

JOHANN SEBASTIAN BACH
GOLDBERG VARIATIONS

VINCENT VAN AMSTERDAM

ACCORDION



ODRADEK





JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
GOLDBERG VARIATIONS - BWV 988

| | | |
|----|---|-------|
| 01 | ARIA | 04'38 |
| 02 | VARIATION 1 A 1 CLAV. | 02'12 |
| 03 | VARIATION 2 A 1 CLAV. | 01'44 |
| 04 | VARIATION 3 A 1 CLAV. CANONE ALL'UNISONO | 02'15 |
| 05 | VARIATION 4 A 1 CLAV. | 01'09 |
| 06 | VARIATION 5 A 1 OVVERO 2 CLAV. | 01'34 |
| 07 | VARIATION 6 A 1 CLAV. CANONE ALLA SECONDA | 01'35 |
| 08 | VARIATION 7 A 1 OVVERO 2 CLAV. AL TEMPO DI BIGA | 02'22 |
| 09 | VARIATION 8 A 2 CLAV. | 01'57 |
| 10 | VARIATION 9 A 1 CLAV. CANONE ALLA TERZA | 02'15 |
| 11 | VARIATION 10 A 1 CLAV. FUGHETTA | 01'51 |
| 12 | VARIATION 11 A 2 CLAV. | 02'08 |
| 13 | VARIATION 12 A 1 CLAV. CANONE ALLA QUARTA IN MOTO CONTRARIO | 02'51 |
| 14 | VARIATION 13 A 2 CLAV. | 05'47 |
| 15 | VARIATION 14 A 2 CLAV. | 02'13 |
| 16 | VARIATION 15 A 1 CLAV. CANONE ALLA QUINTA. ANDANTE | 04'55 |
| 17 | VARIATION 16 A 1 CLAV. OUVERTURE | 02'58 |
| 18 | VARIATION 17 A 2 CLAV. | 01'59 |
| 19 | VARIATION 18 A 1 CLAV. CANONE ALLA SESTA | 01'36 |
| 20 | VARIATION 19 A 1 CLAV. | 01'06 |
| 21 | VARIATION 20 A 2 CLAV. | 02'12 |
| 22 | VARIATION 21. CANONE ALLA SETTIMA | 03'27 |
| 23 | VARIATION 22 A 1 CLAV. ALLA BREVE | 01'30 |
| 24 | VARIATION 23 A 2 CLAV. | 02'18 |
| 25 | VARIATION 24 A 1 CLAV. CANONE ALL'OTTAVA | 03'00 |
| 26 | VARIATION 25 A 2 CLAV. ADAGIO | 08'02 |
| 27 | VARIATION 26 A 2 CLAV. | 02'30 |
| 28 | VARIATION 27 A 2 CLAV. CANONE ALLA NONA | 01'50 |
| 29 | VARIATION 28 A 2 CLAV. | 02'29 |
| 30 | VARIATION 29 A 1 OVVERO 2 CLAV. | 02'20 |
| 31 | VARIATION 30 A 1 CLAV. QUODLIBET | 02'39 |
| 32 | ARIA DA CAPO | 05'04 |

TT 86'44



The Goldberg Variations are, for me, autumnal, like a noble older lady in the second half of her life. She has seen and experienced many beautiful things, many highs and lows, all of which she lived to the full, but they are all in the past now. And yet, there is always a glimpse of hope that someday her golden days will return, even if only for a moment.

When I play, whether it is baroque or modern music, I try to imagine the composer in the act of composing. Bach's music, with the Goldberg Variations in particular, is quite mathematical in some respects, but I always try to play music of flesh and blood, perhaps imagining a composer in love, or mourning loss.

We cannot ignore the elephant in the room: why Bach on the accordion? I say: why not? Granted, the accordion was not around during Bach's time, but neither was the modern piano. In the last 200 years the accordion has developed its own musical history, including original compositions for the instrument, but at the same time repertoire has been borrowed from further back in time. The great thing about baroque music is that the instrumentation is often very fluid. A violin concerto may be transcribed to become keyboard concerto; a cantata is adapted for organ. One of the most iconic pieces from this period, Bach's *Art of Fugue*, is not explicitly dedicated to any specific instrument. Most of Bach's keyboard pieces, including the Goldberg Variations, can be played on accordion from the Urtext version without needing any adaptations.

The accordion has a unique combination of instrumental qualities that, I take the liberty to think, Bach would have loved. Its ability to nurture a tone, like a woodwind instrument; its polyphonic qualities, like a keyboard, and its use of registration, like an organ – all in one instrument.

After playing many smaller pieces and suites by Bach and his colleagues I decided that now was the time to take the big step and record the Goldberg Variations. For the performer as well as for the audience this Aria with 30 Variations is a journey for the soul. It feels like juggling with 32 balls, all of different colour and size, but as a whole making a perfect circle.

Vincent van Amsterdam

The music of Johann Sebastian Bach had been heard in countless guises, from those intended to be meticulous in their authenticity, to loose, improvisatory versions of the originals. Given his own highly practical and versatile treatment of his music, which was often tailored to the musicians available rather than an ideal ensemble, one imagines that Bach himself would treat this spectrum of approaches with generosity and pleasure. Hearing the music of Bach, and specifically a masterpiece such as the **Goldberg Variations, BWV 988**, on the accordion, allows the listener the chance to hear this music in new ways. The instrument's timbres bring out different nuances in the score, and while Vincent van Amsterdam acknowledges that purists may initially be sceptical, there is much to be gained by opening one's ears to fresh interpretations.

The accordion is closer to instruments with which Bach was familiar than one might at first think. It was developed in the 19th century but, in common with the organs of Bach's day, uses a keyboard and the circulation of air to create its distinctive sound, albeit using reeds like a harmonium rather than pipes like an organ. Furthermore, the categorisation of music into severely demarcated genres is a relatively recent phenomenon; the accordion gained popularity as a folk instrument, which might seem worlds away from the hallowed sphere of 'classical music', yet Bach was not, during his lifetime, writing in an ivory tower, separate from everyday music-making. On the contrary, he took the dance forms of his time and elevated them; in the Goldberg Variations themselves he uses folk songs in the final quodlibet. More recently, any barriers to the accordion playing this repertoire have been broken down further by its adoption by classical composers as an instrument worth exploring; works such as Sofia Gubaidulina's magnificent *De Profundis* have placed the accordion firmly on the classical map.

The story behind the composition of J.S. Bach's Goldberg Variations was first told by Bach's earliest biographer, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), who wrote in 1802 of Count Kaiserling (or Keyserling), former Russian ambassador to the electoral court of Saxony, and the young Johann Gottlieb Goldberg, both residing in Leipzig:

The Count was often sickly, and then had sleepless nights. At these times Goldberg, who lived in the house with him, had to pass the night in an adjoining room to play something to him when he could not sleep. The Count once said to Bach that he should like to have some clavier pieces for his Goldberg, which should be of such a soft and somewhat lively character that he might be a little cheered up by them in his sleepless nights. Bach thought he could best fulfil this wish by variations, which, on account of the constant sameness of the fundamental harmony, he had hitherto considered as an ungrateful task. But as at this time all his works were models of art, these variations also became such under his hand. This is, indeed, the only model of the kind that he has left us. The Count thereafter called them nothing but 'his' variations. He was never weary of hearing them; and for a long time, when the sleepless nights came, he used to say: "Dear Goldberg, do play me one of my variations." Bach was, perhaps, never so well rewarded for any work as for this: the Count made him a present of a golden goblet filled with a hundred Louis d'ors. But their worth as a work of art would not have been paid if the present had been a thousand times as great.

The veracity of this account is still debated today. When the work was first published in 1741, Bach gave it a straightforward title with no dedication: 'Keyboard Practice, consisting of an Aria with Diverse Variations, for the Harpsichord with 2 Manuals. Composed for Music

Lovers, to Refresh their Spirits'. This suggests that the work was not written to a specific commission. Yet it is possible that the Count received a copy after it was published, with the intention that it be presented to his young resident harpsichordist, Goldberg – a pupil of both J.S. and W.F. Bach. Goldberg died at the age of 29, taking to the grave any clarification about the story he might later have offered. The autograph manuscript of the 'Goldberg' Variations is lost, but in the 1970s a copy of the original edition notated by Bach and published by Balthasar Schmidt, known as the 'Handexemplar', was discovered. In this 'Handexemplar' we also find an additional 14 canons written by Bach, based on the bass-line of the Aria: the *Canons on the Goldberg Ground*, BWV 1087.

The serene Aria which forms the basis of the 'Goldberg' Variations was written on two pages of a notebook of pieces collected by Bach for his second wife, Anna Magdalena Bach (1701-1760). It is possible that the melody dates from that time (c.1725), or that it was jotted down on spare pages of the notebook at a later date; the handwriting is thought to be that of Anna Magdalena herself. The Aria is in the style of a sarabande, a stately, triple-time dance, in this case embellished with particularly elaborate ornamentation. Rather than varying the Aria's melody, as one might expect, Bach varies its bass-line. The structure of the Aria is symmetrical: it is in two halves, both of 16 bars, and each variation follows this pattern.

The number three is crucial to the overall structure of the work: there are ten sets of three variations, of which every third variation is a canon. These nine canons consist of the upper two 'voices' intertwining in imitation, the relationship between the two arranged in ascending order of pitch. Canons at the unison, fourth, fifth or octave (conventional intervals) were common enough, but in using more

unusual intervals Bach set himself a unique challenge. Each triptych of episodes usually begins with a dance in free counterpoint, followed by an intricate, often dazzling, toccata, and ending with a canon.

The first variation, a two-part invention, answers the tranquillity of the Aria with a spirit of jovial energy, using the leaping figures often heard in Bach's most joyful music. This variation has the quality of a polonaise which, if Bach was indeed writing with the Count in mind, could have been a nod to Kaiserling's Polish heritage. For the second variation he unfurls a three-part movement, with conversational two-part writing over a running bass-line – almost canonic in structure, as though preparing us for the playful upper-voice dialogue heard in the canons themselves. We then hear a genial canon 'at the unison', which means that both voices begin on the same note, a bar apart.

Variation 4 combines a rustic temperament with the sophistication of its counterpoint, including a three-note idea being passed swiftly between different voices; this almost fugal texture anticipates the fugues heard later on. Then comes the first toccata, an exuberant outburst of jumping lines, followed by a gentler canon (starting 'at the second') based on a descending scale. Variation 7 is a French gigue characterised by dotted rhythms and ornaments, followed by a particularly complex toccata and an elegant canon (starting 'at the third' – the second voice starting a third below the first), with an animated bass-line.

The tenth variation is a movement of good-natured four-part fugal writing. The toccata, a flowing pastorale, is especially intricate and seems to evaporate at the end, before a canon (at the fourth) in which the voices unfold 'in inversion' – the second moving in the opposite direction

to the first. Variation 13 is pivotal, related both to variation 25 and to the Aria itself in its sarabande-like nature. Its delicate melody floats above the other voices, with chromatic twinges accentuating the sublime effect. This is contrasted with the energetic variation 14, and a mournful minor-key canon (at the fifth), moving in contrary motion, using the extremes of the keyboard, and punctuated by sighing motifs.

Variation 16 is a fresh start, functioning as the overture to the 'second act' of the whole work. It is, fittingly, in the style of a French overture, full of stately ornamentation and dotted rhythms, with a fugal second half. As such it is the only variation heard in two parts, and the only one to step outside the usual 32-bar or 16-bar structure. The overture is followed by a lively toccata, and a delightful canon (at the sixth) full of suspensions and with an agile bass-line, as though energised by the sense of renewal ushered in by variation 16. Variation 19 is in the passepied style, a lilting triple-meter dance that precedes a virtuosic, witty toccata. This is in stark contrast with the deeply expressive canon at the seventh, a notoriously tricky interval with which to work, resulting in music laced with sliding chromaticism, its plaintive nature enhanced by the minor key.

With variation 22 comes robust four-part writing in the manner of a fugue, followed by a playful and ferociously challenging toccata. The next canon, at the octave, exudes pastoral tranquillity, in contrast with variation 25, the longest of the set and a gem of heartfelt intensity. This is followed by variation 26, which features two time-signatures: 18/16 for the continuous semiquavers and $\frac{3}{4}$ for the sarabande accompaniment. For the first and only time in this work, Bach totally eschews the bass for the conversational Variation 27 at the ninth – outside the octave, in dangerous territory – before unleashing the sonorous,

trill-laden variation 28 and the sumptuous, powerful last toccata. The bass-line recedes into the background during these variations, making its return in variation 30 the more pronounced.

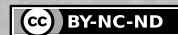
Variation 30 is not the expected canon. Instead, Bach inserts a 'quodlibet', meaning 'as you please'; a kind of thematic collage, in this case based on folk songs. Here Bach sets himself yet another challenge, bringing in folk music whilst still adhering to his Aria's 32-bar structure. Forkel recorded that Bach's family reunions included the performance of chorales juxtaposed with renditions of popular songs, reducing both performers and listeners to helpless laughter. This quodlibet seems to serve the same purpose, perhaps even paying tribute to those occasions, its levity puncturing the preceding ingenuity and gravity with good humour. This is borne out by Bach's choice of folk songs for the quodlibet, which originally accompanied these texts:

"I've not been with you for so long .
Come closer, closer, closer."


"Cabbage and beets drove me away.
Had my mother cooked some meat then I'd have
stayed much longer."

After this high-spirited interlude, the final return of the Aria is a deeply moving moment. The preceding journey is recalled. The work has come full circle.

Joanna Wyld



Text by Joanna Wyld / Odradek Records, LLC is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. Permissions beyond the scope of this license may be available at www.odradek-records.com.



Vincent van Amsterdam (b. 1989), winner of the Dutch Classical Talent Award 2016, is an ambassador for the classical accordion. In 2014 he completed his Masters degree *cum laude* at the Fontys Academy for Fine Arts, Tilburg. Vincent has won several international music competitions, including the Prinses Christina Concours, the Dutch National Accordion Competition, and the Dutch Conservatoire Competition.

Vincent has performed in most of the great concert halls and festivals in the Netherlands. Elsewhere, he has performed in Paris and Athens, and has made successful solo tours of Italy and Indonesia. With the Van Amsterdam Duo, Vincent toured Austria and performed in Serbia and China. He has also had the privilege of performing solo concerts with several orchestras, notably the Dutch Chamber Orchestra in 2019.

Vincent's repertoire is characterised by its broad scope, from Sweelinck, Bach and Franck to Gubaidulina, Piazzolla and Schmidt. Vincent has actively sought out contemporary Dutch composers and encouraged them to write for the accordion. His work with them has culminated in several world premieres of pieces by, among others, Aart Strootman, Bernard van Beurden, Maxim Shalygin and Daan Manneke, some of which have been released on CD.

Vincent started his accordion studies with his father, Evert van Amsterdam, before being taught by many world renowned accordion players including Stefan Hussong, Wjatscheslaw Semionow, Mika Väyrynen and Friedrich Lips. Vincent has given masterclasses to children and young professionals, and is a teacher at the Hart Music School in Haarlem. Since 2018 he is associated with the Fontys School of Fine and Performing Arts in Tilburg.

Die Goldberg-Variationen wirken auf mich herbstlich, wie eine vornehme ältere Dame in ihrer zweiten Lebenshälfte. Sie hat viele schöne Dinge gesehen und erlebt, viele Höhen und Tiefen, die sie in vollen Zügen genossen hat, aber inzwischen gehören sie alle der Vergangenheit an. Und doch bleibt immer ein Hoffnungsschimmer, dass die goldene Zeit eines Tages zurückkehren wird, wenn vielleicht auch nur für einen Moment.

Wenn ich spiele – sei es Barock- oder moderne Musik – versuche ich, mir den Komponisten beim Arbeiten vorzustellen. Bachs Musik, insbesondere bei den Goldberg-Variationen, ist in mancher Hinsicht ziemlich mathematisch, aber ich versuche immer, Musik „aus Fleisch und Blut“ zu spielen, und stelle mir dabei zum Beispiel einen verliebten oder trauernden Komponisten vor.

Es mag uns vorkommen wie ein Elefant im Wohnzimmer: Warum Bach auf dem Akkordeon? Und ich sage: Warum nicht? Zugegeben, das Akkordeon gab es zu Bachs Zeiten noch nicht, aber das moderne Klavier auch nicht. In den letzten 200 Jahren hat das Akkordeon seine eigene Musikgeschichte geschrieben – einschließlich Originalkompositionen für das Instrument – aber gleichzeitig wurde Repertoire aus einer früheren Zeit entliehen. Das Großartige an der Barockmusik ist, dass die Instrumentierung oft sehr fließend ist. Ein Violinkonzert kann man in ein Klavierkonzert transkribieren; eine Kantate wird für Orgel umgeschrieben. Eines der berühmtesten Stücke dieser Zeit, Bachs *Kunst der Fuge*, ist keinem bestimmten Instrument ausdrücklich gewidmet. Die meisten Stücke für Tasteninstrumente von Bach, einschließlich der Goldberg-Variationen, können ohne die Notwendigkeit einer Transkription aus dem Urtext auf dem Akkordeon gespielt werden.

Das Akkordeon besitzt eine einzigartige Kombination von instrumentalen Eigenschaften, die Bach – ich nehme mir die Freiheit so zu denken – geliebt hätte: Seine Fähigkeit, einen Ton wie ein Holzblasinstrument zu erzeugen; seine polyphonen Möglichkeiten wie bei einem Tasteninstrument und seine Anwendung der Register wie bei der Orgel – alles vereint in einem Instrument.

Nachdem ich viele kleinere Stücke und Suiten von Bach und seinen Zeitgenossen gespielt hatte, war ich der Meinung, dass es jetzt an der Zeit sei, den großen Schritt zu wagen und die Goldberg-Variationen aufzunehmen. Für den Interpreten wie für das Publikum ist diese Arie mit 30 Variationen ein Erlebnis für die Seele. Man hat das Gefühl, als würde man mit 32 Bällen jonglieren, die alle unterschiedliche Farben und Größen haben, aber insgesamt einen perfekten Kreis bilden.

Vincent van Amsterdam

Die Musik von Johann Sebastian Bach war in zahllosen Interpretationsformen zu hören: Solche, die versuchten, akribisch authentisch zu sein bis hin zu freien improvisatorischen Versionen der Originale. Angesichts der eigenen technisch äußerst erfahrenen und gewandten Bearbeitungen seiner Musik, die oft eher auf die verfügbaren Musiker als auf ein ideales Ensemble zugeschnitten war, kann man sich vorstellen, dass Bach selbst dieses Spektrum von Vorgehensweisen großzügig und mit Vergnügen angewandt hätte. Bachs Musik – und insbesondere ein Meisterwerk wie die **Goldberg-Variationen, BWV 988** – auf dem Akkordeon gespielt, gibt dem Hörer die Möglichkeit, diese Musik auf eine ganz neue Weise zu erfahren. Die Klangfarben des Instruments bringen unterschiedliche Nuancen in der Partitur zur Geltung, und während Vincent van Amsterdam anerkennt, dass Puristen anfangs skeptisch sein könnten, bedeutet es doch einen großen Gewinn, die Sinne für neue Interpretationen öffnen zu können.

Das Akkordeon kommt Instrumenten, mit denen Bach vertraut war näher, als man zunächst vermuten würde. Es wurde im 19. Jahrhundert entwickelt, besitzt jedoch – wie die Orgeln zu Bachs Zeiten – eine Tastatur und Luftzirkulation, um seinen unverwechselbaren Klang zu erzeugen, obwohl Zungen wie beim Harmonium und keine Pfeifen wie bei einer Orgel verwendet werden. Darüber hinaus ist die Klassifizierung von Musik in streng abgegrenzte Genres ein relativ junges Phänomen. Das Akkordeon erlangte Popularität als Volksinstrument, das Welten von der heiligen Sphäre der „klassischen Musik“ entfernt zu sein schien, doch Bach komponierte zu Lebzeiten nicht in einem Elfenbeinturm, abseits vom alltäglichen Musizieren. Im Gegenteil, er übernahm die Tanzformen seiner Zeit und veredelte sie; in den Goldberg-Variationen selbst verwendet er im abschließenden Quodlibet Volkslieder. In jüngerer Zeit wurden außerdem jegliche Argumente gegen das Akkordeon, das dieses Repertoire spielte, dadurch ausgeräumt, dass klassische Komponisten das Instrument für wert befanden, genauer erforscht zu werden.

Werke wie Sofia Gubaidulinas großartiges *De Profundis* haben das Akkordeon fest auf die klassische Landkarte gesetzt.

Die Geschichte hinter der Komposition von J.S. Bachs Goldberg-Variationen wurde erstmals von Bachs frühestem Biographen Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) erzählt, der 1802 über den ehemaligen russischen Botschafter des sächsischen Kurfürsten, Graf Kaiserling, und den jungen Johann Gottlieb Goldberg, beide wohnhaft in Leipzig, schrieb:

„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, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden auch diese Variationen unter seiner Hand dazu. Auch hat er nur ein einziges Muster dieser Art geliefert. Der Graf nannte sie hernach nur seine 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. Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Louisd'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mahl größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt“.

Über die Richtigkeit dieser Darstellung wird heute noch diskutiert. Als das Werk 1741 zum ersten Mal veröffentlicht

wurde, gab Bach ihm einfach den Titel ohne Widmung: „Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt“. Dies deutet darauf hin, dass die Arbeit kein Auftragswerk war. Es ist jedoch möglich, dass der Graf nach der Veröffentlichung ein Exemplar mit der Absicht erhielt, es seinem jungen Gast, den Cembalisten Goldberg zu übergeben – einem Schüler sowohl von J.S. als auch von W.F. Bach. Goldberg starb im Alter von 29 Jahren und nahm jegliche Möglichkeit zur Klarstellung dieser Geschichte mit ins Grab. Die Originalpartitur der Goldberg-Variationen ist verloren gegangen, aber in den 1970er Jahren wurde eine Kopie der von Bach aufgezeichneten und von Balthasar Schmidt herausgegebenen Originalausgabe entdeckt, die als „Handexemplar“ bekannt ist. In diesem „Handexemplar“ finden wir auch weitere 14 von Bach geschriebene Kanons, die auf der Basslinie der Arie basieren: *Kanons aus den Goldberg Variationen*, BWV 1087.

Die ruhige Arie, die die Grundlage der Goldberg-Variationen bildet, wurde auf zwei Seiten eines Notizbuchs geschrieben, in dem Bach Kompositionen für seine zweite Frau Anna Magdalena Bach (1701-1760) sammelte. Möglicherweise stammt die Melodie aus dieser Zeit (um 1725) oder wurde zu einem späteren Zeitpunkt auf leeren Seiten dieses Notizbuchs flüchtig zu Papier gebracht. Es wird angenommen, dass die Handschrift von Anna Magdalena selbst stammt. Die Arie hat den Stil einer Sarabande, eines feierlichen Tanzes im Dreiertakt, der in diesem Fall mit besonders kunstvollen Ornamenten ausgeschmückt ist. Anstatt wie zu erwarten die Melodie der Arie zu variieren, verändert Bach die Basslinie. Die Struktur der Arie ist symmetrisch: Sie besteht aus zwei Hälften mit jeweils 16 Takten, und jede Variation folgt diesem Muster.

Die Zahl 3 ist ausschlaggebend für die Gesamtstruktur des Werks: Sie besteht aus zehn mal drei Variationen, von denen jede dritte ein Kanon ist. Diese neun Kanons bestehen aus

den oberen beiden „Stimmen“, die sich in Form einer Imitation miteinander verflechten, wobei die Beziehung zwischen den beiden in aufsteigender Reihenfolge der Tonhöhe angeordnet ist. Kanons im Unisono, in Quarten, Quinten oder der Oktave (konventionelle Intervalle) waren durchaus üblich, aber durch die Anwendung ungebräuchlicherer Intervalle stellte sich Bach einer einzigartigen Herausforderung. Jedes Triptychon beginnt normalerweise mit einem Tanz im freien Kontrapunkt, gefolgt von einer komplizierten, oft glanzvollen Toccata und endet mit einem Kanon.

Die erste Variation, eine zweiteilige Invention, antwortet auf die Ruhe der Arie mit einem Hauch heiterer Energie, wobei die springenden Tonfolgen verwendet werden, die oft in Bachs fröhlichster Musik zu hören sind. Diese Variation ist wie eine Polonaise aufgebaut, die, wenn Bach sie tatsächlich mit Blick auf den Grafen schrieb, eine Anspielung auf das polnische Erbe Kaiserlings gewesen sein könnte. Für die zweite Variation entfaltet er einen dreiteiligen Satz mit einem zweistimmigen Part über einer fortlaufenden Basslinie – fast kanonisch aufgebaut – als bereite er uns auf den spielerischen Dialog mit der oberen Stimme vor, der in den Kanons selbst auftaucht. Wir hören dann einen genialen Unisono-Kanon, was bedeutet, dass beide Stimmen im Taktabstand mit der gleichen Note beginnen.

Variation 4 kombiniert ein rustikales Naturell mit der Raffinesse seines Kontrapunkts, einschließlich einem dreitönigen Gedanken der eilig zwischen verschiedenen Stimmen hin und her wandert. Diese fast fugale Textur nimmt die späteren Fugen vorweg. Dann kommt die erste Toccata, ein überschwänglicher Ausbruch von springenden Linien, gefolgt von einem sanfteren Kanon im Sekundabstand, der auf einer absteigenden Tonleiter basiert. Variation 7 ist eine französische Gigue, die sich durch punktierte Rhythmen und Ornamente auszeichnet, gefolgt von einer besonders komplexen Toccata und einem eleganten Kanon im Terzabstand – wobei die zweite Stimme in der unteren Terz beginnt) mit einer lebhaften Basslinie einsetzt.

Die zehnte Variation ist ein einfacher, vierstimmig fugierter Satz. Die Toccata, eine fließende Pastorale, ist besonders kompliziert und scheint sich am Ende vor einem Kanon im Quartabstand aufzulösen, in dem sich die Stimmen „in Umkehrung“ entfalten – die zweite bewegt sich in entgegengesetzter Richtung zur ersten. Variation 13 ist von zentraler Bedeutung, sowohl für Variation 25 als auch für die Arie selbst in ihrer sarabande-ähnlichen Natur. Ihre zarte Melodie schwebt über den anderen Stimmen, wobei chromatische Töne den erhabenen Effekt betonen. Dies steht im Gegensatz zu der dynamischen Variation 14 und einem klagenden Moll-Kanon im Quintabstand, der sich mit den Extremen der Tastatur in entgegengesetzter Richtung bewegt und von seufzenden Motiven unterstrichen wird.

Variation 16 ist ein Neuanfang, der als Ouvertüre zum „zweiten Akt“ des gesamten Werks fungiert. Sie ist passenderweise im Stil einer französischen Ouvertüre geschrieben voll feierlicher Ornamente und punktierter Rhythmen mit einer fugalen zweiten Hälfte. Als solche ist dies die einzige Variation, die in zwei Teilen zu hören ist, und die einzige, die die übliche 32tel- oder 16tel-Takt-Struktur verlässt. Auf die Ouvertüre folgt eine lebhafte Toccata und ein herrlicher Kanon im Sexabstand voller Vorhalte und mit einer agilen Basslinie, als ob er durch das Gefühl der Erneuerung, die durch Variation 16 eingeleitet wird, angetrieben würde. Variation 19 ist im Passeped-Stil geschrieben, einem Tanz im Dreiertakt, der einer virtuosen, fröhlichen Toccata vorausgeht. Dies steht in krassem Gegensatz zu dem ausdrucksstarken Kanon im Septabstand, einem schwierigen Intervall, mit dem man seine Mühe hat, was zu einer Musik führt, die von gleitender Chromatik durchzogen ist und deren klagende Natur durch die Moll-Tonart unterstrichen wird.

Die fugenähnliche Variation 22 in robuster Vierstimmigkeit wird von einer spielerischen und sehr schwierig zu spielenden Toccata gefolgt. Der nächste Kanon im Oktavabstand strahlt pastorale Ruhe aus im Gegensatz zu Variation 25, die längste von allen und ein Juwel von inniger Intensität. Es folgt Variation 26 mit zwei Taktarten: 18/16 für die fortlaufenden sechzehntel

Noten und 3/4 für die Sarabande-Begleitung. Zum ersten und einzigen Mal in diesem Werk meidet Bach den Bass für die Variation 27 im Nonenabstand – außerhalb der Oktave auf gefährlichem Terrain – bevor er die sonore, trillerreiche Variation 28 und die üppige, kraftvolle letzte Toccata entfesselt. Die Basslinie tritt während dieser Variationen in den Hintergrund, um in Variation 30 umso stärker zurückzukehren.

Variation 30 ist nicht der erwartete Kanon. Stattdessen fügt Bach ein „Quodlibet“ ein, was „nach Belieben“ bedeutet, eine Art thematische Collage, in diesem Fall basierend auf Volksliedern. Hier stellt sich Bach jedoch einer weiteren Herausforderung: Er setzt Volksmusik unter Beibehaltung der 32-Takt-Struktur seiner Arie ein. Forkel berichtete, dass bei Bachs Familientreffen Chöre aufgeführt wurden, denen populäre Lieder gegenübergestellt wurden, was sowohl bei Interpreten als auch bei Zuhörern haltloses Gelächter auslöste. Dieses Quodlibet scheint dem gleichen Zweck zu dienen, vielleicht sogar, um solchen Anlässen Tribut zu zollen, wobei seine Heiterkeit den vorhergehenden Einfallsreichtum und Ernst mit guter Laune unterstreicht. Dies wird durch Bachs Auswahl von Volksliedern für das Quodlibet untermauert, die ursprünglich diese Texte begleiteten:

„Ich bin so lang nicht bei dir g(e)west,
ruck her, ruck her, ruck her.“

„Kraut und Rüben haben mich vertrieben,
hätt mein Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger
geblieben.“

Nach diesem ausgelassenen Zwischenspiel ist die endgültige Rückkehr zur Arie ein zutiefst bewegender Moment. An das Vorangegangene wird noch einmal erinnert. Der Kreis des Werks hat sich geschlossen.

Joanna Wyld



Autor des Textes Joanna Wyld (Übers. Antonio Gómez Schneekloth) / Odradek Records, LLC ist im Besitz einer Creative Commons-Namensnennung-Keine Bearbeitungen-4.0 Internationalen Lizenz. Genehmigungen, die über den Geltungsrahmen dieser Lizenz hinausgehen, kann man bei www.odradek-records.com erhalten.



Vincent van Amsterdam (* 1989), Gewinner des Dutch Classical Talent Award 2016, ist ein Botschafter für das klassische Akkordeon. 2014 schloss er seinen Master an der Fontys Academy for Fine Arts in Tilburg *cum laude* ab. Er hat mehrere internationale Musikwettbewerbe gewonnen, einschließlich des Prinses Christina Concours, des Niederländischen Nationalen Akkordeon-Wettbewerbs und des Niederländischen Konservatorium-Wettbewerbs.

Vincent van Amsterdam ist in den meisten großen Konzertsälen und Festivals der Niederlande aufgetreten. Außerdem stand er in Paris und Athen auf der Bühne und unternahm erfolgreiche Solo-Tourneen nach Italien und Indonesien. Mit dem Van Amsterdam Duo tourte er durch Österreich und trat in Serbien und China auf. Er genoss auch das Privileg, Solokonzerte mit mehreren Orchestern, insbesondere dem Dutch Chamber Orchestra im Jahr 2019, zu geben.

Das Repertoire des Künstlers zeichnet sich durch seine breite Palette – von Sweelinck, Bach und Franck bis Gubaidulina, Piazzolla und Schmidt – aus. Er hat eigens zeitgenössische niederländische Komponisten ausgesucht und sie ermutigt, für das Akkordeon zu schreiben. Seine Arbeit mit ihnen gipfelte in mehreren Uraufführungen von Stücken, unter anderem von Aart Strootman, Bernard van Beurden, Maxim Shalygin und Daan Manneke, von denen einige auf CDs erschienen sind.

Vincent begann sein Akkordeonstudium bei seinem Vater, Evert van Amsterdam, bevor er von vielen weltbekannten Akkordeonisten unterrichtet wurde, darunter Stefan Hussong, Wjatscheslaw Semionow, Mika Väyrynen und Friedrich Lips. Er hat Meisterkurse für Kinder und junge Berufsmusiker erteilt und ist Lehrer an der Hart Music School in Haarlem. Seit 2018 ist er Mitglied der Fontys School of Fine and Performing Arts in Tilburg.



De Goldbergvariaties roepen bij mij een beeld op van een nobele dame in de herfst van haar leven. Ze heeft veel mooie dagen gekend, vele pieken en dalen, maar deze liggen nu in het verleden. Toch heeft ze altijd een sprankje hoop dat haar hoogtijdagen zullen terugkeren, al was het maar voor een dag.

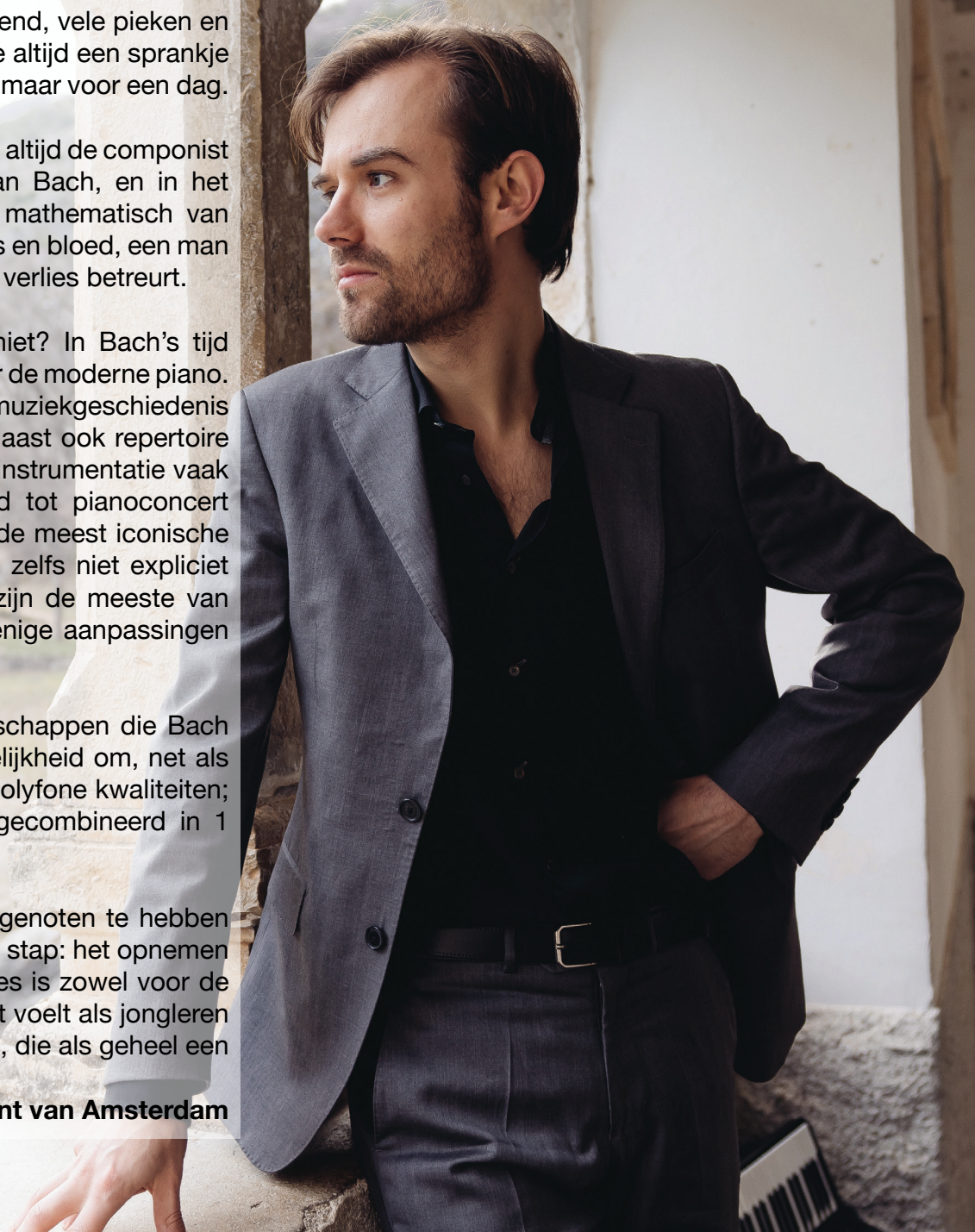
Of het nu barok- of hedendaagse muziek is, ik probeer mij altijd de componist voor te stellen tijdens het componeren. De muziek van Bach, en in het bijzonder de Goldbergvariaties, is op momenten zeer wiskundig van karakter, toch stel ik mij Bach voor als een mens van vlees en bloed, een man die overstroomt van liefde of, op andere momenten, een verlies betreurt.

Maar waarom Bach op accordeon? Ik zeg, waarom niet? In Bach's tijd bestond het accordeon nog niet, maar hetzelfde geldt voor de moderne piano. In de afgelopen 200 jaar heeft het accordeon een eigen muziekgeschiedenis opgebouwd met vele originele composities, maar daarnaast ook repertoire uit vroeger tijden. Het mooie van barokmuziek is dat de instrumentatie vaak inwisselbaar is. Een vioolconcert werd getranscribeerd tot pianoconcert en een cantate werd gearrangeerd voor orgel. Een van de meest iconische werken uit deze periode, Bach's *Die Kunst der Fuge* is zelfs niet expliciet geschreven voor een specifiek instrument. Daarnaast zijn de meeste van Bach's klavierwerken zo geschreven dat deze zonder enige aanpassingen op het accordeon gespeeld kunnen worden.

Het accordeon heeft een unieke combinatie van eigenschappen die Bach naar mijn idee zeer gewaardeerd zou hebben. De mogelijkheid om, net als een houtblazer, een toon te voeden; de klavier-achtige polyfone kwaliteiten; en de vele registers, zoals van een orgel - allemaal gecombineerd in 1 instrument.

Na veel kleinere werken en suites van Bach en zijn tijdgenoten te hebben gespeeld, besloot ik dat het nu tijd was voor de volgende stap: het opnemen van de Goldbergvariaties. Deze Aria met haar 30 variaties is zowel voor de uitvoerder als voor de luisteraar een reis voor de ziel. Het voelt als jongleren met 32 ballen, allemaal verschillend van kleur en formaat, die als geheel een perfecte cirkel vormen.

Vincent van Amsterdam



De muziek van Johann Sebastian Bach is op talloze manieren uitgevoerd, van de authentieke uitvoeringspraktijken tot lossere, quasi geïmproviseerde versies van de originele partituren. Uitgaande van Bachs' eigen hoogst praktische en veelzijdige omgang met muziek, vaak aangepast aan de voor de betreffende gelegenheid beschikbare musici, zou je je kunnen voorstellen dat Bach dit spectrum aan uitvoeringspraktijken zou hebben toegejuicht. Het beluisteren van Bachs' muziek op accordeon, en zeker een meesterwerk als de **Goldbergvariaties, BWV 988**, biedt de luisteraar de mogelijkheid om zijn muziek op weer nieuwe manieren te ervaren. De rijk gevarieerde timbres van het accordeon benadrukken de nuances in de partituur, en hoewel Vincent van Amsterdam erkent dat puristen wellicht hun reserves zullen hebben, valt er veel te winnen door de oren te openen voor nieuwe interpretaties.

Het accordeon is in zekere zin nauw verwant aan instrumenten uit Bachs' tijd. Het werd ontwikkeld in de 19de eeuw, maar maakt voor zijn unieke geluid, net als de orgels uit de tijd van Bach, gebruik van een klavier en van luchtstroom uit balgen. Maar waar bij het orgel de klank uit pijpen komt, maakt het accordeon gebruik van aangeblazen rieten, net als een harmonium. Daarnaast moeten we niet vergeten dat het indelen van muziek in streng gescheiden genres een relatief recent fenomeen is. Het accordeon won aan populariteit als een volksmuziekinstrument, wat in eerste instantie ver verwijderd lijkt te zijn van de strenge 'klassieke muziek'. Bach leefde bij het componeren niet in een ivoren toren, maar gebruikte de gewone dansvormen uit zijn tijd en bracht deze op een hoger plan; zo maakt hij in het laatste deel van de Goldbergvariaties, het Quodlibet, gebruik van volksliedjes. De barrières om klassiek repertoire uit te voeren op accordeon zijn ook geslecht door de ontwikkelingen van het instrument gedurende de laatste decennia. Hedendaagse klassieke componisten schrijven steeds vaker voor dit dynamische instrument, werken zoals Sofia Gubaidulina's *De Profundis*

hebben het accordeon stevig op het klassieke concertpodium geplaatst.

Het verhaal achter de compositie van J.S. Bach's Goldbergvariaties is van de hand van Bach's eerste biograaf, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), die in 1802 schreef over Graaf Kaiserling (of Keyserling), voormalig Russisch ambassadeur van het electoraal hof van Saksen, en de jonge Johann Gottlieb Goldberg (zowel een leerling van J.S. als van W.F. Bach):

De Graaf was vaak ziekelijk en had regelmatig last van slapeloosheid. Op deze momenten, als de Graaf weer wakker lag, werd Goldberg, die met hem een woning deelde in Leipzig, geacht 's nachts piano voor hem te spelen in het naastgelegen vertrek. De Graaf zei eens tegen Bach dat hij graag een aantal pianowerken zou willen hebben, stukken met een zacht en wat levendig karakter, die hem enigszins zouden kunnen opvrolijken tijdens zijn doorwaakte nachten. Bach dacht deze wens het beste te kunnen vervullen met behulp van de variatietechniek, die hij vanwege de constante herhaling van de fundamentele harmonieën tot dan toe een minder interessante techniek had gevonden. Maar net als alle andere werken die Bach in zijn laatste jaren schreef zette ook deze variatiereeks de nieuwe standaard. De Graaf eigende zich de variaties toe als 'de zijne'. Hij kreeg er geen genoeg van en wanneer zich weer een slapeloze nacht aandeede, sprak hij: 'Beste Goldberg, speel eens een van mijn variaties.' Bach is waarschijnlijk nog nooit zo goed betaald geweest voor een compositie: de Graaf schonk hem een beker gevuld met honderd Louis d'ors.

De echtheid van dit verhaal is tot op de dag van vandaag omstreden. Toen de compositie in 1741 voor het eerst uitgegeven werd, voorzag Bach het van een simpele titel zonder enige opdracht: 'Clavier Übung bestehend in einer

ARIA mit verschiedenen Veränderungen fürs Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths- Ergeizung.' Dit suggereert dat hij het werk niet voor een specifieke opdrachtgever geschreven had. Toch is het mogelijk dat hij de Graaf na publicatie een versie deed toekomen voor diens jonge inwonende klavecijnist. Goldberg is maar negenentwintig jaar geworden en heeft dit verhaal nooit kunnen toelichten. Het originele handschrift van de Goldbergvariaties is verloren gegaan, maar in de jaren '70 van de twintigste eeuw ontdekte men een kopie van de originele uitgave, geschreven door Bach, gepubliceerd door Balthasar Schmidt, deze staat bekend als het 'Handexemplar'. In dit Handexemplar schreef Bach ook 14 extra canons, gebaseerd op de baslijn van de Aria: "Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental Noten vorheriger Arie" (BWV 1087).

De serene Aria, die de basis vormt van de Goldbergvariaties, staat genoteerd op twee bladzijden van een muziekboek met stukken die Bach voor zijn tweede echtgenote, Anna Magdalena Bach (1701-1760) had verzameld. Het is mogelijk dat de melodie uit die tijd stamt (c. 1725), of dat deze op een later tijdstip is neergekrabbeld op nog lege pagina's uit het Notenbüchlein; het handschrift is vermoedelijk van Anna Magdalena zelf. De Aria is geschreven in de stijl van een sarabande, een statige dans in drieën, met zeer uitgebreide versieringen. In plaats van de melodie van de Aria te variëren, varieert Bach de baslijn. De structuur van de Aria is symmetrisch: twee helften van 16 maten, en elke variatie volgt hetzelfde patroon met dezelfde onderliggende basstructuur.

Het getal 3 is cruciaal in het gehele werk: er zijn 10 groepjes van 3 variaties, waarvan elke derde variatie een canon is. In de 9 canons imiteren de twee bovenste stemmen elkaar, waarbij hun onderlinge verhouding elk deel een stap groter wordt. Canons in de grondtoon, kwart, kwint of het octaaf (conventionele intervallen) waren al vaker geschreven, maar Bach stelt zichzelf de unieke uitdaging om alle (ook onconventionele) intervallen

te gebruiken. Elke groep van drie begint meestal met een dans in vrij contrapunt, gevolgd door een complexe, vaak duizelingwekkende toccata, en eindigend met een canon.

De eerste variatie, een tweestemmige inventie, beantwoordt de rust van de aria met joviale energie, Bach maakt gebruik van springerige figuren die vaker te horen zijn in zijn meest vreugdevolle composities. Deze variatie heeft de kenmerken van een polonaise die, als Bach deze compositie inderdaad voor de Graaf schreef, een referentie zou kunnen zijn aan Kaiserling's Poolse achtergrond. In de tweede variatie ontvouwt hij een driestemmig geheel, met een conversatie tussen de bovenste twee stemmen, gesteund door een doorlopende baslijn, bijna canonisch van structuur. Dit lijkt ons voor te bereiden op de speelse bovenstemdialogen die te horen zijn in de canons zelf. Vervolgens horen we een joviale canon in de prime, waarin beide stemmen op dezelfde noot beginnen, een maat na elkaar.

Variatie 4 combineert een stevig temperament met een verfijnd contrapunt, waarin een motief van drie noten in snelle afwisseling tussen de verschillende stemmen klinkt; deze bijna fugatische textuur anticipeert op de fuga's die later zullen komen. Daarna klinkt de eerste toccata, een uitbundige uitbarsting van springerige lijnen, gevolgd door een zachte canonic canon (beginnend op de secunde) gebaseerd op een dalende toonladder. Variatie 7 is een Franse gigue met speelse gepuncteerde ritmes en ornamenten, gevolgd door een bijzonder complexe toccata en een elegante canon met een geanimeerde baslijn (beginnend op de terts – de tweede stem begint een terts beneden de eerste).

De tiende variatie heeft een opgewekte vierstemmige fugazetting. De toccata, een vloeiende pastorale, is ingenieus geschreven en lost in de laatste maten op in het niets, waarna de canon (in de kwart) volgt. Hierin ontvouwen de stemmen zich in omkering – de tweede stem beweegt

zich in tegengestelde richting van de eerste. Variatie 13 is een omslagpunt, in haar sarabande-achtige gemoed zowel verwant aan variatie 25 als aan de Aria zelf. De delicate melodie zweeft boven de andere stemmen, in vloeiende lijnen met chromatische accenten. Dit wordt gecontrasteerd door de energieke veertiende variatie, en een treurige canon in de mineurtoonsoort (in de kwint), waarin de imitatie zich wederom in tegengestelde beweging ontvouwt, de melodie tot grote hoogte rijkt en de Seufzer het droevige karakter versterken.

Variatie 16 is een frisse start, een openingsstuk van de 'tweede akte' van de Goldbergvariaties. Het is een Franse ouverture, vol met statige versieringen en gepuncteerde ritmes, met een fugatisch tweede gedeelte. Het is de enige variatie in twee delen en de enige die afwijkt van de gewoonlijke 32- of 16- matenstructuur. De ouverture wordt gevolgd door een levendige toccata, en een vriendelijke canon (vanuit de sext) vol met voorhoudingen en met een wendbare baslijn, die hernieuwde kracht lijkt te hebben gekregen uit variatie 16. Variatie 19 is in de passepied-stijl, een zangerige dans in driekwartsmaat die gevolgd wordt door een virtuoze en grillige toccata. In sterk contrast hiermee staat de expressieve canon vanuit de septiem, een berucht en lastig interval om vanuit te werken. De muziek zit vol met glijdende chromatiek, waarvan het klaaglijke effect nog eens versterkt wordt door de mineurtoonsoort.

Variatie 22 presenteert een robuuste 4-stemmige zetting in fuga-vorm, gevolgd door een speelse en uitdagende toccata. De hieropvolgende canon, in het octaaf, ademt een pastorale rust, gevolgd door variatie 25, de langste van de serie, en met de grootste mogelijke diepgang en sensitiviteit. Variatie 26 is een deel met twee maatsoorten: 18/16 voor de doorgaande zestienden en $\frac{3}{4}$ voor de zangerige sarabande begeleiding. Voor de eerste en enige keer binnen dit werk ontkoppelt Bach de bas van de bovenstemmen (Variatie 27) en hebben de melodielijnen een gesprek met elkaar in

de none, buiten het octaaf, in gevaarlijk gebied – voordat de grillige achtentwintigste variatie vol van trillers losbarst en de grandioze krachtige laatste toccata inleidt. De baslijn trekt zich wat terug op de achtergrond gedurende deze delen, wat zijn terugkeer in variatie 30 extra op doet vallen.

In Variatie 30 komt niet de verwachte canon. In plaats hiervan schrijft Bach een 'quodlibet', wat zoveel betekent als 'wat je maar wilt'; een spel van melodieën, in dit geval gebaseerd op volksliedjes. Hiermee stelt hij zichzelf voor de uitdaging om volksmuziek te gebruiken terwijl hij tegelijkertijd nog steeds de 32-matenstructuur van de Aria respecteert. Forkel schreef in zijn biografie dat de familie van Bach tijdens feesten op een vergelijkbare manier koralen combineerde met populaire muziek, wat altijd leidde tot grote hilariteit bij zowel de zangers als bij de toehoorders.

Dit quodlibet lijkt datzelfde doel te dienen, wellicht zelfs als een eerbetoon aan die gelegenheden, door de hiervoor gehoorde artistieke kundigheid met goede humor en een knipoog te eindigen. Dit komt ook naar voren in Bach's keuze van de volksliederen voor het quodlibet, die origineel deze tekst droegen:

“Ich bin solang nicht bei dir g'west,
ruck her, ruck her”

“Kraut und Rüben haben mich vertrieben,
hätt mein' Mutter Fleisch gekocht, wär ich
länger blieben.”

Na dit opgewekte tussendeel komen we als laatste weer bij de Aria. We kijken terug op de reis die achter ons ligt. De cirkel is rond.

Joanna Wyld



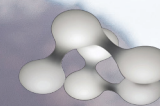
Dit werk van Joanna Wyld (Vertaling Vincent van Amsterdam) / Odradek Records, LLC is gelicentieerd onder een Creative Commons-Naamsvermelding-GeenAfgeleideWerken-4.0 Internationale Licentie. Permissies buiten het bereik van deze licentie kunt u aanvragen via www.odradek-records.com.

Vincent van Amsterdam (1989), winnaar van de Dutch Classical Talent Award 2016, is een groot promotor van het klassiek accordeon. Hij heeft zijn Master of Music (2014) studie *cum laude* afgesloten aan de Fontys Hogeschool voor de Kunsten te Tilburg en is laureaat van diverse (inter)nationale concoursen.

Als solist heeft Vincent in de meeste grote zalen en festivals in Nederland gespeeld, verder gaf hij concerten in het buitenland waaronder in Parijs, Athene en maakte hij tournees door Italië en Indonesië. Met zijn Van Amsterdam Duo heeft Vincent concerten gegeven in onder meer Oostenrijk, Servië en China. Daarnaast soleert hij regelmatig bij orkesten, waaronder het Nederlands Kamerorkest, waar hij in 2019 een wereldpremière van Willem Jeths speelde.

Vincent's repertoire bevat een grote verscheidenheid aan stijlen: van Sweelinck, Bach en Franck tot Gubaidulina, Piazzolla, en Schmidt. Ook werkt hij regelmatig samen met hedendaagse componisten zoals Aart Strootman, Bernard van Beurden, Maxim Shalygin en Daan Manneke, waarvan hij verschillende werken op cd opnam. Inmiddels heeft Vincent in totaal 5 cd's opgenomen, zowel als solist als met het Van Amsterdam Duo.

Vincent is zijn studie begonnen bij zijn vader, accordeonist en docent Evert van Amsterdam, hij vervolgde zijn studie bij Ronald van Overbruggen en Gerie Daanen. Verder volgde hij lessen bij vele vooraanstaande accordeonisten zoals Stefan Hussong, Wjatscheslaw Semionov, Mika Väyrynen en Friedrich Lips. Vincent geeft regelmatig masterclasses aan kinderen en conservatoriumstudenten in binnen- en buitenland. Hij is momenteel als docent verbonden aan de Hart Muziekschool in Haarlem, vanaf 2018 is Vincent tevens docent aan het Fontys Conservatorium te Tilburg.



Recorded at The Spheres
25-29 February 2019

Producer: John Clement Anderson
Sound Engineer & Editing: Marcello Malatesta
Mixing and Mastering: Thomas Vingtrinier,
Sequenza Studio, Paris

Sequenza

Translations: Antonio Gómez Schneekloth (German)
Vincent van Amsterdam (Dutch)

Photos: Tommaso Tuzi
Executive Producer: John C. Anderson

Artist management: GE-Sharp Creative Agents
www.ge-sharp.com
Agent: Hannes de Vries

www.vincentvanamsterdam.nl
www.the-spheres.com
www.odradek-records.com



Accordion: Bugari Bayan Prime TRE



© & © 2019 Odradek Records, LLC, Lawrence (KS) USA.
All rights reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance,
and broadcasting of this sound recording are strictly prohibited.