes Talent wurde Graf Keyserlingk (1696–1764), der russische Botschafter in Sachsen, auf ihn aufmerksam. Dieser hatte Bach bereits 1733 zum Titel des Hofkomponisten unter Augustus III, König Polens und Kurfürst zu Sachsen, verholten. Wie Bachs erster Biograf Johann Nikolaus Forkel 1802 schrieb, brachte der Graf den jungen Goldberg oft für Lehrstunden zu Bach nach Leipzig. Der Graf litt unter Schlaflosigkeit und ließ Goldberg Cembalo spielen, wenn er nachts keine Ruhe fand. Bei einem ihrer Besuche bei Bach soll Keyserlingk den Komponisten gebeten haben, für Goldberg ein paar Stücke zu schreiben, die „so sanften und etwas muntern Charakters“ wären, dass der Graf in schlaflosen Nächten „ein wenig aufgeheitert werden könnte“. Obwohl sich diese Anekdote schlussendlich als bloße Mär herausstellte, hält sie sich dennoch hartnäckig. Jedenfalls ist dokumentiert, dass der Graf Bachs Arbeit mit 100 Louis d’or in einem goldenen Kelch belohnte — das entspräche heute der schier unglaublichen Summe von etwa 326 000 Euro.

Bachs offizieller Titel für das Werk beschreibt akkurat, was die 30 Variationen charakterisiert: Sie decken eine große Bandbreite von Stimmungen und Stilen ab, die von selbstreflexiven Klageliedern und verhaltenen Tänzen bis hin zu komplexen kontrapunktischen Gebilden und leidenschaftlichen virtuosen Episoden reicht. Zugleich legt Bach einen rigorosen Spielplan fest, der auf mehreren numerologischen Ebenen greift. Ein 32 Takte langer ostinater Bass ist sowohl das Fundament als auch ein konzentrischer Referenzrahmen für die Anfangsaria, die darauffolgenden Variationen und die Rückkehr der Aria am Schluss; die Aria, ihre Wiederholung und die Variationen bilden insgesamt 32 kurze Stücke über jeweils 32 Takte. Die Aria ist kein „Thema“ im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr eine Sarabande, die aus einer verzierten Melodie über dem haltgebenden ostinaten Bass besteht. Zufällig sind die ersten acht Noten dieses Basses die gleichen, die Georg Friedrich Händel einige Jahre vor der Entstehung der Goldberg-Variationen in seinen beiden Chaconnes in G-Dur verwendete. Man weiß jedoch nicht, ob Bach diese früheren Werke überhaupt kannte.

Bach unterteilt seine 30 Variationen in zehn Dreiergruppen (die der Musikwissenschaftler Robert Greenberg treffend als „Trinitäten“ bezeichnete). Jede dieser Dreierheiten beginnt mit einem Charakterstück, das entweder in einem Tanz wurzelt oder einen ausgeprägten Melodiebogen aufweist. Die charakteristischen Rhythmen der ersten Variation beispielsweise sind mit jenen in ähnlichen Stücken wie dem Beginn des Magnificat, dem Päludium in As aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Claviers* und der Sinfonia der Kantate Nr. 29 verwandt. Die punktierten Rhythmen und schnellen Verzierungen der Variation Nr. 7 entsprechen dem Stil einer französischen Gigue, analog der Französischen Suite in c-Moll und der zuvor erwähnten *Ouverture nach Französischer Art*. Die Variation Nr. 10 ist eine kleine Fuge (Fughetta), während die Nr. 16 einer ordentlichen französischen Ouverture nachempfunden ist, in der auf eine feierliche, pompöse Einführung ein fröhlicher Tanz folgt. Diese Variation kennzeichnet zudem den Beginn der zweiten Hälfte des Werks.

Mit Ausnahme der Variation Nr. 2, einer einfachen dreistimmigen Invention, ist das zweite Stück jeder Trinität eine Toccata oder ein ähnliches Stück, das auf Instrumente mit zwei Klaviaturen zugeschnitten ist und häufiges Überkreuzen der Hände vorsieht. Bach lässt die Hände oft im französischen Stil überkreuzen, das heißt sie spielen übereinander auf den beiden Klaviaturen im selben Register. Tatsächlich behaupteten Musiker ab einer bestimmten Zeit, die Goldberg-Variationen seien auf einem modernen Klavier (mit nur einer Klaviatur) nicht spielbar.

Die erste Variation für zwei Klaviaturen, Nr. 5, umfasst eine schnelle, ununterbrochene Melodielinie in Sechzehntelnoten, die hauptsächlich von Einzelnoten auf jedem Hauptschlag begleitet wird, zwischen denen große Intervallsprünge liegen. Solche großen Intervallsprünge sind auch in der Variation Nr. 14 anzutreffen, die der verstorbene Glenn Gould als „eines der schwindelerregendsten Stückchen Neo-Scarlattismus, das man sich nur denken kann“ bezeichnete. Das tonleiterbasierte Überkreuzspiel, das die Nr. 8 charakterisiert, kehrt in kühnerer, ungestümerer Form in der Variation Nr. 23 zurück, in der die Hände einander zu jagen scheinen. Die Nr. 26 hingegen vereint zwei unverkennbare Elemente in sich: rasche Triolenfigurationen und eine vornehme Sarabande.

Alle bis auf eine Dreiheit enden mit einem Kanon, in dem eine kontrapunktische Stimme eine andere jeweils in einem bestimmten Intervall strikt nachahmt. Mit jedem neuen Kanon vergrößert sich dieses Intervall um eine Stufe. Die dritte Variation beispielsweise ist ein Kanon im Einklang; die Nr. 6 ist ein Kanon in der Sekunde; Nr. 9 ein Kanon in der Terz — dieses Muster setzt sich bis zur Nr. 27, einem Kanon in der None, fort. Wie die anderen Variationen vermitteln die Kanons verschiedene Stimmungen und Stile, beginnend bei den sanft trällernden absteigenden Tonleitern der Nr. 6 und den heiteren Vorhalten der Nr. 18 bis hin zum schmerzhaften Pathos der Moll-Variation Nr. 21. In den Kanons in der Quarte und Quinte (Nr. 12 und 15, Letztere steht ebenfalls in Moll), lässt Bach die sekundären Stimmen die primären Stimmen in Umkehrung imitieren. Die Variation Nr. 25, Adagio, die von der Cembalistin Wanda Landowska den berühmten Beinamen „Schwarze Perle“ erhielt, bildet den emotionalen Höhepunkt der drei Variationen in Moll, vor allem hinsichtlich ihrer außergewöhnlichen und fortschrittlichen harmonischen Textur. Die abschließende Trinität endet anstelle eines Kanons mit einem auf mehreren deutschen Volksliedern beruhenden Quodlibet. Zwei davon sind identifiziert: „Ich bin solange nicht bei dir g’west, ruck her, ruck her“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt mein’ Mutter Fleisch gekocht, wär ich länger geblieben“. Forkel zufolge pflegten die Bachs den Brauch, bei Familienzusammenkünften Quodlibets zu improvisieren, indem sie mehrere beliebte Lieder spontan miteinander in Einklang brachten. Auch die Variation Nr. 30 ist ein Quodlibet, das nach den atemlosen Variationen Nr. 26-29 dringend benötigte Unbeschwertheit und Erholung bietet. Die Wiederholung der Aria bildet nach all der musikalischen, technischen und emotionalen Wucht der 30 aufeinanderfolgenden Variationen einen angemessenen Abschluss für den Hörer.

Seit dem 20. Jahrhundert zieht der Kultstatus der ursprünglich für das Cembalo komponierten Goldberg-Variationen vermehrt andere Instrumentalisten an — es gibt inzwischen zahlreiche Fassungen für Streich- und Blasinstrumente sowie Bearbeitungen für Gitarre und Akkordeon und sogar Jazzinterpretationen —, und so lange immer mehr Pianisten sich den enormen Herausforderungen der Variationen stellen und tiefe Befriedigung daraus ziehen, bleiben die Bedeutung dieses Werks im zentralen Klavierrepertoire und seine uneingeschränkte Eignung für den modernen Konzertflügel unstrittig.

Jed Distler

Übersetzung: Stefanie Schlatt



Recorded: 7–9 November 2016, Teldex Studios, Berlin

Executive producer: Alain Lanceron

Produced, engineered & edited by Jørn Pedersen

Introductory notes and translations © Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company.

Photography: © Nicolas Bets

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd.

© 2017 Parlophone Records Limited.



© 2017 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company.

www.beatriceranapiano.com www.warnerclassics.com



All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Made in the EU.

