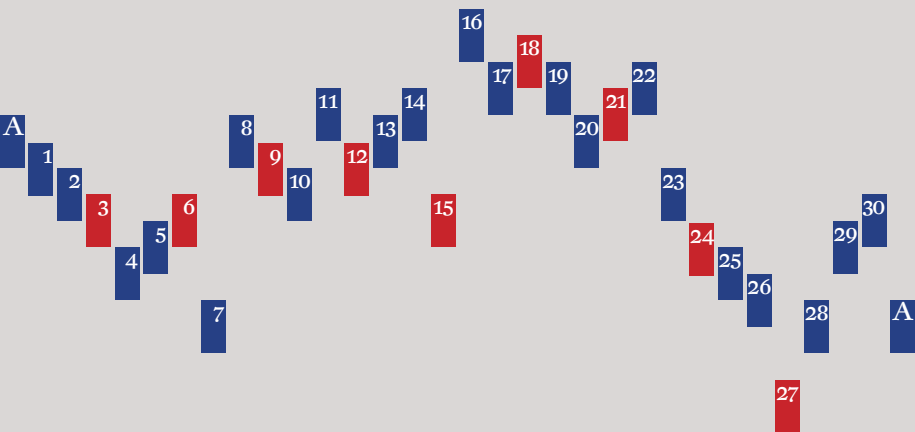


# Johann Sebastian Bach Goldberg Variations



Gunther Rost, Organ





*Clavier-Ubung*

*bestehend  
in einer*

*A R P A*

*mit verschiedenen Veränderungen  
vors Clavicimbal  
mit 2 Manualen.*

*Denen Liebhabern zur Gemüths-  
Ergeitzung verfertigt von*

*Johann Sebastian Bach*

*Königl. Pohln. u. Churfl. Sächs. Hoff-  
Compoiteur, Capellmeister, u. Director  
Chori Musici in Leipzig.*

*Nürnberg in Verlegung  
Balthasar S. Schmid's*



Johann Sebastian Bach  
ARIA mit verschiedenen Veränderungen  
BWV 988  
»Goldberg-Variationen«

*Gunther Rost*  
*Organ by Bernard Aubertin,*  
*Église Saint-Louis-en-l'Île, Paris*



- [01] Aria 2:43
- [02] Variatio 1. a 1 Clav. 1:08
- [03] Variatio 2. a 1. Clav. 0:54
- [04] Variatio 3. Canone all' Unisuono. a 1 Clav. 1:06
- [05] Variatio 4. a 1 Clav. 0:35
- [06] Variatio 5. a 1 ò vero 2 Clav. 0:38
- [07] Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav. 0:53
- [08] Variatio 7. a 1. ò vero 2 Clav. («al tempo di Giga»). 0:51
- [09] Variatio 8. a 2 Clav. 0:53
- [10] Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav. 0:55
- [11] Variatio 10. Fugetta. a 1 Clav. 0:52
- [12] Variatio 11. a 2 Clav. 1:07
- [13] Variatio 12. Canone alla Quarta. a 1 Clav. 1:25
- [14] Variatio 13. a 2 Clav. 3:09
- [15] Variatio 14. a 2 Clav. 0:56
- [16] Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav. («andante») 2:27



- [17] Variatio 16. Overture. a 1 Clav. 1:28
- [18] Variatio 17. a 2 Clav. 0:58
- [19] Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav. 0:56
- [20] Variatio 19. a 1 Clav. 0:51
- [21] Variatio 20. a 2 Clav. 0:57
- [22] Variatio 21. Canone alla Settima. 1:51
- [23] Variatio 22. a 1 Clav. («alla breve») 0:42
- [24] Variatio 23. a 2 Clav. 1:04
- [25] Variatio 24. Canone all' Ottava. a 1 Clav. 1:23
- [26] Variatio 25. a 2 Clav. («adagio») 6:01
- [27] Variatio 26. a 2 Clav. 1:06
- [28] Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav. 0:52
- [29] Variatio 28. a 2 Clav. 1:00
- [30] Variatio 29. a 1 ò vero 2 Clav. 1:08
- [31] Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav. 1:01
- [32] Aria da Capo e Fine. 3:05

**total 44:54**



Nach der Klavierübung von 1731 (den *Sechs Partiten*), einem zweiten Teil (dem *Italienischen Konzert* und der *Französischen Ouvertüre*, 1735) und dem dritten Teil, der so genannten *Orgelmesse* (1739), veröffentlichte Johann Sebastian Bach im Herbst 1741 eine weitere Klavierübung, die heute unter dem Titel *Goldberg-Variationen* bekannt ist.

Auffälligerweise führt der Komponist die begonnene Zählung im letzten Vorwort nicht weiter – ein Versehen oder ein Zugeständnis an den Verleger, der zum ersten Mal ein Werk Bachs herausgab? Oder aber ist es ein Hinweis auf die Sonderstellung dieser Klavierübung? Wollte Bach vielleicht die Aussage der bislang drei Teile nicht nur um einen weiteren »Teil« ergänzen, sondern nach einer dreiteiligen auf eine eigenständige Klavierübung hinweisen?

Natürlich steht die Gefahr einer Überinterpretation bei solcher Belastung einzelner Worte im Raum. Aber schon die zahlensymbolische Komplexität der Prämabel lässt auf eine hochbewusste Formulierung schließen:

So umfasst der erste Satz, um nur einige Beispiele zu nennen, 14 Worte –

$$B(2) a(1) c(3) h(8) = 14,$$



The *Klavierübung* of 1731 (*Six Partitas*) was followed by the Second Part in 1735 (*Italian Concerto* and *French Overture*) and the Third Part in 1739 (*Organ Mass*). In the autumn of 1741 Johann Sebastian Bach published another *Klavierübung*, which is better known under the title *Goldberg Variations*.

Significantly, the publisher's title page did not describe the new "*Clavier Übung*" [sic] as the "fourth part". That might have been an oversight or a concession by Bach to the publisher, who was publishing one of the composer's works for the first time. Or did the omission perhaps point to the exceptional status of this new keyboard work? Did Bach perhaps want to indicate a work that was entirely independent of the previous three-part set?

Such emphasis on individual words can easily lead to over-interpretation. Yet the complex number symbolism revealed by an analysis of the text of the title page suggests that the words must have been very consciously chosen. The first sentence, for example, comprises 14 words, a number which recurs suspiciously often in combinations of the numerical values of the letters of Bach's name:

$$\text{The sum of } B(2) a(1) c(3) h(8) = 14$$



41 Worte das gesamte Vorwort –

$\text{J} (9) \text{S} (18) \text{Bach} (14) = 41$ ,

einschließlich des Komponistennamens zählt man außerdem 158 Zeichen;

$\text{Johann} (58) \text{Sebastian} (86) \text{Bach} (14)$ , die Quersumme von 158 ist übrigens 14.

War Bach bereit, für geheime Botschaften Folgerichtigkeit auf anderen Gebieten zu opfern? Wenn ja, bliebe die Frage bestehen, inwieweit aus seiner Sicht eine weltliche Komposition eine geistliche überhaupt hätte abrunden können.

Den Variationen liegt kein liturgischer Gesang, sondern der Bass der ARIA mit seinen 32 Takten zugrunde. Auch schreibt der Komponist das Werk dem zweimanualigen Cembalo zu und nicht, wie den dritten Teil der Klavierübung, der Orgel – er besetzt also ein Instrument mit weltlicher und nicht liturgischer Konnotation. Bachs Lebensauffassung macht es dennoch unwahrscheinlich, dass in demselben Kompositionsprojekt dem Weltlichen nach dem Geistlichen das letzte Wort erteilt wird.

Die ARIA mit *verschiedenen Veränderungen* gibt bei näherer Betrachtung erstaunliche Hinweise preis, die einen religiösen Inhalt vermuten lassen:





The sum of *J* (9) *S* (18) *Bach* (14) = 41 (14 back to front);  
the entire title page happens to contain 41 words.

The sum of *Johann* (58) *Sebastian* (86) *Bach* (14) = 158;  
the sum of the digits in 158 happens to be 14.

Was Bach so intent on creating secret messages that he was willing to sacrifice logical consistency in other fields? If so, the question remains as to the extent to which, in his view, a sacred composition could have rounded off a secular one.

The variations are based on the 32-bar bass line of the *ARIA*, not on sacred music. The composer moreover wrote the work for the two-manual harpsichord and not, as in the third part of the *Clavier-Übung*, for the organ; he thus used an instrument with secular, not liturgical associations. Yet Bach's philosophy of life makes it improbable that in the same compositional project he would give the last word to the secular after the sacred.

On closer examination, the *ARIA with diverse Variations* reveals astonishing elements that point to religious symbolism. In the *Goldberg Variations*, the *ARIA* is "the Beginning and the End", the "Alpha and Omega", "the First and the Last". The 30 variations are dominated by the omnipresence of that principle –



In den *Goldberg-Variationen* ist die ARIA »Anfang und Ende«, »Alpha und Omega«, »Erster und Letzter«. Die Allgegenwart ihres Prinzips bestimmt die 30 Variationen. Eigenschaften, die die Bibel nur Gott zuschreibt. Bach schreibt überdies »ARIA« in Großbuchstaben – wie Martin Luther »HERR« bei der Übertragung des Gottesnamens »JHWH« (Jahwe). Auch sonst umschreiben Autoren vom Altertum bis in die Zeit Bachs Gott mit Bildern, die Idee und Funktion der ARIA entsprechen: Gott wird als erstes Prinzip und erste Ursache, aus dem alles hervorgeht und in den alles zurückkehrt, beschrieben<sup>1</sup>. Interessanterweise wird in vielen Sprachen, so z. B. im Hebräischen, Griechischen, Lateinischen oder Französischen, »Gott« mit vier Buchstaben, dem *sanctum Tetragrammaton*<sup>2</sup>, ausgedrückt: Tetraktys nannten die Pythagoreer die Gesamtheit der Zahlen 1 – 4, deren Summe die als vollkommen betrachtete Zahl 10, die Grundlage des Dezimalsystems ergibt. Für die Pythagoreer drückte die *Tetraktys* aus, was die Welt im Innersten zusammenhält. Die Zahlensymbolik des Wortes ARIA stimmt hiermit erstaunlich überein: die vier Buchstaben ergeben in ihrer Quersumme den Wert Zehn:

$$A(1) + R(17) + I(9) + A(1) = 28.$$

Variatio 8. a 2 Clav.



by qualities which the Bible ascribes to God alone. Bach moreover writes **ARIA** in capital letters – as Martin Luther wrote **HERR** when translating the name of the Lord God **YHWH** (Yahweh). From antiquity to Bach's time, authors paraphrased the name of God in images which correspond with the idea and function of the **ARIA**: God is described as the primary principle and cause from which everything springs and to which everything returns.<sup>1</sup> Interestingly enough, in many languages, like Hebrew, Greek, Latin and French, the name of God is expressed with four letters, the *sanctum Tetragrammaton*.<sup>2</sup> The Pythagoreans used the term *tetractys* for the sum of the first four positive integers (1–4). That sum is 10, the number which was regarded as perfect and which formed the basis of the decimal system. For the Pythagoreans the *tetractys* symbolized the inner force that holds the world together. The number symbolism of the word **ARIA** shows an astonishing correspondence: the total of the two digits of the numerical sum of the *four* letters is ten:

$$A(1) + R(17) + I(9) + A(1) = 28. (2 + 8 = 10.)$$

In the space of 10 years Bach published 4 works under the title *Clavier-Übung* ...



Bach veröffentlichte innerhalb von 10 Jahren 4 Werke unter dem Titel Klavierübung...

Die ARIA als Gottesallegorie – Gott, aus dem und zu dem alles ist<sup>3</sup> – legt nahe, dass die von ihrem Prinzip bestimmten 10 mal 3 Variationen die Welt, Gottes Schöpfung, symbolisieren könnten.

Im dritten Teil der Klavierübung, der *Orgelmesse*, geleitet ein Präludium in den Kirchenraum, abschließend eine Fuge als Postludium ins Weltliche hinaus. In den Goldbergvariationen jedoch umfasst die ARIA den gesamten Kosmos, aus ihrem Prinzip ist alles gemacht. Das Werk folgt Luthers Denken, das den Blick nach außen auf ein von Liebe (= Gott) bestimmtes Leben in der Welt, nicht auf ein werkgerechtes Beiwohnen der Liturgie lenkt.

Dass Bach die Variationen dem Cembalo und nicht der Orgel zuwies, bekommt in diesem Kontext symbolischen Sinn: Religiöses bedarf nicht eines liturgischen Instruments.

Dass die Orgel, die noch heute fast ausschließlich mit liturgischer Musik assoziiert wird, zum Ausdruck aller Sujets befähigt ist, versucht hingegen die vorliegende Einspielung hörbar zu machen.



The ARIA as a divine allegory – God, from whom everything springs and to whom everything returns<sup>3</sup> – suggests that the world, God’s Creation, could be symbolized by the 10 times 3 variations, determined by its principle.

In the *Organ Mass*, the third part of the *Klavierübung*, a prelude leads into the church and a postlude in the form of a fugue leads back out into the secular world. In the *Goldberg Variations*, however, the ARIA embraces the entire cosmos, from whose principle everything springs. The work follows Luther’s thinking, which points not to “*justification by works*” through presence at the liturgy, but outward to a life in the world that is determined by love (= God).

In this context, the fact that Bach assigned the *Goldberg Variations* to the harpsichord and not to the organ derives symbolic meaning: religious content does not necessitate a liturgical instrument. This recording attempts to demonstrate that the organ, although it is still almost exclusively associated with liturgical music, is capable of expressing all manners of content.

Was the assignment of the instrument perhaps determined by symbolism rather than the music itself? It is in any case undeniable that the musical thinking in Johann Sebastian Bach’s late works is increasingly independent of specific instrumental forces, so that performing this work on the organ seems justified.



Ist die instrumentale Widmung der Partitur vielleicht eher symbol- als fakturbedingt?

Jedenfalls aber legt Johann Sebastian Bachs Spätwerk, das von zunehmender Unabhängigkeit musikalischer Gedanken von konkreten Besetzungen zeugt, das Spiel dieses Werkes auch auf der Orgel nahe.

*Ordnung und harmonische Beziehungen vermögen uns zu entzücken, die Künste der Musik und der Malerei sind ein Abbild davon, Gott dagegen ist die Ordnung selbst, in ihm herrscht strengste Folgerichtigkeit der Beziehungen und er ist mit der unversellen Harmonie identisch.<sup>4</sup> (Gottfried Wilhelm Leibniz)*

Die Komponisten des Barock waren geprägt vom Gedanken der Weltharmonie. So versuchten auch nahe Kollegen Bachs wie Buxtehude und Kuhnau, dieser Philosophie durch auskomponierte Zahlenverhältnisse gerecht zu werden.

Bachs *Goldberg-Variationen* weisen eine Vielzahl solcher Ordnungsprinzipien auf. Es korrelieren z. B.

- die insgesamt 32 Sätze mit den 32 Takten der Aria,
- die zwei Teile (zu je 16 Takten) der Aria mit den zwei (je 16 Stücke umfassenden) Teilen des Gesamtaufbaus,



*Order and harmonious proportions have the power to enrapture us, the arts of music and painting are a copy of them, God on the other hand is order itself, the strictest logical consistency in proportions is inherent in him and he is identical with universal harmony.<sup>4</sup> (Gottfried Wilhelm Leibniz)*

Baroque composers were influenced by the idea of the harmony of the spheres. Immediate predecessors of Bach like Buxtehude and Kuhnau attempted to do justice to that philosophy by composing according to numerical proportions. Bach's *Goldberg Variations* reveal a multitude of such principles of ordering. There is, for example, correlation between:

- the number of movements (32) and the number of bars in the ARIA (32)
- the two parts of the ARIA (each 16 bars) and the two parts of the work itself (each 16 movements)
- the melisma at the beginning of the second half of the ARIA and that at the beginning of the overture which opens the second half of the work.

Another remarkable feature is the way the work is structured by means of nine canons and the concluding Quodlibet – 10 movements in all. In addition to the implications mentioned above, the number 10 is most closely associated with the Ten Commandments of the Old Testament. Moreover, the term canon



– das Melisma zu Beginn der zweiten ARIA-Hälfte mit dem des Overtürenbeginns, der Eröffnung der zweiten Hälfte der Komposition.

Bemerkenswert ist auch die Gliederung des Werkes durch neun Kanons und das abschließende Quodlibet, durch insgesamt also 10 Sätze. Die Zahl 10 ist in der abendländischen Literatur neben den schon erwähnten Implikationen am engsten mit den 10 Geboten des alten Testaments verbunden. Auch spricht die Bezeichnung Canon (= Gesetz) und die erläuterte Bedeutung der ARIA für eine Nähe dieser Sätze zum Dekalog, dem von Gott gegebenen Gesetz. Dass aber an die Stelle des zehnten Kanons das Quodlibet tritt und auch der neunte Canon sich auffällig von den vorhergehenden unterscheidet, relativiert eine solche Interpretation zunächst beträchtlich.

Vielleicht können einige Beobachtungen dennoch Aufschluss geben:

Die Variation 24 (also der 25. Satz des Werkes) könnte in mehrfacher Beziehung zum Weihnachtsfest stehen. Neben der vielsagenden Positionierung im Zyklus könnte die auffällige Präsenz der Oktave in dieser Variation Hinweise liefern – den Oktavkanon verwendet Bach häufig, wenn auf Christus Bezug genommen wird, so beispielsweise im Orgelbüchlein bei den Weihnachtschorälen *Gottes Sohn ist kommen* (BWV 600) oder *In dulci jubilo*



Variatio 14. a 2 Clav.



(= law), together with the discussed significance of the ARIA, associates these movements with the Decalogue, the law given by God. At first sight, however, that interpretation is considerably undermined by the appearance of the Quodlibet instead of the tenth canon and by the fact that the ninth canon is conspicuously different from the preceding ones.

Nevertheless, a few observations might perhaps bring some enlightenment.

Variation 24 (the 25<sup>th</sup> movement of the work) seems to relate to Christmas in several respects. Apart from the significant numbering, the conspicuous presence of the octave in this variation might be a hint. Bach frequently uses the canon at the octave when reference is made to Christ, examples being the Christmas chorales *Gottes Sohn ist kommen* (BWV 600) and *In dulci jubilo* (BWV 608) from the *Orgelbüchlein*. Andreas Werckmeister, a contemporary of Bach's, allegorically associates this interval with the Son of God.<sup>5</sup> The octave also plays a central role in the motivic work of the movement. The variation begins on the octave, while the bass contains several octave leaps. Furthermore, the movement is motivically similar to other works by Bach that definitely relate to Christmas, like the *Prelude in C major* (BWV 547) and the cantata *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110).



(BWV 608). Andreas Werckmeister, ein Zeitgenosse Bachs, verbindet dieses Intervall allegorisch mit Gottes Sohn.<sup>5</sup> Die Oktave spielt auch in der Motivik des Satzes eine zentrale Rolle: so beginnt die Variation mit diesem Intervall, der Bass ist von Oktavsprüngen geprägt. Weiterhin verbindet den Satz eine motivische Ähnlichkeit zu anderen Werken Bachs mit nachweislichem Bezug zum Weihnachtsfest, wie dem *Präludium C-Dur* (BWV 547) oder auch der Kantate *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110).

Das g-Moll der Variation 25 hingegen verbindet man intuitiv mit Trauer. Hier klingen Werke wie die Passionen Bachs oder seine *Fantasie g-Moll* (BWV 542) an. Der ARIA-Bass beginnt hier mit dem *passus duriusculus*, wie das *Crucifixus* der *h-Moll-Messe* (BWV 232) – die Harmonik ist zum Zerreißen gespannt.

Der Beginn der Variation 26 wirkt danach wie das erlösende *Resurrexit*.

In der Variation 27 ist nun der ARIA-Bass Teil der beiden Kanonstimmen geworden, es ist keine separate Bassstimme mehr vorhanden. Folgt man dem oben begonnenen Gedankengang, wäre nachvollziehbar, warum Bach hier die Stimmen verschmelzen lässt: Gemäß der Paulinischen Theologie hat *Christus*



The G minor of Variation 25, on the other hand, is intuitively associated with sorrow, as in works like Bach's passions and his *Fantasia in G minor* (BWV 542). In this variation the bass line of the Aria begins with the *passus duriusculus* (somewhat harsh passage), like the *Crucifixus* in the *B minor Mass* (BWV 232) – the harmony is stretched to breaking point.

Coming after that, the beginning of Variation 26 brings the relief we associate with a *Resurrexit*.

In Variation 27 the bass line of the ARIA has become a part of the two voices of the canon, which has no separate bass voice. If one follows the train of thought begun above, it is perhaps possible to understand why Bach fuses the parts here: in accordance with Pauline theology, Christ gave his successors the Holy Spirit, which imbued them with the “law of life” and made them capable of loving by freeing them of mere literalism.

Christ said that on the two-fold law of love *hang all the law and the prophets* (Matthew 22.40), while Paul sums up the Ninth and Tenth Commandments as love of one's neighbour. Astonishing parallels to this are to be found in the composition:

Variatio 17. a 2 Clav.



seinen Nachfolgern den Heiligen Geist geschenkt, der ihnen das »Gesetz des Lebens« einpflanzt und sie von allem bloßen Buchstabenglauben zur Liebe befreit.<sup>6</sup>

Nach Christus hängt das ganze Gesetz und die Propheten<sup>7</sup> im Doppelgebot der Liebe, Paulus verallgemeinert mit dem Gebot der Nächstenliebe das neunte und zehnte des Dekalogs.<sup>8</sup> Hierzu finden sich erstaunliche Parallelen in der Komposition:

Der erste Takt der Kanonstimme in Variation 27 umfasst zehn Töne, der zweite hingegen nur zwei: zwei Töne haben also denselben Wert wie vormals zehn erhalten.

Die Variation 30, das Quodlibet, das an Stelle des Dezimkanons und, folgt man dem obigen Gedanken, an Stelle des zehnten Gebotes tritt, könnte dies weiterführen wollen. Denn Martin Luther fasst 1520 im ersten Absatz seiner Schrift *Von der Freiheit eines Christenmenschen* die Theologie des Paulus zusammen:

*»Ihr sollt niemand zu etwas verpflichtet sein, außer dass ihr euch untereinander liebet.«<sup>9</sup>*

Die Liebe bedarf keines weiteren Gebotes.



The first bar of the canon voice in Variation 27 contains ten notes, the second bar only two – two notes thus have the same value as ten.

Variation 30, the Quodlibet which takes the place of the canon at the tenth and which, if one follows the foregoing train of thought, takes the place of the Tenth Commandment, might be seen as carrying on this simplification, since in the first paragraph of his treatise *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (On the Freedom of a Christian) of 1520, quoting Romans 13.8, Martin Luther sums up the theology of Paul as follows: *Owe no man any thing, but to love one another.* Love requires no other commandment.

The folk-songs Bach humorously quotes in the Quodlibet suggest various levels of meaning: *Ich bin so lang nit bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her* (I've not been with you for so long, come here, come here, come here) and *Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger blieben* (cabbage and turnips drove me away, had my mother cooked meat I would have stayed longer).

Bach is obviously playing with the expectations of listeners who anticipate, if not a canon, at least something serious. All the more so because the beginning



Die von Bach im Quodlibet humoristisch zitierten Volkslieder lassen verschiedene Bedeutungsebenen anklingen:

*»Ich bin so lang nit bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her«*

*»Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger blieben.«*

Es wird offensichtlich mit der Erwartung des Hörers gespielt, der, wenn schon keinen Kanon, immerhin etwas Ernstes erwarten zu können glaubt. Und das erst recht, da der Beginn des Quodlibets einem bekannten Kirchenlied des Barock sehr ähnelt:

*Wohl denen, die da wandeln vor Gott in Heiligkeit,  
nach seinem Worte handeln und leben allezeit:  
die recht von Herzen suchen Gott und seine Zeugnis' halten,  
sind stets bei ihm in Gnad.*

Besonders die folgende Strophe gibt Aufschluss:

*Dein Wort, Herr, nicht vergehet, es bleibt ewiglich  
so weit der Himmel gehet, der stets bewegt sich;  
dein' Wahrheit bleibt zu aller Zeit gleichwie der Grund der Erden  
durch deine Hand bereit'.<sup>10</sup>*



of the quodlibet very much resembles *Wohl denen, die da wandeln*, a well known Baroque hymn:

*Blessed are they who walk in holiness in the sight of God,  
and always act and live according to His Word:  
they who seek God and bear witness to Him with all their hearts  
are always in His favour.*

The following stanza is particularly decisive:

*Thy word, Lord, does not die, it is eternal  
as far as heaven goes, which is always moving;  
Thy truth remains for all time like the ground of the earth  
which Thy hand created.*

Further windows of meaning open when we ask *who* it is that has *not been with you for so long* and what is meant by *cabbage and turnips*. Insufferably mundane as it sounds, it seems that Bach might have thought his *Variations* – the cabbage and turnips – had “driven away” the ARIA. But one senses at the same time Johann Sebastian Bach’s deep reverence of the all-embracing divine harmony.



Will man noch fragen, *wer* denn »so lang nit bei dir g'west« und was mit »Kraut und Rüben« gemeint sei, eröffnen sich weitere Bedeutungsfenster: Es klingt (für menschliche Ohren freilich unerträglich bescheiden) an, Bach könnte meinen, seine *Veränderungen*, Kraut und Rüben, hätten die ARIA »vertrieben«. Gleichzeitig spürt man aber die tiefe Verneigung Johann Sebastian Bachs vor der göttlichen Allharmonie.

*Die recht von Herzen suchen Gott, hören die Stimme der ARIA:  
»Ich bin so lang nit bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her.«*

GUNTHER ROST  
Paris, im August 2007





*They who seek God with all their hearts hear the voice of the ARIA: Ich bin so lang nit bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her.*

GUNTHER ROST

Paris, August 2007

*Translation: J & M Berridge*

*Variatio 23. a 2 Chor.*



Bibliografie

Bach, J. S.: Clavier Übung (Schmid, Nürnberg 1741)

Bach, J. S.: Goldberg-Variationen

(hrsg. von Chr. Wolff, Bärenreiter, Kassel 1977)

Gravenhorst, T.: Proportion und Allegorie in der Musik  
des Hochbarock (Lang, Frankfurt a. M. 1995)

Harsdörffer, G. Ph.: Frauenzimmer Gesprächspiele,  
Fünfter Theil (Nürnberg 1645)

Luther, M.: Von der Freiheit eines Christenmenschen  
(Wittenberg 1520)

Schmidt, J. J.: Biblischer Mathematicus (Züllichau 1736)

Die Bibel nach der Übersetzung M. Luthers

(Dt. Bibelgesellschaft Stuttgart, 1987)

Evangelisches Gesangbuch, Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen  
Kirchen in Bayern und Thüringen (München, Weimar)



#### Bibliography

Please see the original introduction by Gunther Rost, p. 24

#### Footnotes

1, 3, 5 cf. Gravenhorst, *Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock*

2 cf. Schmidt, *Biblischer Mathematicus*, p. 17

4 Leibniz, *Theodicy* (quoted from Gravenhorst, *Proportion und Allegorie*, p. 29)



Zitate im laufenden Text

1, 3, 5 vgl. Gravenhorst, Proportion und Allegorie  
in der Musik des Hochbarock

2 vgl. Schmidt, Biblischer Mathematicus, S. 17

4 Leibniz, Theodizee (zitiert nach Gravenhorst,  
Proportion und Allegorie, S. 29)

6 zitiert nach: Wikipedia.de

7 Mt 22, 40

8 vgl. Wikipedia.de

9 Luther, Von der Freiheit eines Christenmenschen, ›Erstens‹

10 vgl.: Evangelisches Gesangbuch, Nr. 295

*Variatio 26. a 2 clav.*

Handwritten musical score for Variatio 26, a 2 clav. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 16/8. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some with slurs and accents. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It contains a simpler accompaniment line with quarter and eighth notes, some with slurs and accents. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

*Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.*



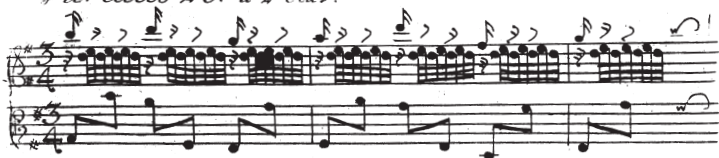
**Gunther Rost**, geboren 1974 in Würzburg, studierte bei Günther Kaunzinger und Marie-Claire Alain. Für sein Orgelspiel erhielt er über ein Dutzend internationale Preise, z. B. beim Bachwettbewerb Leipzig, dem Silbermannwettbewerb Freiberg oder dem Dallas International Organ Competition, und wurde mit einem Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes sowie dem Kulturförderpreis des Freistaats Bayern geehrt.

Seine Karriere als Hochschullehrer begann noch während des eigenen Studiums in Paris, als Lehrbeauftragter der Musikhochschule Würzburg. Mit 27 Jahren wurde er als Professor für Orgel an die Grazer Universität für Musik und darstellende Kunst berufen, wo er 2008 die Leitung des Instituts für Orgel übernahm. International wirkt er als Gastdozent an Häusern wie der Royal Academy of Music London, der Chopinakademie Warschau oder dem Tschaikowsky-Konservatorium Moskau.

Gunther Rost gastierte wiederholt mit Soloprogrammen bei Festivals wie der Styriarte, dem Rheingau Musikfestival oder dem Bachfest Leipzig.

Seine Gesamteinspielung des Orgelwerkes von Petr Eben erregte internationale Aufmerksamkeit.

*Variatio 28. a 2 Clav.*



Gunther Rost was born in Würzburg in 1974 and studied with Günther Kaunzinger and Marie-Claire Alain. He has won more than a dozen international prizes for his organ playing, including those of the Bach Competition in Leipzig, the Silbermann Competition in Freiberg and the Dallas International Organ Competition, and was awarded a scholarship by the Studienstiftung des deutschen Volkes and the arts bursary of the Free State of Bavaria.

He began lecturing at the Würzburg College of Music whilst still studying in Paris. At the age of twenty-seven he was appointed professor of organ at the University of Music and Performing Arts in Graz, where he assumed direction of the Organ Institute in 2008. At the international level, he lectures at institutions like the Royal Academy of Music in London, the Chopin Academy in Warsaw and the Tchaikovsky Conservatory in Moscow.

Gunther Rost has several times presented recital programmes at music festivals like the »styriarte« (Styrian Summer Music Festival), the Rheingau Music Festival and the Bachfest in Leipzig. International attention was aroused by his complete recording of the organ works of Petr Eben.



**Grand Orgue de l'Église Saint-Louis-en-l'Île, Paris**  
**Built by Bernard Aubertin, Courtefontaine, France, 2005**

|                          |         |                        |         |                   |         |
|--------------------------|---------|------------------------|---------|-------------------|---------|
| <i>I. Positif de Dos</i> | 15 (11) | <i>II. Grand Orgue</i> | 21 (12) | <i>III. Récit</i> | 17 (15) |
| Montre                   | 8       | Principal              | 16      | Principal         | 8       |
| Bourdon                  | 8       | Octave                 | 8       | Flûte traversière | 8       |
| Quintaton                | 8       | Flûte                  | 8       | Bourdon           | 8       |
| Prestant                 | 4       | Gambe                  | 8       | Unda maris        | 8       |
| Flûte à cheminée         | 4       | Prestant               | 4       | Octave            | 4       |
| Flageolet                | 2       | Flûte conique          | 4       | Flûte             | 4       |
| Flûte                    | 11/3    | Quinte                 | 2 2/3   | Nazard            | 2 2/3   |
| Sesquialter              | II      | Octave                 | 2       | Octave            | 2       |
| Mixture                  | IV      | Cornet                 | V       | Traversine        | 2       |
| Dulciane                 | 8       | Mixture                | IV-VI   | Terz              | 1 3/5   |
| Allemande                | 4       | Basson                 | 16      | Quinte            | 11/3    |
| + Tremblant              |         | Trompette              | 8       | Sifflet           | I       |
|                          |         | + Tremblant            |         | Mixture           | III     |
|                          |         |                        |         | Fagott            | 16      |
|                          |         |                        |         | Voix humaine      | 8       |



*Variatio 30. a 1. Clav. Quodlibet.*



|               |         |
|---------------|---------|
| <i>Pédale</i> | 16 (13) |
| Principal     | 16      |
| Bourdon       | 16      |
| Violon        | 16      |
| Quinte        | 10 2/3  |
| Octave        | 8       |
| Bourdon       | 8       |
| Prestant      | 4       |
| Flûte         | 2       |
| Mixture       | IV      |
| Dulciane      | 32      |
| Buzène        | 16      |
| Trompette     | 8       |
| Cornet        | 4       |
|               |         |
|               |         |
|               |         |



*Aria da Capo è  
Fine.*

Impressum

© 2009 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2007 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

in Co-Production with Bayerischer Rundfunk

Executive Producer: Dieter Oehms

Executive Producer BR: Matthias Keller

Recorded August 27-31, 2007, Église Saint-Louis-en-l'Île, Paris

Recording Producer & Editing: Michael Kempff

Balance Engineer: Stefan Briegel

Recording Engineers: Felix Binder, Roland Zweckinger

Photographs: Beatrice Hermann (G. Rost), Manufacture Aubertin (Aubertin organ)

Editorial: Peter Rieckhoff

Artwork: Gorbach-Gestaltung.de

Composition: Waltraud Hofbauer

[www.oehmsclassics.de](http://www.oehmsclassics.de)



Die Grafik des Covers ist eine visuelle Umsetzung der 32 Fundamentalnoten der Basslinie.

*The cover art is a visual transformation of the 32 fundamental notes which form the bass line.*

Die verwendete Satzschrift, die Fleischmann-Antiqua, basiert auf einer barocken Form des frühen 18. Jahrhunderts die der Stempelschneider Johann Michael Fleischmann in Haarlem geschaffen hatte. Sie kam hervorragend digitalisiert durch Erhard Kaiser als DTL Fleischmann 1995 auf den Markt und gilt als eine der gelungensten Neuinterpretationen barocker Schriftformen.

*The font used here is Fleischmann Antiqua, which is based on a baroque form from the early 18<sup>th</sup> century created by Haarlem punch cutter Johann Michael Fleischmann. It entered the market in 1995 after outstanding digitization by Erhard Kaiser as DTL Fleischmann. It is now considered to be one of the most successful new interpretations of a baroque font.*

# Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach  
Goldberg Variations  
Gunther Rost, Organ

