



CD-819 DIGITAL

MANESCA

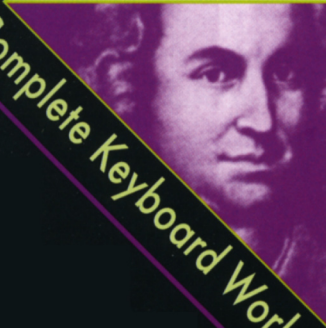
Johann Sebastian Bach

Volume 2

Goldberg Variations

Complete Keyboard Works

Masaaki Suzuki, harpsichord



BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Goldberg Variations****73'17****Aria mit verschiedenen Variationen***(Clavierübung IV, BWV 988)*

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | ARIA | 4'40 |
| 2 | Variatio 1. a 1 Clav. | 1'45 |
| 3 | Variatio 2. a 1 Clav. | 1'39 |
| 4 | Variatio 3. Canone all'Unisuono a 1 Clav. | 2'11 |
| 5 | Variatio 4. a 1 Clav. | 1'20 |
| 6 | Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav. | 1'28 |
| 7 | Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav. | 1'34 |
| 8 | Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. <i>al tempo di Giga</i> | 1'50 |
| 9 | Variatio 8. a 2 Clav. | 1'55 |
| 10 | Variatio 9. Canzone alla Terza. a 1 Clav. | 2'15 |
| 11 | Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav. | 1'49 |
| 12 | Variatio 11. a 2 Clav. | 2'37 |
| 13 | Variatio 12. Canone alla Quarta. a 1 Clav. | 2'37 |
| 14 | Variatio 13. a 2 Clav. | 3'11 |
| 15 | Variatio 14. a 2 Clav. | 2'15 |
| 16 | Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav. | 2'14 |

17	Variatio 16. Overture. a 1 Clav.	2'59
18	Variatio 17. a 2 Clav.	1'32
19	Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav.	1'34
20	Variatio 19. a 1 Clav.	1'32
21	Variatio 20. a 2 Clav.	2'01
22	Variatio 21. Canone alla Settima. a 1 Clav.	3'01
23	Variatio 22. a 1 Clav.	1'34
24	Variatio 23. a 2 Clav.	2'09
25	Variatio 24. Canone all' Ottava. a 1 Clav.	3'19
26	Variatio 25. a 2 Clav.	4'34
27	Variatio 26. a 2 Clav.	2'08
28	Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.	1'58
29	Variatio 28. a 2 Clav.	2'20
30	Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.	2'12
31	Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav.	1'50
32	ARIA da capo	2'45

Masaaki Suzuki, harpsichord

このCDは(株)キングインターナショナルにより輸入された商品以外は契約上、日本での販売は出来ません。

For copyright reasons this recording is not available in Japan unless imported and sold by King International, Inc.
Licensed from King Record Co. Ltd., Japan.

The *Goldberg Variations* (BWV 988) is the last in a series of keyboard works Bach published under the title of *Clavierübung*, and is often regarded as the most serious and ambitious composition ever written for harpsichord. Based on a single ground bass theme, the variations display not only Bach's exceptional knowledge of the diverse styles of music of the day but also his exquisite performing techniques. Being also the largest of all clavier pieces published during the Baroque period, the work soars high above the rest in terms of its encyclopaedic character. From this, it is often considered that it sums up the entire history of the Baroque variation form, the *Diabelli Variations* by Ludwig van Beethoven being its Classical counterpart. However, doomed perhaps by its requirements of virtuosic techniques from the performer, it was not as popularly known as the *Well-Tempered Clavier*, which was not even published during the composer's lifetime. Nonetheless, the work has long been regarded as the most important set of variations composed in the Baroque era: in 1774 Johann Philipp Kirnberger, one of Bach's pupils, referred to it as 'the best variations', while in 1802 Johann Nicolaus Forkel, the author of the first ever biography of J.S. Bach, praised the work as the 'model according to which all variations should be made'.

The 'Clavierübung' Series

The *Goldberg Variations* were published in 1741. To the first edition was given the following title: 'Clavierübung, consisting of an Aria with Diverse Variations for the Harpsichord with Two Manuals Composed for Music Lovers, to Refresh their Spirits, by Johann Sebastian Bach: Royal Polish and Electoral Saxon Composer, Capellmeister, and Director Chori Musici in Leipzig. Nürnberg: Published by Balthasar

Schmid.' The fact that published pieces represent only a minority of Bach's entire creative output should be understood in the actual historical context. He was an extremely busy man in his office, and the financial burden of publishing music in his time was far greater than we, from our 20th century perspective, might assume that it was. This being the case, Bach's decision to go ahead with the publication of *Clavierübung* tells us, to a certain extent, of his pride and ambition. This publication began with the *Partita*, piece by piece, in 1726, three years after he was appointed as Thomas Cantor and the Director of Music in Leipzig. Both the scale and contents of the *Partita* suggest that Bach took its idea from his predecessor, Johann Kuhnau (1660-1722), who published his *Neue Clavierübung* (1689 and 1692) during his term of office in Leipzig. In 1731 Bach put together the already-published six *Partitas* and re-issued them as Opus 1, denoting his intention to continue with the series. He published Part 2, consisting of the *Italian Concerto* and *French Overture*, in 1735, followed by Part 3, the so-called 'German Organ Mass', in 1739. Up to this point a new publication had appeared every four years, until the last of the series, the *Goldberg Variations*, which appeared after an interval of two years. During this fifteen-year period concerned with the *Clavierübung*, Bach published no other pieces.

The title *Clavierübung* (Keyboard Practice) should not imply that the work is a study for beginners. Rather, this particular title appears to have been chosen so that, under the generality of its scope, the various types and styles of music written for several different keyboard instruments can be accommodated. This is exactly what Bach did, producing music which was not only varied in type but also demanded high technical standards in perform-

ance. Bach focused his target audience upon 'Music Lovers' alone, as here we see no reference to those 'desirous of learning' which we find in the title pages of his other works of educational intent, such as *Inventions* and *Sinfonias* and the *Well-Tempered Clavier*. In this way Bach was able to explore musical content of higher dimensions. In another sense, this may also have had an unfortunate consequence, in that the circulation of these works was not as high as anticipated, and many copies remained unsold, simply because the music was technically too difficult for most of the middle-class amateurs who dominated the market.

Despite its high-profile character, we know little about what Bach intended with the *Goldberg Variations*. For instance, there is no series number given to the title of the work, such as had been given to the previous parts from one to three. So how should we interpret the lack of a number '4' here? Christoph Wolff offers an answer from the point of view of the publisher's sales policy. The publisher, Balthasar Schmid of Nürnberg, was a well-known figure in the publishing business community of the day. Wolff points out that although Schmid had been involved in the preparation of the two immediately preceding *Clavierübung* parts, as one of the engravers, his responsibility for the *Goldberg Variations* was significantly increased from the previous project; now he took over the management of the entire manufacture, printing and distribution of the new work. On this basis Wolff presumes that Schmid would not have wished to begin his association with Bach by printing just the concluding part of a series of works. Indeed his assumption seems reasonable if we imagine that Schmid would not want to receive further orders for the preceding parts of the series. There is also a problem, however, when we extend our examination

to include Bach's usual stubborn character. Can we really imagine Bach going along with the publisher's morose wish if the mention of 'Part 4' were extremely significant for him? Thus it is also conceivable that Bach intended to separate the *Goldberg Variations* from the rest of the *Clavierübung* series, and decided not to call it 'Part 4'. Unfortunately we do not have any documentary evidence for either of these interpretations, and so we have to quench our intellectual thirst with imagination. There is some internal evidence in the pieces themselves, of course, on which we can rely to form our judgement. One of the likely reasons is the number symbolism which lies at the heart of the work's conception. For example, Part 1 is written for a single-manual instrument; Part 2 is written for a two-manual instrument, and consists of two pieces written in two major national styles of the day; Part 3 is written for three manuals (or two manuals plus a pedal, to be precise), and is constructed around the number symbolism of '3', which defines the work's structure, not to mention the number of subjects in the final fugue. In the *Goldberg Variations*, we cannot find the number '4' with reasonable clarity at all. There seem to be some other specific purposes in the *Goldberg Variations*, which are radically different from the preceding parts of the series, although Wolff considers all the four parts 'as a unified whole'.

The Origin of its Common Name

The 'Goldberg', the work's popular title, owes its existence to Forkel's famous account of the story first told in the beginning of the nineteenth century. As far as we can trace, it was not the original title given by the composer, at least at the time of publication. Nonetheless it is worth revisiting the facts, as Forkel received numerous pieces of first-hand,

credible information from the eldest two sons, Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel Bach. In commenting on the work, Forkel tells us the following story:

‘For this model..., we are indebted to Count Keyserlingk, formerly Russian envoy to the court of the Elector of Saxony, who frequently resided in Leipzig, and brought with him Goldberg, who has been mentioned above, to have him instructed by Bach in music. 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.’

There is much scepticism expressed about this famous episode. For one thing, there is neither documentary evidence of the work being commissioned,

nor is there an official dedication on its published title-page, thus contravening the custom of the day. For another, this celebrated Johann Gottlieb Goldberg (1727-56), whose skill on the harpsichord Bach knew, for he taught him when he was brought to Leipzig by Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlingk (1696-1764) in 1737, would still have been only 14 years old when the work was published. Goldberg’s compositions themselves do not display much of his acclaimed brilliance either. Lastly there is no mention of the golden goblet among the inventory of the estate when Bach died in 1750.

Supposing Forkel’s account contains a certain amount of truth and we are to re-examine the affair once more, it is possible to speculate, at least, that Bach might have presented to Keyserlingk a manuscript copy of the work containing a dedicatory inscription. Or it may also be explained by an episode which emerged through the natural growth of their friendship, since Bach presented to him a printed copy of the work during his Dresden visit in November 1741. Anyhow, Bach must have felt grateful to Keyserlingk for his support in obtaining the title of Royal Polish and Electoral Saxon Court Composer in 1736. It would be quite natural for Bach to present him a copy hot from the press regardless of whether or not the work had been commissioned. Even if the tale of the commission was true, it seems very unlikely that Keyserlingk’s wish was the sole decisive factor determining the style and structure of the work, for, naturally we suspect, he would be too excited by the music rather than feeling sleepy. From 1741 onwards, we can also infer that their friendship became closer than ever, as Keyserlingk’s only son began his study at Leipzig University in that year. It may have been part of human nature to exchange friendly jokes as their

relationship was being established: 'a heap of gold = Gold (gold) Berg (mountain)' can be one such delightful witticism, uttered at one of their social occasions.

The tale of insomnia, if we are permitted to pursue our guess-work to this extent, may also be an invented detail with no evil intention, simply to make the story more attractive. The problem here is that both Friedemann and Emanuel, who supplied the information to Forkel, were not in Leipzig to witness the real episode. This clearly puts them in a weak position with regard to this kind of information. It seems that no definitive answer can be found until new factual evidence emerges.

Historical Background and Authenticity

Bach's published scores do not bear the date of publication. In the past, we used to work out an approximate dating from the newspaper articles of the period as well as surviving letters. More accurate dating was achieved fairly recently by examining the surviving printed copies themselves, extracting the unique information transferred from copper plates and the traces of corrections and annotations therein, while extending the research to include other works produced by the same publisher. It was Gregory Butler who identified that the *Goldberg Variations* were issued during the 1741 Michaelmas fair. The year 1741 was the time when Book II of the *Well-Tempered Clavier* was in the final stage of compilation. These two monumental works were composed, to some extent, side by side.

Why Bach chose the form of variation is not entirely clear either, even if we assume that the work was commissioned by Keyserlingk. Unlike Corelli and Handel, who wrote impressive examples of variations, Bach showed little interest in this form: the only examples prior to the *Goldberg Variations*

were all minor works, such as the early chorale par-titas and the *Aria variata* in A minor. Towards the end of the Baroque era, there was a tendency towards variations of simple character, aimed at pedagogical use. Forkel's remark about Bach's view of variations as 'an ungrateful task' precisely follows this trend. Yet the fact that Bach went against this trend with the *Goldberg Variations* entices scholars to aspire to solve this mystery. In any case, we can see a clear continuity in the trail of Bach's compositional activities from the *Well-Tempered Clavier* to the *Art of Fugue*, where he combined the form of fugue with the single-motive structure exhibited in the *Goldberg Variations*.

In the complete absence of Bach's autograph manuscripts, it is difficult to talk about the genesis of the work. The *Aria* placed at the beginning of the *Goldberg Variations*, which is repeated at the end, is in fact found in Book II of the *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1725), copied by Anna Magdalena herself. In this instance, the *Aria* bears neither the name of the composer nor the title of the piece. Thus it is possible that the composer of the *Aria* is anonymous. This is further suggested by the fact that the ground bass melody is a traditional theme (the earlier part of it at least), many other examples of which can be found in the repertoire of the seventeenth century. Based on this information, some scholars claim that Bach merely borrowed his own sixteen-year-old ideas, while others argue that Bach was not the composer of this *Aria*. Those scholars concerned with style analysis also argue to such an extreme extent as to regard the modulation scheme and ornamentation as un-Bachian. Recently this contentious issue became the centre of open dispute, as two scholars, Frederick Neumann, who proclaims un-Bachian theory (1985), and Robert Marshall, who

supports Bach's authorship (1976/89), bitterly impugned each other. The probable winner is Marshall, for his evidence of Anna's handwriting, which is identified as dating from the 1740s, is much stronger and more credible than that of his rival.

Indeed it can be proven to some extent that she copied the Aria from one of Bach's autograph manuscripts, possibly the one he had used for writing the *Stichvorlage* (the model used for the engraving). This new information from source studies seems to have overpowered the previous assessment of the evidence presented by the style analysis. In his book published in 1993, David Schulenberg points out that 'the Aria is neither Italian nor French but specifically German galant in style, and certain details point directly to Bach, especially the beautiful broadening out of the rhythm into steadily flowing notes in the last phrase.'

The Work's Character and Structure

As it is composed for two-manual harpsichord, the work's most prominent feature is its abundant display of modern, fashionable expressive elements of the high Baroque with a hint of Classical idealism, as well as its magnificent architecture and formal beauty. All the thirty-two pieces are built upon the same thirty-two-note ground bass and its implied harmony (one per bar in the opening Aria), the rhythm of which is maintained throughout the work. The fact that the ground bass line is always decorated melodically, and never appears in what might be called the 'original form', becomes one of the main features of the variations. In some movements, the theme acquires different harmonic flavours, while in others it is transferred to the high pitch range by the hand-crossing texture.

The Aria is a sarabande, a binary dance movement with repeats, consisting of two parts of equal length – sixteen bars. This symmetrical structure is a prevailing feature in all the variations. By contrast, individual variations assume a unique character by having different time-signatures, the associated duration of the harmonic rhythm and other melodic materials. The concept of symmetry is also reflected in the overall shape of the work, as the thirty-two pieces are grouped into two parts. The second part begins with No. 16, which is a French overture. This piece is strategically placed after No. 15, a canon written in G minor, so that the musical impact of the overture is effectively amplified by the vivid contrast, as if it is a new beginning. Thus the concepts of 'number' and symmetry become the core of the work's structure and order.

When we examine how the pieces are arranged in the work, we notice that the same Aria reappears at the end (*da capo*); in between these outermost movements are thirty variations. Among these variations, nine are strict canons placed at a regular distance of every three pieces. The first to appear is the canon in unison (No. 3), and until the work reaches the final canon in ninth (No. 27), all the canons are systematically arranged in ascending order of the interval between the two canonic parts. It may now become obvious that the canons are organised around the number '3'. Upon closer analysis, we find that the variations are also grouped in threes, consisting of a free variation, a variation in duet (usually a toccata) and a canon, and that there are ten such groups in all. The last variation is not a canon in tenth, as might be expected, but an unusual piece entitled 'Quodlibet'. A quodlibet is a contrapuntal piece built upon several different melodies, and here we hear two folk-tunes: 'I long have been

away from you, Come here, come here, come here' and 'Cabbage and turnips have driven me away, Had my mother cooked meat, I'd have chosen to stay'. They are traditionally understood to be examples of Bach's humour, hinting at the return of the Aria to conclude the piece. Amongst other variations, there are two-part inventions, a fughetta, a French overture, a trio sonata, and various dance pieces, and through to the climactic moments towards the end, we experience, to an ever increasing degree, the stunning technical display of keyboard writing, such as swift and flamboyant running passages, dazzling hand-crossing movements, and trills in inner parts, as if the composer is deliberately demonstrating his virtuosity in performance. The fact that Domenico Scarlatti published his acclaimed *Essercizi* in 1738, which Bach could have known, may be somehow related to this particular feature of the pieces.

The Hidden Aim of the Work?

The musical analyses that explore various possible interpretations of the work, such as multi-layered structural divisions and groupings, may be intellectually satisfying. We cannot always determine, however, the extent to which they are based on Bach's real intentions (which can be justified from the historical context) as opposed to hypothetical theories based primarily on our own subjective invention. It is, indeed, very difficult to sift valid and authentic interpretations from so many speculative approaches which Bach's music attracts. For instance, in his article from 1984, David Humphreys claims that the unifying device of the work is its allegorical scheme, which represents an ascent through the nine spheres of Ptolemaic cosmology, and he discredits the general consensus among listeners and players that the work represents a purely musical unifying device, as

a mistake. Humphreys first divides twenty-seven variations into three cycles, and names them as Canon (3, 6, 9... 27), Planet (4, 7, 10... 28) and Virtuoso (5, 8, 11... 29), then makes various attempts to associate Plato's cosmological philosophy and geometry with Bach's understanding of *Affektenlehre* seen in his means of expression. Still we are not at all sure whether Bach, who must have been deeply engrossed with his other duties, ever had the intention or inclination to undertake such highly abstract and profound mathematical planning. It is amazing, to say the least, that the *Goldberg Variations* can also 'refresh... spirits' of musicologists who were not able to share such experiences from listening to the work.

There is another scholarly attempt which looks into Bach's ultimate aims for the work that deserves a special mention. In his article of 1987, Alan Street claims that Bach had a specific extra-musical intention: his musical rebuttal of the attacks made on his compositional styles in 1737-38 by Johann Adolph Scheibe (1708-76). The most fascinating part of this scenario is that Bach, who was denounced by Scheibe for his lack of both general academic knowledge and the 'true basis of music and its real beauty', in Scheibe's words, decided to refute Scheibe by means of tactical employment of his knowledge of rhetoric in music of the latest style. Street argues that Bach found his resources in Quintilian's *Institutio oratoria*, a famous treatise by the ancient Roman orator that was widely read in Bach's time. Based on the hypothesis that Bach used Quintilian's account of the orator's duty and resource as his ultimate inspiration, Street unfolds Bach's plan of reproach by taking Quintilian's description of forensic oratory, to address and rebut the charges. He claims that the technique of variation fits Quintilian's

proposition that 'the best words are essentially suggested by the subject matter', interpreting that the 'subject of our speech' provides the 'best words' to be recast and reinterpreted in each variation. Examining more closely, he recognises that the *Aria*, acting as the *exordium*, is employed as that 'most attractive form which draws its material from the speech [in this case, the professed taste] of our opponent', and that while Bach is being criticised by Scheibe in the first half of the variations, he refutes Scheibe in the second half. At the 'Quodlibet', the climax of the work, Street interprets 'Bach's jest against things intermediate – cabbages and turnips are the stuff of the "Goldberg" – and himself as "mother"'. If Street is correct, then we can also successfully explain some mysteries, such as why Bach did not call the *Goldberg Variations* 'Part 4' of the *Clavierübung*, and why he used the form of variations at this stage of his life.

Personal Copy of the *Goldberg Variations*

The commentary by Forkel, quoted above, on the *Goldberg Variations* continues as follows: 'It must be observed that, in the engraved copies of these variations, there are some important errata, which the author has carefully corrected in his copy.' This is confirmed in Bach's personal copy, discovered in Strasbourg in 1974, in which we can identify many corrections and additions carefully entered by him. Using red ink for most of the corrections, Bach perhaps intended at the time to publish a second revised edition, but this never materialised. Many of Bach's alterations remove engraving mistakes; yet among them we also find Bach's later improvements, which are the most significant part of the discovery. They include tempo indications to No. 7, *al tempo di Giga*, and to No. 25, *adagio*, performance-related mark-

ings, such as staccatos and slurs, and ornaments such as mordents and appoggiaturas, all of which is very useful information for performers. Apart from the manuscript copy of the *Aria* in the hand of Anna Magdalena, this is the most important research material of the *Goldberg Variations*, from which scholars can attempt to establish the process of revisions.

Among the revisions, the most significant finding must be the appendix consisting of a previously unknown set of fourteen canons (BWV 1087), which is written very neatly in an unused page at the back of the volume. These canons are all based on the first eight ground bass notes of the *Aria*. Arranged in order of increasing contrapuntal complexity, these canons include nearly all types of canonic technique. Such thoroughness of Bach's technical display in the canonic writing can hardly be appreciated in the musical sense but only in the theoretical sense. It is normally believed that this number 'fourteen' was intended by Bach to be his numerical signature (BACH = 2 + 1 + 3 + 8 = 14). In June 1747 he became the fourteenth member of the Society of Musical Science organised by Lorenz Christoph Mizler (1711-78). To join, Bach submitted the thirteenth canon found in the appendix of the *Goldberg* (albeit a slightly revised version, BWV 1076). This is the canon which appears in the famous portrait painted by Elias Gottlieb Haussmann from 1748. In this way, Bach concludes the *Goldberg Variations* with his musical signature.

© Yo Tomita 1997

Masaaki Suzuki was born in 1954 at Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ per-

formance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Prof. Ton Koopman and Prof. Piet Kee. Having obtained Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (basso continuo) in 1980 and third prize in the Organ Competition in 1982 at the Vlaanderen Festival at Bruges, Belgium. Masaaki Suzuki enjoys an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has also been the Musical Director of the Bach Collegium Japan. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music.

Die **Goldbergvariationen** (BWV 988) sind das letzte Werk einer Serie von Klaviermusik, die Bach als *Clavierübung* veröffentlichte, und sie werden häufig als die seriöseste und kühnste Komposition betrachtet, die jemals für Cembalo geschrieben wurde. Die auf einem einzigen Grundbaßthema basierenden Variationen zeugen nicht nur von Bachs außerordentlichen Kenntnissen der verschiedenen Musikstile der damaligen Zeit, sondern auch von seiner hervorragenden interpretatorischen Technik. Da das Werk noch dazu das umfangreichste aller im Barockzeitalter erschienenen Klavierwerke ist, ragt es hinsichtlich seines enzyklopädischen Charakters weit über alle anderen hinaus. Daher meint man häufig, daß es die Gesamtgeschichte der Variation des Barocks zusammenfaßt, mit Ludwig van Beethovens *Diabellivariationen* als klassischem Gegenstück. Dem Werk waren aber vielleicht seine Ansprüche auf eine virtuose Technik des Interpreten zum Verhängnis geworden, und es wurde nicht so allgemein beliebt wie das *Wohltemperierte Klavier*, das nicht einmal zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlicht wurde. Trotzdem wird es schon lange als das wichtigste, im Barockzeitalter komponierte Variationswerk betrachtet: 1774 wurde es vom Bachschüler Johann Philipp Kirnberger „die besten Variationen“ genannt, während im Jahre 1802 Johann Nicolaus Forkel, der Autor der ersten aller Bach-Biographien, das Werk als „Modell, nach dem alle Variationen gemacht werden sollten“ lobte.

Die Serie der *Clavierübung*

Die *Goldbergvariationen* wurden 1741 veröffentlicht. Der ersten Ausgabe wurde der Titel gegeben „Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen Denen Liebhabern zur GemüthsErgetzung verfertigt von Johann Sebastian

Bach, Königl. Pohl. u. Churfl. Sächss. HoffCompo-
siteur. Capellmeister. u. Directore Chori Musici in
Leipzig. Nürnberg in Verlegung Balthasar Schmidts.“

Der Umstand, daß nur ein kleiner Teil des
Schaffens von Bach gedruckt wurde, sollte im histo-
rischen Zusammenhang verstanden werden. Er war
in seinem Beruf äußerst schwer beschäftigt, und die
finanzielle Last einer Veröffentlichung war damals
weitaus größer als wir es in unserer Perspektive des
20. Jahrhunderts vielleicht glauben würden. Wenn
wir diese Umstände beachten, besagt Bachs Ent-
schluß, die Veröffentlichung der *Clavierübung*
durchzuführen, einiges über seinen Stolz und seinen
Ehrgeiz. Diese Veröffentlichung begann 1726 mit
dem stückweisen Erscheinen der *Partita*, drei Jahre
nachdem er in Leipzig zum Thomaskantor und
Director musices ernannt worden war. Sowohl die
Ausmaße als auch der Inhalt der *Partita* lassen
darauf schließen, daß Bach sich von seinem Vor-
gänger Johann Kuhnau (1660-1722) inspirieren ließ,
der während seiner Leipziger Dienstjahre eine *Neue
Clavierübung* (1689 und 1692) veröffentlichte. 1731
stellte Bach die bereits veröffentlichten sechs Part-
iten zusammen und gab sie als Opus 1 abermals
heraus, wodurch er seine Absicht an den Tag legte,
die Serie fortzusetzen. 1735 veröffentlichte er den
zweiten Teil, der aus dem *Italienischen Konzert* und
der *Französischen Overture* bestand, und 1739
folgte der dritte Teil, die sogenannte *Deutsche Orgel-
messe*. So weit erschienen die Veröffentlichungen
alle vier Jahre, bis das letzte Werk der Serie, die
Goldbergvariationen, nach einer zweijährigen Pause
erschien. Während der fünfzehnjährigen Periode, in
der Bach sich mit der *Clavierübung* beschäftigte,
erschienen keine anderen Stücke.

Der Titel *Clavierübung* darf nicht als Andeutung
aufgefaßt werden, daß das Werk für Anfänger ge-

dacht ist. Vielmehr scheint dieser Titel aufgrund
seiner Allgemeingültigkeit gewählt worden zu sein,
damit er auf verschiedene Typen und Musikstile für
mehrere verschiedene Tasteninstrumente anzu-
bringen war. Genau dies tat Bach, indem er nicht nur
verschiedenartige Musik schuf, sondern auch eine
solche, die hohe technische Fähigkeiten verlangte.
Bachs Zielgruppe waren die „Liebhaber“ allein, denn
hier finden wir keine Erwähnung der Lehrbegie-
rigen, an welche er sich auf den Titelseiten anderer
pädagogischer Werke wendet, etwa der *Inventionen*,
der *Sinfonien* und des *Wolftemperierten Klaviers*.
Dies ermöglichte Bach, einen musikalischen Inhalt
höherer Dimensionen zu erforschen. Andererseits
kann es aber auch unglückliche Folgen gehabt haben,
da nämlich die Verbreitung dieser Werke nicht so
hoch wie erwartet wurde, und viele Exemplare un-
verkauft blieben, einfach weil sie für die den Markt
dominierenden Amateure mittlerer Klasse technisch
zu schwierig waren.

Trotz des hohen Profils des Charakters wissen
wir wenig darüber, was Bach mit den *Goldberg-
variationen* beabsichtigte. Beispielsweise fehlt beim
Titel des Werkes eine Seriennummer, so wie wir sie
bei den vorigen Teilen von 1 bis 3 finden. Wie
sollten wir also das Fehlen der Ziffer „4“ inter-
pretieren? Christoph Wolff bietet uns eine Antwort vom
Standpunkt der Verkaufspolitik des Verlegers her.
Dieser, Balthasar Schmid in Nürnberg, war eine gut
bekannte Gestalt in den Kreisen des damaligen Ver-
lagswesens. Wolff weist darauf hin, daß Schmid
zwar als einer der Graveure an der Vorbereitung der
beiden vorherigen Teile der *Clavierübung* beteiligt
gewesen war, daß aber seine Verantwortung bei den
Goldbergvariationen maßgeblich gestiegen war, denn
jetzt übernahm er die gesamte Herstellung, den
Druck und den Vertrieb des neuen Werkes. Daher

nimmt Wolff an, Schmid hätte nicht seine Verbindung mit Bach durch den Druck des Schlußteiles einer Serie von Werken beginnen wollen. Diese Annahme scheint in der Tat plausibel, falls wir es uns vorstellen, daß Schmid keine zusätzlichen Bestellungen für die vorherigen Teile der Serie empfangen wollte. Es gibt aber noch ein Problem, wenn wir Bachs normalerweise störrischen Charakter bedenken. Können wir es uns denn wirklich vorstellen, daß Bach dem verdrießlichen Wunsch des Verlegers nachgegeben hätte, falls ihm die Erwähnung des „vierten Teils“ extrem wichtig gewesen wäre? Es ist somit vorstellbar, daß Bach die *Goldbergvariationen* vom Rest der *Clavierübung* trennen wollte, und sie deshalb nicht „Teil 4“ nennen wollte. Leider besitzen wir keine dokumentarische Evidenz für irgendeine dieser Theorien, weswegen wir unseren intellektuellen Durst mittels der Phantasie stillen müssen. In den Stücken selbst gibt es natürlich eine innere Evidenz, auf die wir unser Urteil stützen können. Eine solche ist die Zahlensymbolik, die am Herzen der Konzeption des Werkes verborgen ist. Beispielsweise wurde Teil 1 für ein einmanualiges Instrument geschrieben; Teil 2 wurde für ein zweimanualiges Instrument geschrieben und besteht aus zwei Stücken in zwei wichtigen Nationalstilen von Damals; Teil 3 wurde für drei Manuale (oder zwei Manuale und Pedal, um genau zu sein) geschrieben, und um die Zahlensymbolik „3“ aufgebaut, die die Struktur des Werks bestimmt, sowie die Zahl der Themen in der abschließenden Fuge. In den *Goldbergvariationen* finden wir gar keine deutliche Bezugnahme auf die Zahl „4“. Dieses Werk scheint irgendwelche andere spezifische Zwecke zu haben, von den vorherigen Teilen der Serie radikal verschieden, wobei allerdings Wolff die vier Teile als „einheitliches Ganzes“ bezeichnet.

Die Ursprünge des Titels

Der allgemein gebräuchliche Titel „Goldbergvariationen“ verdankt seine Existenz dem berühmten Bericht Nikolaus Forkels über eine Geschichte, die Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erstmals erzählt wurde. Soviel wir feststellen können, war dies nicht der Originaltitel des Komponisten, zumindest nicht zur Zeit der Veröffentlichung. Nichtsdestoweniger lohnt es sich, die Fakten nochmals unter die Lupe zu nehmen, da Forkel ansehnliche Mengen glaubwürdiger Information aus erster Hand erhielt, und zwar von Bachs zwei ältesten Söhnen, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel. In einem Kommentar zum Werk erzählt Forkel, daß der ehemalige russische Gesandte, Reichsgraf von Keyserlingk, sich häufig in Leipzig aufhielt, wo er seinen Schützling Goldberg von Bach unterrichten ließ. Der Graf kränkelte oft und hatte dann schlaflose Nächte: „Goldberg, der bei 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 Klavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas munteren Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten etwas 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... (Der Graf) konnte sich nicht daran satt hören, und lange Zeit 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.“

Viel Skeptik wird hinsichtlich dieser berühmten Episode zum Ausdruck gebracht. Erstens gibt es keine dokumentarischen Beweise dafür, daß das Werk in Auftrag gegeben wurde, und es gibt auch keine offizielle Widmung auf der gedruckten Titelseite, was aber die damalige Gepflogenheit gefordert hätte. Zweitens war der gefeierte Johann Gottlieb Goldberg (1727-56), dessen Geschick Bach gut kannte, weil er ihn unterrichtete, als er 1737 von Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlingk (1696-1764) nach Leipzig gebracht wurde, nur vierzehn Jahre alt, als das Werk erschien. Goldbergs eigene Kompositionen weisen auch nicht viel von seiner gelobten Brillanz auf. Schließlich wird 1750 kein goldener Becher in Bachs Nachlaß verzeichnet.

Vorausgesetzt, daß Forkels Bericht ein gewisses Maß an Wahrheit enthält, können wir bei abermaligem Untersuchen der Geschichte zumindest spekulieren, daß Bach Keyserlingk ein handgeschriebenes Exemplar des Werkes schenkte, mit einer Widmung versehen. Sie wäre auch durch eine Episode zu erklären, die ein Ergebnis des natürlichen Wachsens ihrer Freundschaft war: während seines Besuches in Dresden im November 1741 schenkte Bach ihm ein gedrucktes Exemplar des Werkes. Auf jeden Fall muß Bach Keyserlingk gegenüber dankbar gewesen sein, da ihm durch dessen Unterstützung 1736 der Titel eines Königlich Polnischen und Kurfürstlich Sächsischen Hofkomponisten verliehen wurde, und egal ob es sich um ein Auftragswerk handelte oder nicht, wäre es für Bach völlig natürlich gewesen, ihm ein Exemplar frisch von der Presse zu schenken. Selbst wenn die Geschichte vom Kompositionsauftrag wahr wäre, wäre es sehr unwahrscheinlich, daß Keyserlingks Wunsch der einzige entscheidende Faktor für die Bestimmung des Stils und der Struktur des Werkes wäre, denn er wäre, wie

wir natürlich vermuten, von der Musik allzu aufgeregt, und kaum schläfrig gewesen. Ab 1741 können wir auch folgern, daß ihre Freundschaft enger denn je wurde, da Keyserlingks eigener Sohn in jenem Jahr sein Studium an der Leipziger Universität begann. Es mag ein Teil der menschlichen Natur gewesen sein, im Rahmen ihres Umganges freundschaftliche Späße zu machen: „ein Haufen Gold = ein Gold-Berg“ könnte einer von den köstlichen Witzen bei ihren Zusammenkünften gewesen sein. Das Gerede von Schlaflosigkeit kann, falls wir unser Rätselraten fortsetzen dürfen, ebenfalls eine erfundene Geschichte ohne böse Absichten gewesen sein, einfach um die Geschichte attraktiver zu machen. Das Problem ist, daß weder Friedemann noch Emanuel, die Forkel die Fakten gaben, in Leipzig gewesen waren, um die wirkliche Episode miterleben zu können. Hinsichtlich dieser Art von Information sind sie somit schwache Zeugen. Es scheint, daß keine genügende Antwort möglich ist, bevor wir neue Fakten finden.

Historischer Hintergrund und Authentizität

Bachs gedruckte Partituren tragen kein Erscheinungsdatum. Früher verwendete man Zeitungsartikel der damaligen Zeit und überlieferte Briefe, um zu einem approximativen Datum zu kommen. Ein genaueres Datieren wurde in relativ junger Zeit ermöglicht, indem man die noch erhaltenen gedruckten Exemplare mit der einmaligen Information der Kupferplatten, mit ihren Spuren von Korrekturen und Notizen, untersuchte, während man die Erforschung anderer Werke intensivierte, die vom selben Verleger gedruckt worden waren. Gregory Butler stellte auf diese Weise fest, daß die *Goldbergvariationen* während des Jahrmarktes zu Michaeli 1741 erschienen. Das Jahr 1741 war die Zeit, in welcher sich der zweite Band des *Wohltemperierten Klaviers* im Stadium der

Vollendung befand. Diese beiden großen Monumentalwerke entstanden teilweise Seite an Seite. Es ist auch nicht klar, wieso Bach die Variationsform wählte, selbst wenn man einen Kompositionsauftrag seitens Keyserlingks annimmt. Zum Unterschied von Corelli und Händel, die beeindruckende Variationswerke schrieben, zeigte Bach ein sehr mäßiges Interesse für diese Form: die einzigen Beispiele vor den *Goldbergvariationen* waren kleinere Werke, wie die frühen Choralpartiten und die *Aria variata* in a-moll. Gegen Ende des Barockzeitalters gab es eine Tendenz, Variationen schlichten Charakters für den pädagogischen Gebrauch zu schreiben. Forkels Bemerkung hinsichtlich Bachs Einstellung zu den Variationen als „undankbarer Aufgabe“ entspricht genau dieser Tendenz. Die Tatsache, daß Bach sich mit den *Goldbergvariationen* gegen diese Tendenz wendete, regt aber die Wissenschaftler dazu an, eine Lösung des Mysteriums zu finden. Auf jeden Fall können wir eine deutliche Kontinuität in Bachs kompositorischer Tätigkeit erblicken, vom *Wohltemperierten Klavier* bis zur *Kunst der Fuge*, wo er die Form der Fuge mit der einmotivischen Struktur kombinierte, die in den *Goldbergvariationen* zum Vorschein kam.

Da Bachs Manuskript zur Gänze fehlt, ist es schwierig, über die Entstehungsgeschichte zu sprechen. Die *Aria* am Beginn des Werkes, die an dessen Ende wiederholt wird, ist im zweiten Band des *Clavierbüchleins für Anna Magdalena Bach* zu finden, von ihr selbst kopiert. Hier trägt die *Aria* weder den Namen des Komponisten noch den Titel des Stücks. Somit ist es möglich, daß der Komponist der *Aria* anonym ist. Dies wird außerdem von der Tatsache bekräftigt, daß die Baßmelodie ein traditionelles Thema ist (zumindest der erste Teil), von dem viele andere Beispiele im Repertoire des 17. Jahrhunderts zu finden sind. Auf dieser Basis be-

haupten manche, daß Bach lediglich seine eigenen, sechzehn Jahre alten Einfälle auslieh, während andere die Ansicht vertreten, daß Bach nicht der Urheber dieser *Aria* war. Jene Wissenschaftler, die Stilanalyse betreiben, vertreten zum Teil auch die extreme Ansicht, daß die Modulationsverfahren und die Ornamentik „un-Bachisch“ sind. In jüngerer Zeit rückte diese umstrittene Frage ins Zentrum eines offenen Streites, als zwei Wissenschaftler, Frederick Neumann, Vertreter der „un-Bachischen“ Theorie (1985), und Robert Marshall, der die Gegenseite stützt (1976/89), einander bitter angriffen. Der mutmaßliche Sieger wird Marshall sein, denn seine Schlußfolgerungen aus Annas Handschrift, die als aus den 1740er Jahren stammend identifiziert worden ist, sind viel stärker und glaubwürdiger als jene seines Gegners. Es ist in der Tat bis zu einem gewissen Grade nachweisbar, daß sie die *Aria* aus einem von Bachs Originalmanuskripten kopierte, möglicherweise aus jenem, das er als Grundlage für die Stichvorlage verwendet hatte. Diese neuen Erkenntnisse der Grundforschung scheinen die früheren Argumente der Stilanalytiker außer Gefecht gesetzt zu haben. In einem Buch aus dem Jahre 1993 weist David Schulenberg darauf hin, daß „die *Aria* ist weder italienisch noch französisch sondern typisch deutsch-galant im Stil, und manche Details weisen direkt auf Bach, besonders die schöne Verbreiterung des Rhythmus in fest fließende Töne in der letzten Phrase“.

Charakter und Struktur des Werkes

Der hervortretendste Zug des für zweimanualiges Cembalo komponierten Werkes ist die reichliche Verwendung von modernen, modisch expressiven Elementen des Hochbarocks mit einer Andeutung von klassischem Idealismus, ganz abgesehen von seiner

großartigen Architektur und Formschönheit. Sämtliche zweiunddreißig Stücke basieren auf demselben Baß aus zweiunddreißig Tönen, und auf dessen inwohnender Harmonik (mit einem Akkord pro Takt in der einleitenden Aria), dessen Rhythmus im ganzen Werk beibehalten wird. Der Umstand, daß die Baßlinie stets melodisch geschmückt wird und nie in dem erscheint, was als „Originalform“ bezeichnet werden könnte, wird ein Hauptmerkmal der Variationen. In manchen Sätzen wird das Baßthema harmonisch anders gewürzt, während es in anderen durch das Kreuzen der Hände ins hohe Register versetzt wird.

Die Aria ist eine Sarabande, ein zweiteiliger Tanz mit Reprisen, der aus zwei gleich langen (16 Takte) Teilen besteht. Diese symmetrische Struktur herrscht in sämtlichen Variationen. Als Kontrast legen die einzelnen Variationen durch verschiedene Taktarten, die damit verbundenen Notenwerte des harmonischen Rhythmus, und andere melodische Einzelheiten einen individuellen Charakter an. Das Konzept der Symmetrie wird auch in der Gesamtform des Werkes gespiegelt, da die zweiunddreißig Stücke in zwei Teile geteilt sind. Der zweite von diesen beginnt mit Nr. 16, einer französischen Ouvertüre. Dieses Stück steht an strategischer Stelle, gleich nach Nr. 15, einem Kanon in g-moll, so daß die musikalische Wirkung der Ouvertüre durch den starken Kontrast effektiv verstärkt wird, als ob es sich um einen neuen Beginn handeln würde. Die Vorstellungen von „Zahl“ und Symmetrie werden somit zum Zentrum der Struktur des Werkes.

Wenn wir untersuchen, wie die Stücke im Werk geordnet sind, merken wir, daß dieselbe Aria am Schluß wieder erscheint (da capo), und daß also zwischen diesen Außensätzen dreißig Variationen stehen. Unter diesen Variationen sind neun strikte

Kanons, im regelmäßigen Abstand von je drei Stücken. Der erste ist ein Kanon im Unisono (Nr. 3), und bis mit Nr. 27 der letzte Kanon, in der None, erreicht ist, sind sämtliche Kanons in steigender Intervallfolge systematisch geordnet, also Sekund, Terz, usw. Es fällt jetzt auf, daß die Kanons systematisch um die Zahl 3 geordnet sind. Bei näherem Betrachten finden wir auch, daß die Variationen ebenfalls in Dreiergruppen geordnet sind, insgesamt zehn Stück, die jeweils aus einer freien Variation, einer Variation im Duett (hauptsächlich Toccata) und einem Kanon bestehen. Die letzte Variation ist nicht, wie vielleicht zu erwarten, ein Kanon in der Dezime, sondern ein ungewöhnliches Stück mit dem Titel „Quodlibet“. Ein Quodlibet ist ein kontrapunktisches Stück, das auf mehreren verschiedenen Melodien basiert, und hier hören wir zwei Volksmelodien: „Ich bin so lange nicht bei dir gewest, ruck her, ruck her“ und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“. Herkömmlicherweise faßt man sie als eine humorvolle Anspielung Bachs auf die Rückkehr der Aria auf. Unter den anderen Variationen finden wir zweistimmige Inventionen, Fughetta, eine französische Ouvertüre, eine Triosonata und verschiedene Tanzstücke, und wir erleben eine ständige Steigerung der überwältigenden technischen Demonstration der Möglichkeiten eines Tasteninstruments, mit schnellen und aufwendigen Läufen, blendenden Sätzen mit Kreuzen der Hände, Trillern in den Zwischenstimmen, alles als ob der Komponist seine Virtuosität als ausübender Musiker bewußt zur Schau stellen möchte. Der Umstand, daß Domenico Scarlatti 1738 seine berühmten *Essercizi* herausgab, die Bach vielleicht kannte, darf eventuell in gewisse Verbindung zu den Besonderheiten der Stücke gestellt werden.

Der verborgene Zweck des Werkes?

Jene Musikanalysen, die verschiedenartige Möglichkeiten erforschen, das Werk zu interpretieren, wie mehrschichtige strukturelle Aufteilungen und Gruppierungen, mögen intellektuell zufriedenstellend sein. Wir können aber nicht immer anhand von hypothetischen Theorien, die vielleicht im historischen Kontext vertretbar sind, aber hauptsächlich auf unserer subjektiven Phantasie basieren, feststellen, inwieweit sie Bachs wirklichen Absichten entsprechen. Es ist in der Tat sehr schwierig, aus den vielen spekulativen Ansätzen zu Bachs Musik gültige und authentische Interpretationen auszulesen. Beispielsweise behauptet David Humphreys in einem Artikel des Jahres 1984, daß der vereinheitlichende Faktor dieses Werkes ein allegorisches Schema ist, das einen Aufstieg durch die neun Sphären der ptolemäischen Kosmologie darstellt, wobei er die bei Hörern und Musikern allgemeine Meinung, daß das Werk auf rein musikalische Weise vereinheitlicht wird, als Irrtum abfertigt. Humphreys teilt zunächst 27 Variationen in drei Zyklen und nennt sie Kanon (3, 6, 9 ... 27), Planete (4, 7, 10 ... 28) und Virtuos (5, 8, 11 ... 29), macht dann verschiedene Versuche, Platons kosmologische Philosophie und Geometrie mit Bachs Kenntnissen der Affektenlehre zu verbinden, so wie sie in seinen Ausdrucksmitteln beobachtet werden können. Noch heute sind wir gar nicht sicher, ob Bach, der durch seine anderen Pflichten zutiefst beansprucht war, jemals die Absicht oder die Neigung hatte, sich mit derartig abstrakten und profunden mathematischen Dingen zu beschäftigen. Es ist gelinde gesagt erstaunlich, daß die *Goldbergvariationen* imstande sind, auch die Geister solcher Musikologen zu „erfrischen“, die beim Anhören des Werkes solche Erfahrungen nicht teilen konnten.

Es gibt einen weiteren wissenschaftlichen Versuch, Bachs Endziele mit diesem Werk zu erforschen, der besonders erwähnt werden muß. In einem Artikel des Jahres 1987 behauptet Alan Street, Bach hätte eine bestimmte, außermusikalische Absicht gehabt, und zwar die musikalische Widerlegung der Angriffe auf seine Kompositionsstile, die Johann Adolph Scheibe (1708-76) in den Jahren 1737-38 machte. Das faszinierendste Element dieser Theorie ist, daß Bach, der von Scheibe wegen angeblicher Unkenntnisse sowohl in allgemein akademischer Hinsicht als auch bezüglich der „wahren Grundlage der Musik und ihrer wirklichen Schönheit“ angeprangert wurde, in diesem Fall beschlossen hätte, Scheibe durch einen taktischen Einsatz seiner Kenntnisse der Rhetorik der Musik des neuesten Stils zu widerlegen. Street meint, daß Bach seine Mittel in Quintilianus' *De institutione oratoria* gefunden hatte, der berühmten Abhandlung des alten römischen Redners, der zu Bachs Zeiten sehr gern gelesen wurde. Mit der Hypothese als Ausgangspunkt, daß Bach als grundlegende Inspiration Quintilianus' Darstellung der Pflicht und der Mittel des Redners verwendete, entwickelt Street Bachs Pläne, indem er Quintilianus' Beschreibung der gerichtlichen Redekunst hernimmt, wo die Anklagen widerlegt werden. Er behauptet, daß die Variationentechnik mit Quintilianus' These im Einklang steht, daß die „besten Worte werden im Grunde genommen vom jeweiligen Thema angeregt“, wobei er meint, daß das „jeweilige Thema“ die „besten Worte“ in jeder Variation umformt und neu interpretiert. Bei näherer Untersuchung erkennt er, daß die als Exordium dienende Aria als die „sehr schöne Form, die ihr Material von der Rede des Gegners bezieht“ (in diesem Fall von seinem angeblichen Geschmack) verwendet wird, und daß Bach in der ersten Hälfte der Variationen

von Scheibe kritisiert wird, während er ihn in der zweiten Hälfte widerlegt. Das Quodlibet, der Höhepunkt des Werks, wird von Street als „Bachs Witz gegen Zwischendinge – Kraut und Rüben sind das Zeug des »Goldberg« – und gegen sich selbst als »Mutter«“ interpretiert. Wenn Street recht hat, können wir auch mit Erfolg einige Mysterien erklären, beispielsweise warum Bach die *Goldbergvariationen* nicht den vierten Teil der *Clavierübung* nannte, und warum er auf diesem Stadium seines Lebens die Variationenform verwendete.

Persönliches Exemplar der Goldbergvariationen

Forkels oben zitiertes Kommentar zu den *Goldbergvariationen* setzt mit der Bemerkung fort, daß es in den gravierten Exemplaren der Variationen einige wichtige Fehler gibt, die der Autor in seinem Exemplar sorgfältig korrigierte.“ Dies wird von Bachs persönlichem Exemplar bestätigt, das in Straßburg 1974 entdeckt wurde, und in welchem wir viele Korrekturen und Addenda identifizieren können, die er sorgfältig eingetragen hat. Bach verwendete für die meisten Korrekturen rote Tinte, und vielleicht hatte er damals die Absicht, eine zweite, revidierte Fassung herausgeben zu lassen, die aber nie verwirklicht wurde. Viele von Bachs Änderungen beseitigen Gravierfehler, aber es gibt auch unter ihnen spätere Verbesserungen, die der besonders wichtige Teil der Entdeckung sind. Da gibt es Tempovorschriften zu Nr. 7 (*al tempo di Giga*) und Nr. 25 (*adagio*), aufführungstechnische Markierungen wie Staccati und Bindebögen, und Verzierungen wie *Mordente* und *Appoggiaturen*, alles in allem eine äußerst brauchbare Information für die Interpreten. Dies ist auch das wichtigste Material der *Goldbergvariationen*, neben Anna Magdalenas handgeschriebener Kopie

der Aria, das den Wissenschaftlern als Grundlage für die Revisionsarbeit dienen kann.

Die interessanteste Neuentdeckung in diesem Manuskript muß ein hinzugefügter Appendix sein, der aus vierzehn bisher unbekanntem Kanons besteht (BWV 1087), die auf einer leeren Seite am Schluß des Heftes sehr sauber geschrieben sind. Alle diese Kanons basieren auf den ersten acht Baßtönen der Aria. Sie sind in einer Reihenfolge steigender kontrapunktischer Komplexität geordnet und umfassen nahezu alle Arten der Kanontechnik. Eine so gründliche Vorführung der Kanontechnik ist kaum in musikalischen, sondern nur im theoretischen Sinn zu erfassen. Meistens wird geglaubt, daß die Zahl 14 von Bach als numerische Unterschrift gedacht ist ($BACH = 2 + 1 + 3 + 8 = 14$). Im Juni 1747 wurde er das vierzehnte Mitglied der von Lorenz Christoph Mizler (1711-78) organisierten musikwissenschaftlichen Gesellschaft. Anlässlich des Beitritts legte Bach den dreizehnten Kanon des Appendixes der *Goldbergvariationen* vor, allerdings in einer leicht revidierten Fassung, BWV 1076. Dies ist der Kanon, den man in Elias Gottlieb Haussmanns berühmtem Portrait (1748) erblicken kann. Wie es so kam, beendete Bach die *Goldbergvariationen* mit seiner musikalischen Unterschrift.

© Yo Tomita 1997

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solisten diplome für beide

Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan. Er ist Professor für Orgel und Cembalo an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio.

Les *Variations Goldberg* (BWV 988) sont la dernière œuvre d'une série de musique pour clavier publiée par Bach sous le titre de *Clavierübung* et souvent considérée comme la composition la plus sérieuse et la plus ambitieuse jamais écrite pour clavecin. Basées sur un seul thème à la basse, les variations reflètent non seulement les connaissances exceptionnelles de Bach des divers styles de musique de son temps mais encore ses techniques raffinées d'exécution. Etant aussi la plus volumineuse de toutes les pièces pour clavier publiées sous le baroque, l'œuvre dépasse de beaucoup les autres en termes de son caractère encyclopédique. C'est ainsi qu'il est souvent estimé qu'elle totalise l'histoire entière de la variation baroque, les *Variations de Diabelli* étant son pendant classique. Condamnée peut-être cependant à cause de ses exigences de technique virtuose de la part de l'interprète, elle ne fut pas aussi connue que le *Clavecin bien tempéré* qui ne fut même pas publié du vivant du compositeur. Quoi qu'il en soit, l'œuvre fut longtemps considérée comme la plus importante série de variations composées sous l'ère baroque: en 1774, Johann Philipp Kirnberger, un des élèves de Bach, en parla comme des "meilleures variations" tandis qu'en 1801, Johann Nicolaus Forkel, l'auteur de la toute première biographie de J.S. Bach, fit l'éloge de l'œuvre comme du "modèle que devraient suivre toutes les variations".

Les séries de Clavierübung

Les *Variations Goldberg* furent publiées en 1741. La première édition fut intitulée: "Clavierübung, consistant en une aria avec diverses variations pour le clavecin à deux claviers composé pour les amateurs de musique, pour raviver leurs esprits, par Johann Sebastian Bach: Compositeur de la Cour Royale

Polonoise et de l'Electorat de Saxe, Capellmeister et Director Chori Musici à Leipzig. Nuremberg: Publié par Balthasar Schmid."

Le fait que ces pièces publiées représentent seulement une minorité de la production entière de Bach doit être compris dans le contexte historique actuel. Bach était très occupé dans sa chambre de travail et le poids financier de publier de la musique en son temps était beaucoup plus lourd que ce que nous pouvons croire de notre perspective du 20^e siècle. Dans ce cas, la décision de Bach de se lancer dans la publication du *Clavierübung* nous révèle, jusqu'à un certain point, son orgueil et son ambition. Cette publication commença par *Partita*, pièce par pièce, en 1726, trois ans après sa nomination au poste d'organiste et de directeur de la musique à l'église St-Thomas à Leipzig. Le volume et le contenu du la *Partita* suggèrent que Bach eut son idée de son pré-décesseur, Johann Kuhnau (1660-1722) qui publia *Neue Clavierübung* (1689 et 1692) quand il occupait son poste à Leipzig. En 1731, Bach assemble les six *Partitas* déjà publiées et les réédita sous le numéro d'opus 1, ce qui révèle son intention de continuer les séries. Il publia la deuxième partie formée du *Concerto italien* et de l'*Ouverture française* en 1735, puis la troisième partie dite *Messe d'orgue allemande* en 1739. Jusqu'à ce moment-là, une nouvelle publication sortit à tous les quatre ans jusqu'à la dernière, les *Variations Goldberg* qui apparut après deux ans. Au cours de cette période de 15 ans en rapport avec les différentes parties du *Clavierübung*, nulle autre pièce ne fut publiée.

Le titre *Clavierübung* (Exercice au clavier) n'implique pas seulement que l'œuvre est une étude pour débutants. Ce titre particulier semble plutôt avoir été choisi pour que, dans l'ampleur de son étendue, les types et styles variés de musique écrite

pour plusieurs instruments à clavier différents puissent être contenus. C'est exactement ce que Bach a fait, non seulement en produisant plusieurs types de musique mais encore en exigeant un haut niveau technique d'exécution. Bach s'adressa particulièrement aux "amateurs de musique" seulement car nous ne voyons pas ici de référence aux "désireux d'apprendre" que nous trouvons dans les pages de titre de ses autres œuvres à caractère éducatif comme les *Inventions* et *Le Clavecin bien tempéré*. De cette façon, Bach fut capable d'explorer le contenu musical de plus grandes dimensions. D'un autre côté, il en résulta peut-être une infortune, vu que la circulation de ces œuvres ne fut pas aussi élevée que prévu et plusieurs copies restèrent non vendues simplement parce qu'elles étaient techniquement trop difficiles pour la plupart des amateurs de la classe moyenne qui dominait le marché.

Malgré le caractère au profil élevé des *Variations Goldberg*, on ne sait pas vraiment quelle était l'intention de Bach avec elles. Il n'existe pas par exemple de numéro de série donné au titre de l'œuvre – les parties de 1 à 3 en avaient reçu un. Comment devrions-nous donc interpréter l'absence du numéro "4" ici? Christoph Wolff suggère une réponse du point de vue de la politique de vente de l'éditeur. Ce dernier, Balthasar Schmid de Nuremberg, était une figure bien connue du monde des éditions en ce temps-là. Wolff souligne que, quoique Schmid eût été impliqué dans la préparation des deux parties immédiatement précédentes du *Clavierübung* en tant que l'un des graveurs, sa responsabilité pour les *Variations Goldberg* fut considérablement supérieure à celle de ces projets puisqu'il prit en charge l'administration de l'entière préparation, impression et distribution de la nouvelle œuvre. C'est pour cela que Schmid, selon Wolff, n'aurait pas voulu commencer

son association avec Bach en imprimant la dernière partie d'une série d'œuvres. Son hypothèse semble bien raisonnable si l'on imagine que Schmid ne voulait pas recevoir d'autres commandes des parties précédentes de la série. Or, cela pose aussi un problème quand on pense au caractère normalement entêté de Bach. Pouvons-nous vraiment imaginer Bach céder au désir maussade de l'éditeur si la mention de "Partie 4" était extrêmement importante pour lui? Il est ainsi concevable que Bach voulut séparer les *Variations Goldberg* du reste des séries du *Clavierübung* et décida de ne pas l'appeler "quatrième partie". Nous n'avons malheureusement de preuve documentée pour aucune de ces interprétations; nous devons donc étancher notre soif intellectuelle avec notre imagination. Il existe une certaine évidence interne dans les pièces elles-mêmes sur laquelle nous pouvons former notre jugement. L'une des raisons plausibles est le symbolisme numérique au cœur de la conception de l'œuvre. La première partie par exemple est écrite pour un instrument à un clavier; la deuxième partie est écrite pour un instrument à deux claviers et consiste en deux pièces écrites en deux styles nationaux majeurs de l'époque; la troisième partie est écrite pour trois claviers (ou plus précisément deux claviers manuels et pédalier) et est construite autour du symbolisme numérique de "3" qui définit la structure de l'œuvre sans parler de nombre de sujets dans la fugue finale. Dans les *Variations Goldberg*, nous ne pouvons pas du tout trouver le nombre "4" avec une clarté raisonnable. On dirait que les *Variations Goldberg* ont un autre but radicalement différent des parties précédentes de la série quoique Wolff considère les quatre parties comme "un tout unifié".

L'origine de son nom commun

Le titre populaire de l'œuvre, les "Goldberg", doit son existence au célèbre compte-rendu de Forkel de la première histoire racontée au début du 19^e siècle. A ce que l'on sache, ce n'était pas le titre original donné par le compositeur, au moins du temps de sa publication. Il vaut pourtant la peine de retourner aux faits puisque Forkel reçut plusieurs renseignements plausibles de première main des deux fils aînés, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel Bach. Dans un commentaire sur l'œuvre, Forkel nous raconte l'histoire suivante:

"Pour ce modèle..., nous sommes redevables au comte Keyserlingk, ancien envoyé russe à la cour de l'Electeur de Saxe, qui demeura souvent à Leipzig et amena avec lui Goldberg, mentionné ci-dessus, pour que Bach lui enseigne la musique. Le comte était souvent indisposé et souffrait d'insomnie. A ces moments, Golberg, qui vivait dans la même maison que lui, devait passer la nuit dans une chambre voisine à lui jouer quelque chose quand il ne pouvait pas dormir. Un jour, le comte dit à Bach qu'il désirait avoir quelques pièces pour ce Goldberg, pièces qui devraient être à la fois douces et légèrement animées pour lui remonter le moral dans ses nuits d'insomnie. Bach pensa que ce désir serait au mieux comblé par des variations, genre qu'il avait considéré jusque là comme une tâche ingrate à cause de la constance de l'harmonie fondamentale. Or, à cette époque, toutes ses œuvres étaient des modèles d'art et ces variations suivirent le courant établi. C'est d'ailleurs le seul modèle de ce genre qu'il nous ait légué. Le comte les appela ensuite toujours ses variations. Il ne s'en fatiguait jamais: et, quand l'insomnie le tourmentait, il eut longtemps l'habitude de dire: 'Cher Goldberg, jouez-moi une de mes variations.' C'est peut-être l'œuvre qui rapporta le plus à

Bach: le comte lui fit cadeau d'une coupe d'or remplie de cent louis d'or. Leur valeur artistique n'aurait cependant même pas été rémunérée s'il avait reçu un présent mille fois supérieur."

Ce fameux épisode est mis en doute. Premièrement, il n'y a pas d'évidence documentée de la commande de cette œuvre et il n'y a pas de dédicace officielle sur la page de titre de l'édition publiée, ce qui est contraire à la coutume de l'époque. Deuxièmement, ce célèbre Johann Gottlieb Goldberg (1727-56) dont Bach connaissait l'habileté au clavecin puisqu'il lui avait enseigné quand Goldberg fut amené à Leipzig par Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlingk (1696-1764) en 1737, n'aurait eu que 14 ans à la publication de l'œuvre. Les compositions de Goldberg ne montrent pas beaucoup de son brillant si applaudi. Finalement, aucune coupe d'or n'est mentionnée dans l'inventaire des biens de Bach à sa mort en 1750.

En supposant que le récit de Forkel renferme assez de vérité pour réexaminer l'affaire, il est possible de supposer que Bach ait pu au moins présenter à Keyserlingk une copie manuscrite contenant l'inscription dédicatoire. Une autre explication serait un épisode qui se produisit suite au développement naturel de leur amitié puisque Bach lui avait remis une copie imprimée de l'œuvre au cours de sa visite à Dresde en novembre 1741. Quoi qu'il en soit, Bach a dû être reconnaissant à Keyserlingk de son aide à obtenir le titre de Compositeur de la Cour Royale Polonoise et de l'Electorat de Saxe en 1736. Il aurait été tout naturel que Bach lui remette une copie encore humide de la presse quelle que fût l'œuvre commandée. Même si l'histoire de la commande était vraie, il semble invraisemblable que le désir de Keyserlingk eût été le seul facteur décisif déterminant le style et la structure de l'œuvre car on se

doute que la musique l'aurait excité plutôt qu'endormi. On peut aussi déduire que leur amitié devint plus profonde que jamais à partir de 1741 car le fils unique de Keyserlingk entreprit ses études à l'université de Leipzig cette année-là. Il était probablement bien humain de faire des taquineries amicales: "une masse d'or – Gold (or) Berg (montagne)" peut être un de ces mots d'esprit prononcés lors d'une occasion sociale. L'histoire d'insomnie, si l'on me permet de pousser mes déductions aussi loin, pourrait aussi être une invention sans mauvaise intention, seulement pour donner du piquant à l'anecdote. Le problème est que ni Friedemann ni Emanuel, qui fournirent ces renseignements à Forkel, n'étaient à Leipzig pour être témoin de l'épisode. Cela leur donne un net désavantage quant à ce genre d'information. Une réponse définitive ne pourra pas être donnée à moins que de nouvelles informations ne soient mises à jour.

Fond historique et authenticité

Les publications de Bach ne portent pas de date de sortie. Dans le passé, nous pouvions donner une date approximative des articles de journaux du temps ainsi que des lettres conservées. Une date plus exacte put être déterminée assez récemment en examinant les copies imprimées conservées elles-mêmes, extrayant l'unique information transférée par les plaques de cuivre et les traces de correction et d'annotations, tout en étendant encore la recherche à d'autres œuvres sorties chez le même éditeur. C'est Gregory Butler qui établit que les *Variations Goldberg* sortirent à la St-Michel 1741. L'année 1741 fut celle de la dernière étape de la compilation du Livre II du *Clavecin bien tempéré*. Ces deux œuvres monumentales furent composées, en un certain sens, côte à côte.

On ne sait pas exactement non plus pourquoi Bach choisit la forme de variations même si nous acceptons l'idée de commande de Keyserlingk. Contrairement à Corelli et à Haendel qui écrivent d'impressionnantes œuvres de variations, Bach montra peu d'intérêt pour cette forme: les seuls exemples précédant les *Variations Goldberg* sont tous des morceaux mineurs comme les premières parties sur des chorals et l'*Aria variata* en la mineur. Vers la fin du baroque, on remarqua une tendance vers les variations de caractère simple, destinées à des fins d'enseignement. La remarque de Forkel sur l'opinion de Bach sur les variations ("une tâche ingrate") s'accorde justement à ce courant. Pourtant, le fait que Bach soit allé à l'encontre du courant avec les *Variations Goldberg* invite les érudits ambitieux à essayer de résoudre le mystère. Quoi qu'il en soit, on peut voir un enchaînement clair dans la suite des compositions de Bach, du *Clavecin bien tempéré à L'Art de la fugue* où il conjugue la forme de la fugue à la structure unimotivique exposée dans les *Variations Goldberg*.

Vu l'absence complète des manuscrits autographes de Bach, il est difficile de parler de la genèse de l'œuvre. L'aria placée au début des *Variations Goldberg* et répétée à la fin se trouve en fait dans le Livre II du *Clavierbüchlein* pour Anna Magdalena Bach (1725) qu'elle a elle-même copiée. Là, l'aria n'a pas de titre et n'indique pas le nom de son compositeur. Il est ainsi possible que l'auteur de l'aria soit anonyme. Cette idée est renforcée par le fait que la mélodie de basse ostinato est un thème traditionnel (au moins sa première version), ce dont on trouve plusieurs autres exemples dans le répertoire du 17^e siècle. A partir de cela, certains affirment que Bach n'a fait qu'emprunter ses vieilles idées de 16 ans tandis que d'autres défendent que Bach n'était

pas l'auteur de cette aria. Les spécialistes de l'analyse stylistique vont même jusqu'à dire que la structure de modulation et d'ornementation est typiquement non-Bach. Ce point litigieux tourna récemment en querelle ouverte quand deux spécialistes, Frederick Neumann qui défend la théorie non-Bach (1985) et Robert Marshall qui soutient la paternité de Bach (1976/89), s'attaquèrent âprement. Le gagnant probable est Marshall car ses preuves de l'écriture d'Anna, identifiée comme datant des années 1740, sont beaucoup plus fortes et croyables que celles de son adversaire. Il peut évidemment être prouvé jusqu'à un certain point qu'elle a copié l'aria à partir d'un des manuscrits autographes de Bach, peut-être celui qu'il avait utilisé pour écrire le *Stichvorlage* (l'exemple de gravure).

Cette nouvelle compréhension grâce aux études des sources semble l'avoir emporté sur l'évidence auparavant établie par l'analyse stylistique. Dans son livre de 1993, David Schulenberg fait remarquer que "l'aria est ni italienne ni française mais de style explicitement galant allemand et certains détails indiquent directement Bach, surtout le superbe élargissement du rythme en notes coulant régulièrement dans la dernière phrase."

Le caractère et la structure de l'œuvre

L'œuvre étant composée pour un clavecin à deux claviers, sa caractéristique la plus évidente est son large éventail d'éléments expressifs modernes, à la mode au haut baroque, avec une touche d'idéalisme classique, sans mentionner sa magnifique architecture et beauté formelle.

Les 32 pièces sont toutes bâties sur la même basse ostinato de 32 notes et son harmonie suggérée (une par mesure dans l'aria initiale) dont le rythme est maintenu tout au long de l'œuvre. Le fait que la

basse ostinato soit toujours décorée mélodiquement et n'apparaisse jamais dans ce qui pourrait être appelé "la forme originale" devient l'un des traits principaux des variations. Dans certains mouvements, le thème prend des tournures harmoniques différentes tandis que dans d'autres, il est transféré à l'aigu à l'aide du croisement de mains.

L'aria est une sarabande, une danse binaire avec répétitions, formée de deux parties de longueur égale de seize mesures chacune. Cette structure symétrique est un trait dominant dans toutes les variations. Par contraste, des variations profilent leur individualité en ayant un métrage différent, une autre durée associée du rythme harmonique et autres matériaux mélodiques. Le concept de symétrie se reflète aussi dans la forme générale de l'œuvre puisque les 32 pièces sont regroupées en deux parties. La seconde partie commence avec le no 16 qui est une ouverture française. Cette pièce est stratégiquement placée après le no 15, un canon écrit en sol mineur de sorte que l'impact musical de l'ouverture soit nettement amplifié par le vif contraste, comme s'il s'agissait d'un nouveau commencement. Les concepts de "nombre" et de symétrie se trouvent ainsi au cœur de la structure et de l'ordre de l'œuvre.

L'examen de l'arrangement des pièces dans l'œuvre révèle que la même aria réapparaît à la fin (*da capo*) et que 30 variations prennent place entre ces mouvements extrêmes. Parmi ces variations, neuf sont des canons stricts placés à distance régulière de chaque troisième pièce. La première à apparaître est le canon à l'unisson (no 3) et, jusqu'à ce que l'œuvre arrive au canon final à la neuvième (no 27), tous les canons sont arrangés systématiquement dans l'ordre ascendant d'un intervalle entre deux parties canoniques. Il peut maintenant paraître évident que les canons sont organisés autour du nombre

"3". Un examen plus poussé révélera que les variations sont aussi groupées par trois: une variation libre, une en duo (surtout une toccata) et un canon; on compte dix groupes semblables en tout. La dernière variation n'est pas un canon à la dixième, comme on pourrait s'y attendre, mais une pièce inhabituelle intitulée "Quodlibet". Un quodlibet est une pièce contrapuntique basée sur plusieurs mélodies différentes et nous entendons ici deux mélodies folkloriques: "J'ai été longtemps loin de toi, Viens ici, viens ici, viens ici" et "Le chou et les navets m'ont fait partir, Si ma mère avait apprêté de la viande, J'aurais choisi de rester". La tradition veut que l'on les comprenne comme un mot d'esprit de Bach touchant au retour de l'aria pour terminer la pièce. D'autres variations renferment des inventions à deux voix, une fughetta, une ouverture française, une sonate en trio, différentes danses et, jusqu'aux moments de sommet vers la fin, on remarque de plus en plus l'étonnant déploiement technique de l'écriture pour clavier comme des traits flamboyants courant rapidement, des croisement de mains éblouissants et des trilles dans les voix intérieures, comme si le compositeur faisait délibérément parade de sa virtuosité. Le fait que Domenico Scarlatti publia en 1738 les célèbres *Essercizi* que Bach connaissait peut-être, pourrait avoir un certain lien avec cette caractéristique particulière des pièces.

Le but caché de l'œuvre?

Les analyses musicales qui explorent les différentes interprétations possibles de l'œuvre, telles que les divisions structurelles superposées et les regroupements, peuvent être intellectuellement satisfaisantes. Nous ne pourrions cependant jamais déterminer à quel point elles reposent sur les intentions véritables de Bach (qui peuvent être justifiées dans le contexte

historique) à partir de théories hypothétiques reposant surtout sur notre invention subjective. Il est vraiment très difficile de mettre à part les interprétations valides et authentiques du nombre d'approches hypothétiques soulevées par la musique de Bach. Dans cet article de 1984 par exemple, David Humphrey soutient que l'élément unifiant de l'œuvre est le schéma allégorique de l'œuvre, qui représente une ascension à travers les neuf sphères de la cosmologie ptolémaïque et il ne désredit le consensus entre auditeurs et exécutants, que l'œuvre soit une composition unifiante purement musicale, comme étant une erreur. Humphrey divise d'abord 27 variations en trois cycles et il les appelle Canon (3, 6, 9 ... 27), Planète (4, 7, 10 ... 28) et Virtuose (5, 8, 11 ... 29), puis il fait plusieurs tentatives d'associer la philosophie et la géométrie cosmologiques de Platon à la compréhension de Bach de l'*Affektlehre* vue dans ses moyens d'expression. Il n'est pourtant pas du tout sûr que Bach, qui a dû être littéralement absorbé par ses autres responsabilités, eût jamais l'intention ou le goût de se plonger dans des questions mathématiques aussi profondes et abstraites. Il est pour dire le moins étonnant que les *Variations Goldberg* puissent aussi "rafraîchir... les esprits" de musicologues qui étaient incapables de partager de telles expériences d'écoute de l'œuvre.

On a fait un autre essai musicologique voulant pénétrer les buts ultimes de l'œuvre et il mérite une mention spéciale. Dans son article de 1987, Alan Street soutient que Bach avait une intention extramusicale spécifique, à savoir sa réfutation musicale des attaques faites contre ses styles de composition des années 1737/38 par Johann Adolph Scheibe (1708-76). La partie la plus fascinante du scénario est que Bach, dénoncé par Scheibe pour son manque de savoir académique général et de "base véritable

de la musique et de sa beauté réelle", au dire de Scheibe, décida de réfuter ce dernier au moyen d'un emploi tactique de son savoir rhétorique en musique du dernier style. Street défend que Bach trouva ses ressources dans *De institutione oratoria* de Quintilien, un célèbre traité de l'ancien orateur romain qui était lu couramment du temps de Bach. Se reposant sur l'hypothèse que Bach utilisa l'exposé de Quintilien du travail et des ressources de l'orateur comme son ultime inspiration, Street révèle le plan de reproche de Bach en empruntant la description de Quintilien de la rhétorique de barreau pour faire face aux accusations et les repousser. Il soutient que la technique de variations convient à la proposition de Quintilien à l'effet que "les meilleures paroles sont essentiellement suggérées par le sujet", interprétant que le "sujet de notre élocution" fournit "les meilleures paroles" à être remaniées et réinterprétées dans chaque variation. Un examen plus attentif révélera que l'aria, servant d'*exordium*, est employée comme "la forme la plus attrayante qui tire son matériel de l'élocution (dans ce cas, le goût émis) de notre antagoniste" et que tandis que Bach est critiqué par Scheibe dans la première moitié des variations, il le réfute dans la seconde moitié. Au "Quodlibet", le sommet de l'œuvre, Street voit "la plaisanterie de Bach envers les choses intermédiaires – les choux et navets sont la matière de 'Goldberg' – et il se considère lui-même comme la 'mère'". Si Street a raison nous pouvons donc expliquer avec succès certains mystères, par exemple pourquoi Bach n'appela pas les *Variations Goldberg* "Partie 4" du *Clavierübung* et pourquoi il utilisa la forme de variations à ce stade dans sa vie.

Copie personnelle des *Variations Goldberg*

Le commentaire suscité de Forkel sur les *Variations Goldberg* continue en fait comme suit: "On doit observer que, dans les copies gravées de ces variations, il s'est glissé quelques erreurs importantes que l'auteur a soigneusement corrigées dans sa copie." Ceci est confirmé dans la copie personnelle de Bach, découverte à Strasbourg en 1974, où on peut identifier plusieurs corrections et additions écrites soigneusement par lui. Utilisant de l'encre rouge pour la majeure partie des corrections, Bach voulait peut-être à cette époque publier une seconde version révisée mais le projet ne se réalisa jamais. Plusieurs des altérations de Bach corrigent des erreurs de gravure; on trouve pourtant parmi elles des améliorations ultérieures de Bach, ce qui est la partie si importante de la découverte. Elles incluent des indications de tempo pour le no 7, "*allegretto*" et pour le no 25, "*adagio*", des notes d'exécution comme des staccatos et des liaisons, et des ornements comme des mordants et des appoggiatures, ce qui constitue des informations précieuses pour les interprètes. C'est aussi le matériel de recherche le plus important des *Variations Goldberg*, à part la copie manuscrite de l'aria de la main d'Anna Magdalena, qui reste aux spécialistes pour établir le processus de révision.

Parmi les révisions, la trouvaille la plus importante doit être l'appendice consistant en une série jusque-là inconnue de 14 canons (BWV 1087) écrits très proprement sur une page inutilisée au dos du volume. Ces canons reposent tous sur les huit premières notes de la basse ostinato de l'aria. Arrangés en ordre de complexité contrapuntique accrue, ces canons incluent presque tous les types de techniques de canons. Une telle recherche de la technique de Bach en matière d'écriture canonique peut difficilement être appréciée dans le sens musical mais seule-

ment en théorie. On croit normalement que ce nombre "14" est voulu par Bach comme sa signature numérique (BACH = 2 + 1 + 3 + 8 = 14). En juin 1747, il devint le 14^e membre de la Société de la Science Musicale organisée par Lorenz Christoph Mizler (1711-78). Pour être admis, Bach soumit le 13^e canon trouvé dans l'appendice des *Goldberg* (bien que dans une version légèrement révisée, BWV 1076). C'est le canon qui apparaît sur le célèbre portrait peint par Elias Gottlieb Haussmann en 1748. Bach termina les *Variations Goldberg* par sa signature musicale.

© Yo Tomita 1997

Né en 1954 à Kobe au Japon, **Masaaki Suzuki** commença à jouer de l'orgue à l'âge de 12 ans lors de services dominicaux. Après l'obtention de ses diplômes de composition et d'orgue à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, il poursuivit ses études de clavecin et d'orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec les professeurs Ton Koopman et Piet Kee. Après avoir obtenu ses diplômes de claveciniste et d'organiste soliste, il gagna le second prix du Concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du Concours d'orgue au Festival Vlaanderen à Bruges en Belgique en 1982. Masaaki Suzuki jouit d'une réputation enviable d'organiste, de claveciniste et de chef d'orchestre. Depuis 1990, Suzuki a également été le directeur musical du Collegium Bach du Japon. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo.

INSTRUMENTARIUM

Harpischord: Willem Kroesbergen, Utrecht 1982, after Ruckers, 8'8'4"

Tuner: Toshihiko Umeoka

Managing Assistants: Yoshiya Hida, Shizue Ueno

Recording data: February, June and July 1997 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

Producer: Marion Schwebel

Neumann microphones; Studer 961 mixer, Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

Digital editing: Robert von Bahr, Ingo Petry, Marion Schwebel

Cover text: © Yo Tomita 1997

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Harrogate, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1997

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

Grammofon AB BIS, Bragevägen 2,

S-182 64 Djursholm, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 755 4100; Fax: 08 (Int.+46 8) 755 7676.

BIS can also be contacted via e-mail: bis@algonet.se

Internet Website: <http://www.bis.se>

© & © 1997, Grammofon AB BIS, Djursholm.

このCDは(株)キングインターナショナルにより輸入された商品以外は契約上、日本での販売は出来ません。

For copyright reasons this recording is not available in Japan unless imported and sold by King International, Inc.
Licensed from King Record Co. Ltd., Japan.



Masaaki Suzuki

Photo © Kazuki Miura



BIS-CD-819 STEREO

DDD

Total playing time: 73'17

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

BIS-CD-819 - J.S. Bach: Goldberg Variations - Masaaki Suzuki

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Goldberg Variations****73'17**Aria mit verschiedenen Variationen (*Clavierübung IV*, BWV 988)

1	ARIA	4'40	17	Variatio 16. Overture. a 1 Clav.	2'59
2	Variatio 1. a 1 Clav.	1'45	18	Variatio 17. a 2 Clav.	1'32
3	Variatio 2. a 1 Clav.	1'39	19	Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav.	1'34
4	Variatio 3. Canone all'Unisuono a 1 Clav.	2'11	20	Variatio 19. a 1 Clav.	1'32
5	Variatio 4. a 1 Clav.	1'20	21	Variatio 20. a 2 Clav.	2'01
6	Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav.	1'28	22	Variatio 21. Canone alla Settima. a 1 Clav.	3'01
7	Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.	1'34	23	Variatio 22. a 1 Clav.	1'34
8	Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. <i>al tempo di Giga</i>	1'50	24	Variatio 23. a 2 Clav.	2'09
9	Variatio 8. a 2 Clav.	1'55	25	Variatio 24. Canone all' Ottava. a 1 Clav.	3'19
10	Variatio 9. Canzone alla Terza. a 1 Clav.	2'15	26	Variatio 25. a 2 Clav.	4'34
11	Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav.	1'49	27	Variatio 26. a 2 Clav.	2'08
12	Variatio 11. a 2 Clav.	2'37	28	Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.	1'58
13	Variatio 12. Canone alla Quarta. a 1 Clav.	2'37	29	Variatio 28. a 2 Clav.	2'20
14	Variatio 13. a 2 Clav.	3'11	30	Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.	2'12
15	Variatio 14. a 2 Clav.	2'15	31	Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav.	1'50
16	Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.	2'14	32	ARIA da capo	2'45

Masaaki Suzuki, harpsichord

このCDは(株)キングインターナショナルにより輸入された商品以外は契約上、日本での販売は出来ません。

For copyright reasons this recording is not available in Japan unless imported and sold by King International, Inc.

Licensed from King Record Co. Ltd., Japan.

© & © 1997, Grammofon AB BIS

MADE IN AUSTRIA

BIS-CD-819 - J.S. Bach: Goldberg Variations - Masaaki Suzuki