

**Christian Schmitt-Engelstadt**

## **„Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung“ Bachs Goldberg-Variationen**

Vortrag für die Ev. Erwachsenenbildung Worms-Wonnegau, gehalten am 29. April 2005 im Luthersaal der Luthergemeinde Worms

Die Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach sind auf besondere Weise mit der Stadt Dresden verflochten: Einem Bericht Johann Nikolaus Forkels, des ersten Bach-Biographen, ist zu entnehmen, dass Bach in der Zeit seiner Leipziger Anstellung häufig nach Dresden reiste, um unter anderem seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann zu besuchen, der dort im Jahr 1733 das Organistenamt an der Sophienkirche übernommen hatte. Durch ihn lernte Bach den russischen Gesandten am kursächsischen Hof, den Reichsgrafen Hermann Carl von Keyserlingk kennen, der, so Forkel, als „*Kenner der Musik*“ galt. Dieser - Sproß einer baltischen Adelsfamilie - pflegte engen Kontakt nicht nur zu Wilhelm Friedemann, sondern auch zum Konzertmeister des Hofes, Pisendel, und zum hochberühmten Lautenisten Sylvius Leopold Weiß. Zum Anlass der Entstehung der Goldberg-Variationen berichtet Forkel:

*Der Graf kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bey ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas muntern Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher wegen der stets gleichen Grundharmonie für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden unter seiner Hand auch diese Variationen dazu; auch hat er nur ein einziges Muster dieser Art geliefert. Der Graf nannte sie hernach nur *s e i n e* Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören, und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: „Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen!“*

Weiterhin erfahren wir von Forkel, dass Bach großzügig mit einem mit 100 Louisdor gefüllten goldenen Becher für seine Arbeit belohnt worden sei. Außerdem hätten sich in der gestochenen Ausgabe des Werks einige Fehler eingeschlichen, die der Meister in seinem persönlichen Exemplar sorgfältig verbessert habe. In der Tat wurde im Jahr 1975 eine sich in französischem Privatbesitz befindliche Druckausgabe der Goldberg-Variationen als das Bachsche Handexemplar identifiziert. Es weist die genannten, mit roter Tinte eingetragenen Verbesserungen auf und wartete weiterhin mit einer Überraschung auf – doch dazu später mehr.

Heute begegnet die moderne Bachforschung den Berichten Forkels nicht mehr mit uneingeschränktem Vertrauen. Die Geschichte von der heilenden, Nacht- und Seelenruhe bringenden Kraft des musikalischen Kunstwerks liest sich aus heutiger Perspektive wie eine verdächtig romantisierende Legende. Schon E.T.A. Hoffmann ärgerte sich in seinen *Kreisleriana*

– in denen übrigens die Goldbergvariationen eine bedeutende Rolle spielen - über die „Anekdoten“, die häufig über große Meister erzählt wurden und die „mit alberner Unwissenheit“ weiterverbreitet wurden. Der Dichter und Komponist hätte die Geschichte von den Schlafproblemen des Grafen sicherlich auch für eine solche Legende gehalten – zumal Hoffmann Forkel nicht sonderlich schätzte. Wie dem auch sei - zutreffend ist auf jeden Fall, dass der damals gerade 13jährige Johann Gottlieb Goldberg – der begabte Sohn eines Danziger Instrumentenbauers war Keyserlingk im Jahr 1737 als Zehnjähriger aufgefallen – durch die gräfliche Förderung Unterricht bei Bach und später auch bei Wilhelm Friedemann erhielt.

Keyserlingk spielte erwiesenermaßen eine zentrale Rolle bei der Ernennung Bachs zu einem königlich-polnischen und kurfürstlich-sächsischen Hofcompositeur. Im Rahmen der Verleihung dieses Titels, um den sich Bach bereits 1733 mit dem Kyrie und dem Gloria der h-Moll-Messe beworben hatte, ist für den 1. Dezember 1736 ein Orgelkonzert Bachs an der sechs Tage zuvor eingeweihten Silbermann-Orgel der Dresdner Frauenkirche belegt. Der Graf Keyserlingk war anwesend, und er war es auch, der Bach die Ernennungsurkunde überbringen ließ. Insofern mag Bach vielleicht eine Dankeschuld dem Grafen gegenüber empfunden haben, die er womöglich einige Jahre später mit der Überreichung der Goldbergvariationen beglichen haben könnte. Dem würde wiederum die von Forkel genannte üppige Entlohnung mit einem goldgefüllten Becher widersprechen.

Ob Bach die zum Teil überaus virtuosen Variationen speziell für den gerade einmal dreizehnjährigen Goldberg komponierte oder vielleicht einen bereits ausgearbeiteten Zyklus zum Zwecke der gräflichen Musikerhaltung herausgab, ist unklar. Belegt ist, dass Bach anlässlich einer erneuten Reise nach Dresden im Spätherbst 1741 dem Grafen Keyserlingk ein Exemplar der im selben Jahr – vermutlich im Herbst - bei Balthasar Schmid in Nürnberg erschienenen Goldberg-Variationen überbrachte – dies vielleicht im Wissen darum, dass die Stücke in den Händen des hochvirtuosen gräflichen Kammercembalisten und Bach-Schülers gut aufgehoben sind. Der englische Musikwissenschaftler Peter Williams spekuliert hingegen, das Werk könnte für Wilhelm Friedemann entstanden sein, den stärksten Virtuosen unter den Bach-Söhnen. Goldberg war auch Friedemanns Schüler, und als solcher hätte er die für den Lehrer verfassten Variationen gleich mit einstudieren können. Schließlich hatte Bach Friedemann zuvor schon andere Stückesammlungen zugeordnet, u.a. das Clavierbüchlein und die sechs Triosonaten für Orgel. Als Friedemann Organist der Dresdner Sophienkirche geworden war, mag der Vater sich ihn als würdigen Repräsentanten und Multiplikator seines eigenen Schaffens in der weltläufigen Metropole Dresden gedacht haben. Warum sollte er nicht seinen „Lieblingssohn“, der einer der anerkanntesten Virtuosen seiner Zeit war und eine repräsentative Stelle in der sächsischen Hauptstadt besetzte, mit Erzeugnissen seiner kompositorischen Meisterschaft versorgen? Einen Beweis für die „Friedemann-Hypothese“ gibt es allerdings nicht.

\* \* \*

Die vier Teile der Clavier-Übung gehören zu den wenigen Werken Bachs, die zu seinen Lebzeiten im Druck erschienen; den ersten und den dritten Teil gab Bach sogar im Selbstverlag heraus. Daneben waren es nur zwei Mühlhauser Kantaten, die seinerzeit auf Kosten der Stadt Mühlhausen erschienen waren, sowie die Schübler-Choräle (sechs Orgelbearbeitungen von Chorälen aus Kantaten), das berühmte, durch Friedrich den Großen angeregte Musikalische

Opfer sowie die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“, denen diese Ehre zuteil wurde. Letztere waren eine Arbeit, die Bach ablieferte, als er sich 1747 um die Aufnahme in die 1738 gegründete „Societät der musikalischen Wissenschaften“ des Lorenz Christoph Mizler bewarb. (Mizler war ein Schüler Bachs; seine Societät war eine Gelehrten-gesellschaft, die die Musik als eine Art mathematische Wissenschaft verstand.) Die „Kunst der Fuge“ schließlich erschien erst nach Bachs Tod im Druck; ihre Drucklegung hatte er bereits zu Lebzeiten betrieben. - Die Zugehörigkeit zu dieser exklusiven Gruppe der gedruckten Werke verleiht den vier Klavierübungen also eine hervorgehobene Stellung in Bachs Schaffen. Im ersten Teil der Klavierübung (1731) präsentierte er in sechs Klavierpartiten eine exemplarische Synthese des französischen und des italienischen Stils, ebenso im zweiten Teil (1735), bestehend aus einem italienischen Concerto und einer französischen Ouvrüre. Der dritte Teil der Klavierübung (1739) ist der Orgel gewidmet und enthält u.a. Präludium und Fuge Es-Dur sowie große und kleine Choralbearbeitungen über Luthers Katechismuslieder – analog zu Luthers Großem und Kleinem Katechismus. Die Goldbergvariationen beschließen diese vierteilige enzyklopädische Darstellung der wichtigsten Gattungen der Klavier- und Orgelmusik. Ihr Originaltitel lautet: „*Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veraenderungen vor Clavicimbal mit 2 Manualen Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach königlich Pohl. u. Churf. Saechs. Hoff-Compositeur, Capellmeister und Directore Chori Musici in Leipzig Nürnberg in Verlegung Balthasar Schmid*“. Es fällt dabei auf, dass das Titelblatt keine formelle Widmung an Keyserlingk enthält, was eigentlich in der damaligen Zeit mehr als üblich gewesen wäre, wenn es sich denn um eine gräfliche Auftragskomposition gehandelt hätte. Das Fehlen einer solchen Dedikation begründet heute die Zweifel an der Richtigkeit von Forkels Anekdote. - Die Bezeichnung „Klavierübung“ ist übrigens kein Bachsches *understatement*, sie ist ein geläufiger Titel barocker Stückesammlungen, der bereits von Bachs Leipziger Amtsvorgänger Kuhnau wie auch von Johann Krieger und Bachs Onkel Johann Christoph verwendet wurde.

Forkel wies richtigerweise darauf hin, dass Bach die Komposition von Variationenreihen prinzipiell eher gemieden hätte. Es sind einige Choralvariationen für Orgel überliefert, meist in jungen Jahren entstanden; ebenso gibt es eine frühe *Aria variata* a-Moll für Cembalo. Die Goldberg-Variationen aber markieren den Beginn des Bachschen Spätwerks, und in seinen späten Jahren hat sich Bach vorzugsweise mit monothematischen Zyklen beschäftigt. Die Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ gehören hierzu, ebenso das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge.

\* \* \*

Das Thema der Goldberg-Variationen ist eine Aria in der Art der Sarabande einer französisch inspirierten Klaviersuite. Eine rhythmische Eigenart der Sarabande ist die Betonung der Zählzeit 2 im Dreiertakt. - Typisch für die Sarabande sind auch die Einheiten von jeweils zwei zusammengehörenden Takten. Die Aria fügt diese zweitaktigen Bausteine in vollkommen regelmäßiger Weise zu 4- bzw. 8- und schließlich 16taktigen Einheiten zusammen. - In den Variationen wird nicht etwa die Melodie der Aria variiert, sondern das Bassgerüst. Gleichermäßen verfuhr Bach schon bei der genannten frühen *Aria variata*. Damit begibt sich der Komponist in eine Tradition der Variationstechnik, die weit ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Die

besagte Basslinie ist – jedenfalls in der kürzeren Form der (wie es Bach ausdrückte) „acht Fundamental-Noten“ - ein bei vielen damaligen und früheren Meistern anzutreffendes standardisiertes Variationsmodell. Man beachte dabei die Ähnlichkeit dieser Tonfolge mit der ersten Zeile des Lieds „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, das Bach in der erwähnten Bewerbungsarbeit für die Mizler'sche Societät als Grundlage einer weiteren anspruchsvollen Kanon-Variationenfolge nahm. – Zurück zu den acht Fundamental-Noten: Georg Friedrich Händel legte genau diese 8 Töne seiner „Chaconne mit 62 Variationen“ zugrunde, einem frühen Werk aus den Jahren 1703 – 1706, das viel später - im Jahr 1732 - bei dem Amsterdamer Verleger Witvogel erschien. Derselbe Witvogel stand in Kontakt mit Bach: er bemühte diesen als Leipziger Vertriebsagenten für die Cembalostücke eines deutsch-holländischen Virtuosen namens Hurlebusch. Es kann also gemutmaßt werden, dass Bach nicht nur mit Hurlebuschs Kompositionen, sondern vielleicht auch mit Händels Jugendwerk, der Chaconne, vertraut war. Die letzte Variation komponierte auch Händel in Kanonform – dies könnte für Bach der Auslöser gewesen sein, das beträchtliche kanonische Potential des Themas systematisch und mit höchstem kompositorischem Ehrgeiz zu erschließen. Händels Stück war im Grunde noch ein niedergeschriebenes Improvisationsmuster, Bachs Zyklus ist eine Muster-Komposition.

Die Bach'sche Aria erweitert die tradierte achttaktige Vorlage auf den vierfachen Umfang von 32 Takten. Ihre Melodiestimme ist reichhaltig in französischer Manier ornamentiert und lenkt mit ihrer betörenden Sanglichkeit raffiniert von der eigentlichen Variationsgrundlage, dem Bass, ab. Das Stück findet sich im Bachschen Oeuvre übrigens noch in anderem Zusammenhang: im Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 – allerdings erst nachträglich und wohl nicht vor 1740 auf leer gebliebene Seiten notiert. Anna Magdalena – Bachs zweite Frau - übertrug die im Violinschlüssel stehende Originalmelodie in den Sopranschlüssel, mit dem sie als Sopranistin wohl besser umgehen konnte. Die Aria scheint ihr besonders am Herzen gelegen zu haben, und sie mag sie oft gespielt haben. - Da nun das eigentliche Thema, der Bass, dem Zyklus nicht in separat notierter Form voransteht, kann bereits die Aria als eine „allererste Variation“ betrachtet werden. Mit ihrer am Schluss des Werks ausdrücklich verlangten Wiederholung gelangen wir so zu einem im Ganzen 32teiligen Zyklus. Die Aria selbst umfasst wie gesagt 32 Takte, ebenso natürlicherweise jede Variation (nur manche umfassen taktartbedingt 16 Takte (ein Takt entspricht in diesem Fall *zwei* Takten des Themas), und die zweigeteilte Variation 16 besteht aus 16 Takten + 32 Kurz-Takten, von denen zwei Takte wiederum *einem* Takt des Themas entsprechen). Man erhält daher immer irgendwie 32 als Summe der Takte. Die insgesamt 32 Sätze scheinen damit Bezug auf die 32 Takte zu nehmen bzw. umgekehrt. – Die Nürnberger Druckausgabe des Werks umfasst übrigens sogar genau 32 Notenseiten.

Gelegentlich ist die Autorschaft Bachs bezüglich der Aria angezweifelt worden - mit dem Hinweis, das mit Ornamenten fast überladene Stück sei untypisch für seinen Stil. Und schließlich fänden sich im Clavierbüchlein für Anna Magdalena noch manche Stücke, die anderen Meistern zuzuschreiben sind bzw. die anonymen Herkunft sind. Gegen die These eines fremden Verfassers spricht aber u.a. die Verwandtschaft des Stücks mit der Sarabande aus der 5. Französischen Suite. Auch dort mündet der ruhig schreitende Rhythmus gegen Ende des Stücks in eine fließendere Bewegung. Die Musik scheint in der Aria buchstäblich „in Bewegung zu kommen“, eine weitreichende Evolution des musikalischen Materials kündigt sich an, was ein Argument für eine ganz bewusste Konzeption des Stücks als Variationenthema ist.

\* \* \*

Carl Czerny, der bekannte Klavierpädagoge und Etüdenkomponist, schrieb über die Kunst der Variation: „*Die Kunst, einem Thema durch Veränderungen neuen Reitz zu verschaffen, ist eine der ältesten Formen in der Tonkunst, und schon Seb. Bach hat hierin (in seinen 30 Var.) ein bisher nicht übertroffenes Muster dargestellt.*“

Betrachten wir nun also den Aufbau dieser Bach'schen Musterkomposition:

Ins Auge fällt zunächst die offensichtliche Einteilung in Dreiergruppen, die durch die Positionierung von Kanon-Variationen erreicht wird. Vom Kanon im Einklang (Var. 3) geht es aufsteigend weiter bis zum Nonenkanon (Var. 27). Variation 30 hingegen ist nicht etwa ein Dezimenkanon, sondern das berühmte Quodlibet. Die ersten acht Kanon-Variationen sind dreistimmig. Kanonisch geführt sind immer die beiden Oberstimmen. Quart- und Quintkanon sind sogar Spiegelkanons, d.h. die Intervallfolge der kanonischen Stimme ist die Umkehrung, die in die andere Richtung umgekehrte Intervallfolge der Hauptstimme: was in der Hauptstimme nach unten verläuft, geht hier in der kanonischen Stimme nach oben und umgekehrt. Der letzte Kanon – in der None – ist lediglich zweistimmig; die bisher tragende Bassstimme wird selbst zur Stimme, die kanonisch beantwortet wird. – Allgemein spielt die Kunst des Kanons in Bachs Werk eine besondere Rolle. Sie ist die strengste und intellektuell anspruchsvollste Technik des Komponierens, und bei Bach übt ihre Anwendung oft eine symbolische Funktion aus: in der Orgelmusik steht der Kanon für Festigkeit im Glauben und Treue zu Gottes Gebot. Im Dritten Teil der Klavierübung wird der Cantus firmus - die Chormelodie – in zwei großen Choralbearbeitungen im Kanon geführt: in der Bearbeitung „Dies sind die heiligen zehen Gebot“ ist der Kanon eine Darstellung des Befolgens der Gebote, im Fall von „Vater unser im Himmelreich“ könnte man an Luthers Wort von der Einhaltung des Gesetzes als Ziel des ständigen Gebets ansieht. - Der Gebrauch des Kanons hat in den Goldbergvariationen sicher eine Ordnung schaffende Funktion. Die Kanons sind aber keine trockenen abstrakten Lehrstücke - Bach transponiert sie gewissermaßen in eine weltliche Sphäre und greift den Bewegungsgestus höfischer Tänze auf. Die Kombination von gelehrter Kanonkunst mit der musikantischen Leichtigkeit allseits bekannter und beliebter Tanzformen war für Bach wohl eine besondere Herausforderung.

- Der Kanon im Einklang ist eine behende Gigue im 12/8-Takt
- der Sekundkanon eine geschwinde Courante oder „Corrente“
- der Terzkanon ein Air, also ein liedhaft-melodischer geradtaktiger Tanz
- der Quartkanon – jetzt mit umgekehrter Kanonstimme – eine Polonaise, eindeutig durch den polonaisentypischen Rhythmus im Dreiertakt zu identifizieren
- der Quintkanon – wieder ein Spiegelkanon – ist eine langsam schreitende Allemande, diesmal in Moll. Das seufzende Sechzehntelmotiv erinnert hierbei an das Choralvorspiel „O Lamm Gottes unschuldig“ aus dem Orgelbüchlein, das übrigens ebenfalls einen Quintkanon bringt. Vorsichtig kann daher angenommen werden, Bach habe an dieser am weitesten vom Thema entfernten Stelle ein musikalisches Symbol für die Kreuzigung plaziert. Eindrucksvoll ist der Schluss der Variation, wo sich beide Hände im Abstand von zweieinhalb Oktaven zu verlieren scheinen und den Eindruck einer ungeheuren Leere erzeugen.

- Der Sextkanon ist wieder eine lebhaftere Gavotte
- der Septimkanon ist wieder ein Air und dazu ein Lamento-artiges Stück mit chromatisch fallenden Bass-Schritten, wiederum in Moll
- der Oktavkanon ähnelt wieder einer Courante
- und der zweistimmige Nonenkanon erinnert an eine Gigue.

Zu jedem einzelnen dieser Kanons ließen sich in den Bach'schen Klavierpartiten und –suiten mit Leichtigkeit Vergleichsstücke finden.

Ein Dezimenkanon hätte die Zehnergruppe von Kanons abgeschlossen; an seine Stelle tritt das Quodlibet. Unter einem Quodlibet – zu deutsch: „was beliebt“ – versteht man die simultane Kombination eigenständiger Melodien. Bekannt ist, dass bei den Familientreffen der weitverzweigten Musikerfamilie Bach solche Quodlibets als geselliger Spaß gesungen wurden. Variation 30 bedient sich nun spaßeshalber zweier sächsischer Volkslieder: „Ich bin so lang nicht bei dir gewest, ruck her“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“. Die Verwendung des ersten Liedes - „Ich bin so lang nicht bei dir gwest“ – könnte eine augenzwinkernde Anspielung darauf sein, dass sich der Zyklus seinem Ende zuneigt, nämlich der Wiederholung der Aria vom Beginn – die Musik kehrt also zu ihrem Thema zurück, bei dem sie „so lang nicht gewest“ ist. – „Kraut und Rüben“ ist melodisch eine Variante eines Themas, das schon Girolamo Frescobaldi 1635 in seiner *Bergamasca* bearbeitete, einer kontrapunktisch höchst anspruchsvollen und dabei launig-humorvollen Fantasia. Bach kannte dieses Stück nachweislich, und es ist vorstellbar, dass er sein Quodlibet auch als Reverenz an den römischen Meister gedacht hat. – Womöglich hat es mit der Verarbeitung sächsischer Volksmelodien noch eine ganz andere Bewandnis: die eröffnende *erste* Variation ist, wie wir noch sehen werden, deutlich als Polonaise zu erkennen – eine Anspielung auf den polnischen Volkstanz, der in Dresden zum beliebten Modetanz wurde - und damit womöglich eine Anspielung auf die *polnische* Krone in *sächsischer* Hand. Da nun eine sächsische Entsprechung - eine „Saxonaise“ - nicht existierte, bedient sich Bach in der *letzten* Variation des sächsischen Volksgesangs, zudem in einer Bearbeitungsform, die auf seine eigenen familiären thüringisch-sächsischen Wurzeln anspielt. Beide Melodien verwendete Bach übrigens auch in der 1742 entstandenen Bauernkantate. - *Der königlich Pohl. u. Churf. Saechs. Hoff-Compositeur* „signiert“ also am Anfang und am Ende sein Werk mit einer „polnischen“ und einer „sächsischen“ Variation – eine These, die jedenfalls sehr gut mit Bachs Vorliebe für Symbole und Chiffren in Einklang zu bringen wäre.

Nach den Kanons wenden wir uns einer zweiten Gruppe von Variationen zu. Sie werden von Bach nicht als zusammenhängende Gruppierung gekennzeichnet, aber ihnen ist der betont virtuose Charakter und die immer verlangte bzw. in zwei Fällen als Option angegebene Darstellung auf den beiden Cembalomanualen gemein. Die ersten acht dieser zehn Variationen stehen alle unmittelbar *vor* einer Kanonvariation, die letzte vor dem Quodlibet, das den fehlenden Dezimenkanon ersetzt. Die virtuose Variation 28 erscheint untypisch angeordnet. Als zusätzliche brillante Variation betont sie den virtuoseren Effekt am Ende des Zyklus und verstärkt eine auf den Schluss zulaufende Sogwirkung. An der Stelle der zweiten Variation – vor dem Unisono-Kanon - würde man nach der beschriebenen Logik auch schon eine virtuose zweimanualige Variation

vermuten – die tatsächliche Variation entspricht allerdings eher einem italienischen Triosonatenatz im mittleren Tempo. Das Fehlen eines brillanten Satzes an dieser Stelle ist wohl der überzähligen brillanten Variation 28 geschuldet. – Der virtuose Elan dieser Variationen erinnert stark an den originellen und progressiven Klavierstil Domenico Scarlattis. Es ist nicht bekannt, ob Bach dessen Sonaten gekannt hat. Interessant ist, dass Scarlatti gerade im Jahr 1738 dreißig seiner Sonaten in London unter dem Titel *Essercizi* (also „Übungen“) herausgebracht hatte. Die 30 Goldberg-Variationen – „*Clavier-Übung*“ - als Antwort auf die 30 Scarlatti-Sonaten – „*Übungen*“ - eine zumindest reizvolle Spekulation. – Die zweimanualige Spielweise erlaubt in diesen Variationen permanentes Überkreuzen der Hände. Auf dem modernen Klavier sind diese Stücke daher am schwierigsten zu realisieren, manchmal nur mit gewissen Tricks. – Variation 5, die erste der virtuoson Gruppe, bringt erstmals vermehrtes Überkreuzen der Hände. Ein Gegenstück zu dieser Variation ist das Praeambulum der 5. Partita aus dem ersten Teil der Klavierübung. – Variation 8 intensiviert die Überkreuzungen der Hände. - Variation 11 im ungewöhnlichen 12/16-Takt steigert nochmals die Virtuosität. - Ein Capriccio von überschäumender Spielfreude begegnet uns in Variation 14. Das launige Stück wechselt alle vier Takte die Satz- bzw. Spieltechnik und lässt den nachfolgenden ruhigen Quintkanon als größtmöglichen Kontrast erscheinen. – Die Spielfiguren in Variation 17 könnten eine Anleihe bei dem im Erscheinungsjahr der Goldbergvariationen verstorbenen Antonio Vivaldi sein (Bach transkribierte in früheren Jahren ein Konzert in G-Dur dieses Meisters), und auch Passagen aus den besagten *Essercizi* von Scarlatti könnten – wenn Bach sie denn kannte – Pate bei der Komposition dieser Variation gestanden haben. – Variation 20 forciert ähnlich wie Variation 8 die gegenläufige Bewegung beider Hände. – Variation 23 spielt geradezu ironisch mit der Kanontechnik und bringt spieltechnisch innovative Terz- und Sextparallelen in einer Hand. – In Variation 26 finden wir eine Sarabande im  $\frac{3}{4}$ -Takt, die von einer wirbelnden Begleitstimme, die im 18/16-Takt notiert ist, umrankt wird. – In Variation 28 dominieren Trillerketten den Höreindruck, dazu bringt Bach wieder ausgedehnte Passagen mit Handüberkreuzungen. – Die letzte virtuose Variation, Nr. 29, ist über weite Strecken quasi einstimmig gehalten, da die Hände ständig alternieren. Es entsteht der Eindruck von dreistimmigen „Akkordtrillern“, die die Trillerketten der vorangegangenen Variation noch steigern.

Wir betrachteten 10 Kanon-Variationen (inklusive des Quodlibets) und 10 virtuose Variationen. Es verbleiben restliche 10 Variationen von sehr unterschiedlichem Charakter – nennen wir sie daher „Charakter-Variationen“:

Variation 1 – wir sprachen im Zusammenhang mit dem Gegenstück, dem Quodlibet, bereits davon – zeigt in der linken Hand einen deutlichen Polonaisenrhythmus. Die Zweistimmigkeit des Stücks weist auf ein Vergleichsstück aus dem Notenbuch für Anna Magdalena Bach hin. Diese Sammlung enthält eine auch als solche titulierte Polonaise mit einer zweistimmigen Variation, also einer „Polonaise doublée“. Bach bedient sich nun für seine erste Variation einer solchen zweistimmigen Polonaisen-Variationsart, statt eine „Original-Polonaise“ zu schreiben. Bei einem Variationszyklus lag das vielleicht auch nahe. - Variation 2 erinnert an den Triosonatenstil, etwa mit zwei Violinen und Generalbass. Die Satztechnik ist stark an die Kanonschreibweise angelehnt. Die Variation bereitet den Hörer damit auf die komplizierten Strukturen der Kanons vor.

Variation 4 erinnert an einen Passepied – einen französischen Tanz im  $\frac{3}{8}$ -Takt - und verarbeitet permanent ein kurzes Dreiklangsmotiv in *rectus*- und *inversus*-Gestalt.

Variation 7 wurde lange Zeit als ruhiger Siciliano angesehen, bis man 1975 in Bachs Handexemplar die Anweisung „al tempo di Giga“ fand. Ähnliche Beispiele einer „punktierten Gigue“ finden sich bei Bach in der 2. Französischen Suite und in der Französischen Ouvertüre des 2. Teils der Klavierübung.

Variation 10 ist als vierstimmige Fughette komponiert. Das Fugenthema erklingt alle vier Takte in einer der vier Stimmen, was insgesamt 8 Themeneintritte ergibt – eine fast zwangsläufige Folge der geordneten harmonischen Struktur der Aria. Jede Stimme ist mit zwei Themeneinsätzen bedacht.

Variation 13 ist in der Art einer *Sarabande doublée* abgefasst, als reich mit melodischen Auszierungen und Umspielungen ausgestattetes „Double“ einer ruhigen Sarabande. Die Solostimme der rechten Hand weist viele Charakteristika einer Solo-Violinstimme auf, sodass sich als weitere Assoziation der langsame Satz eines Concertos oder einer Sinfonia einstellt. – In den Teilen 1 bis 3 der Klavierübung plazierte Bach exakt in der Mitte einen Ouvertürensatz. In Variation 16 wendet er dieses Ordnungsprinzip erneut an. In der Rhetorik spricht man vom Eröffnungsteil einer Rede als *exordium*, und es gibt den Terminus eines „inneren Exordiums“, das den Redevortrag wirksamer gestalten soll, indem es in dessen Mitte einen rhetorischen Neuanfang bringt. Bachs intensive Beschäftigung mit musikalischer Rhetorik legt nahe, dass er mit seinen Ouvertürensätzen in der Zyklusmitte solches beabsichtigt hat. Wenn wir die vorausgehende Variation 15 als Kreuzigungssymbol auffassen wollen, können wir die hinaufschießende Figur zu Beginn von Variation 16 – es handelt sich um eine sogenannte *tirata*, die bei Bach auch in anderen Ouvertürensätzen häufig vorkommt – als Auferstehungssymbol deuten. –

Variation 19 erinnert an Bach'sche Menuettsätze, ist allerdings nicht im menuett-typischen 3/4-Takt komponiert, sondern doppelt so schnell im 3/8. –

Variation 22 ist ein motettischer Satz. Er ist mit „alla breve“ bezeichnet und komplettiert das Trio der Variationen im allabreve-Takt. Somit bilden mit Fuge, Kanon und Motette die drei reinen Allabreve-Variationen 10, 18 und 22 eine Repräsentanz des sogenannten „alten Stils“, der vokal inspirierten Schreibweise der früheren Renaissance- und Barockmeister. –

Variation 25 – *adagio* vorzutragen – erschließt zum Abschluss der von uns so genannten „Charaktervariationen“ durch intensivste Chromatik in allen Stimmen neue Bereiche des Ausdrucks. Die Solostimme der rechten Hand durchschreitet einen Ambitus von zweieinhalb Oktaven; sie singt in expressiven Exklamationen, und durch die konsequent beibehaltene Chromatik mutet das Stück an manchen Stellen beinahe atonal an. Diese Variation ist der emotionale Höhepunkt des Zyklus und der Abschluss der „Charaktervariationen“.

\* \* \*

Die Auffindung des Bach'schen Handexemplars im Jahr 1975 sorgte für eine musikwissenschaftliche Sensation ersten Grades: Das Exemplar enthielt eine bislang unbekannt Sammlung von 14 Kanons über die „ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie“. Zwei der Kanons waren durch andere Überlieferung bereits bekannt – darunter der Canon triplex, den Bach auf dem berühmten, 1746 von Elias Haußmann für die Mizlersche Societät gemalten Porträt in der Hand hält. Die Kanons sind verklausuliert notiert und bedürfen der Auflösung durch den kundigen Musiker. Die Kanons sind nach Schwierigkeit geordnet. Zwei Beispiele greifen wir

heraus: Nr. 1, der Canon simplex, ergibt zusammen mit seiner Krebsgestalt, also den vom Ende her aufgereihten Tönen, den erforderlichen satztechnisch korrekten Zusammenklang. In Kanon 8 muss die Bass-Begleitstimme in ihrer Umkehrung kanonisch geführt werden, um die Auflösung zu ergeben. - Der Stimmeintritt der zu konstruierenden Kanonstimme wird immer von Bach gekennzeichnet, um die Auflösung etwas zu erleichtern. – Solche Kanons wurden in der damaligen Zeit oft zu Widmungszwecken gebraucht und waren ein intellektuelles Vergnügen für gelehrte Musiker. Die 14 Rätselkanons sind Beispiele für den hierbei beliebten *canon perpetuus* – sie haben kein notiertes Ende und eignen sich daher nicht sehr für die instrumentale Realisation. - Die unter der Nummer 1087 neu ins Bach-Werke-Verzeichnis aufgenommene Sammlung der 14 Kanons schloss eine klaffende Lücke im Verständnis des Bach'schen Spätwerks zwischen den Goldbergvariationen und den diffizilen Kanonstrukturen der Kunst der Fuge.

\* \* \*

Angesichts der überwältigenden Vielfalt und der strukturellen Komplexität der Goldbergvariationen erscheint es geradezu lächerlich, das Werk als gräfliche Einschlafmusik anzusehen, auch wenn der Graf als gebildeter Musikfreund bekannt war. Das Werk ist nichts weniger als ein Kompendium der klavieristisch-musikalischen Möglichkeiten mit universalem Anspruch. Die Kanons verbinden die mathematisch orientierte Seite von Bachs Musikverständnis mit stilisierten höfischen Tänzen, die virtuosen Variationen weisen spieltechnisch in die Zukunft der Klaviermusik, die Charaktervariationen - von der unbekümmerten Eingangspolonaise bis zur abgründigen Adagio-Variation – loten extreme Affektunterschiede aus. In all das scheinen so unterschiedliche Bezüge wie etwa die „Signatur des polnisch-sächsischen Hofkomponisten“ oder der Kontrast von *crucifixus* und *et resurrexit* in der Mitte des Zyklus eingewoben. Sicher ist es problematisch, dem Gesamtwerk eine einheitliche, einfach fassbare Gesamtaussage zuzusprechen. Es sind Interpretationsversuche vorgenommen worden, die sich intensiv mit Zahlensymbolik beschäftigen; die vier Elemente Feuer, Wasser, Erde, Luft, sogar die Planeten sind herangezogen worden, um die Goldbergvariationen zu deuten. All das spricht jedenfalls für die Faszination, die das Werk seit jeher auf die Hörer und Spieler ausgeübt hat.

Der bereits erwähnte E.T.A. Hoffmann hat den Goldberg-Variationen mit einem Abschnitt aus seiner Erzählung *Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* ein kleines literarisches Denkmal gesetzt. Die Passage handelt von der Unfähigkeit des bürgerlich-biedermeierlichen Publikums, große Musik zu erfassen. Als Symbol für große musikalische Kunst dient dabei Bachs Meisterwerk:

*„Da tritt der Baron, mein antiker Tenorist, auf mich zu und sagt: O bester Hr. Kapellmeister, Sie sollen ganz himmlisch fantasieren; o fantasieren Sie uns doch Eins! nur ein wenig! ich bitte! Ich versetzte ganz trocken, die Fantasie sei mir heute rein ausgegangen; und indem wir so darüber sprechen, hat ein Teufel in der Gestalt eines Elegants mit zwei Westen im Nebenzimmer unter meinem Hut die Bach'schen Variationen ausgewittert; er denkt, es sind so Variatiönchen: Nel cor mi non più sento – Ah vous dirai-je, maman etc. und will haben, ich soll darauf losspielen. Ich weigere mich: da fallen sie alle über mich her. Nun so hört zu und berstet vor Langeweile denk' ich, und arbeitete drauf los. Bei Nr. 3 entfernten sich mehrere Damen, verfolgt von Titusköpfen. Die Röderleins, weil der Lehrer spielte, hielten nicht ohne Qual aus bis Nr. 12.*

*Nr. 15 schlug den Zweiwesten-Mann in die Flucht. Aus ganz übertriebener Höflichkeit blieb der Baron bis Nr. 30 und trank bloß viel Punsch aus, den Gottlieb für mich auf den Flügel stellte. Ich hätte glücklich geendet, aber diese Nr. 30, das Thema, riß mich unaufhaltsam fort. Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Themas geschrieben standen, die ich abspielen musste. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpfen um mich her – elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten – der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken – der ganze Saal hing voll dichten Dufts, in dem die Kerzen düstrer und düstrer brannten – zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen: aber sie verschwanden gleich wieder. So kam es, daß ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach, und von Gottlieb wie von einem spiritu familiari bedient wurde!“*

**Literatur:**

Forkel, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke  
(Leipzig 1855)

Geiringer, Karl: Johann Sebastian Bach (München 1985)

Heinemann, Michael (Hrsg.): Das Bach-Lexikon (Bach-Handbuch Band 6) (Laaber 2000)

Niemöller, Heinz Hermann: Polonaise und Quodlibet – Der innere Kosmos der Goldberg-Variationen in: Musik-Konzepte - Heft 42 (München 1985)

Williams, Peter: Bach – The Goldberg Variations (Cambridge 2001)

Wolff, Christoph: Johann Sebastian Bach (Frankfurt a.M. 2000)

Zenck, Martin: „Bach, der Progressive“ in: Musik-Konzepte 42