

# Inhalt

<b>Einführung</b> .....	<b>7</b>
<b>Zur Entstehung</b> .....	<b>9</b>
<b>Rezeptions- und Wirkungsgeschichte: Legenden und Tatsachen</b>	<b>11</b>
Forkel <b>11</b> ■ Die Stellung innerhalb der Gattungsgeschichte <b>14</b> ■ Der Stilumbruch nach Bach <b>16</b> ■ E. T. A. Hoffmann <b>19</b> ■ Bach im 19. Jahrhundert <b>20</b> ■ Ferruccio Busoni <b>21</b> ■ Eine erste Cembalo-»Renaissance« <b>23</b> ■ Die zweite, echte Cembalo-»Renaissance« <b>25</b>	
<b>Analytische Betrachtungen und spielpraktische Hinweise</b> .....	<b>28</b>
Der Werktitel <b>28</b> ■ Vorbemerkung zum Instrument <b>28</b> ■ Die Großform <b>32</b> ■ Zyklus I: Die freien Variationen (»Charakterstücke«) <b>39</b> ■ Zyklus II: Die spieltechnisch orientierten, virtuosens Variationen <b>40</b> ■ Zyklus III: Die Kanons <b>41</b> ■ Methoden des Variierens <b>41</b> ■ Zur Frage der Wiederholungen <b>42</b> ■ Die Tempowahl <b>45</b> ■ Das Thema: Die Aria <b>46</b> ■ Zur Form der Aria <b>51</b>	
<b>Einzelanalysen der 30 Variationen</b> .....	<b>54</b>
Vorbemerkung <b>54</b> ■ Variatio 1. a 1 Clav. (I) <b>55</b> ■ Variatio 2. a 1 Clav. (II) <b>59</b> ■ Variatio 3. Canone all'Unisuono. a 1 Clav. (III) <b>60</b> ■ Variatio 4. a 1 Clav. (I) <b>64</b> ■ Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav. (II) <b>65</b> ■ Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav. (III) <b>69</b> ■ Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. »al tempo di Giga« <b>71</b> ■ Variatio 8. a 2 Clav. (II) <b>73</b> ■ Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav. (III) <b>77</b> ■ Variatio 10. Fugetta. a 1 Clav. (I) <b>79</b> ■ Variatio 11. a 2 Clav. (II) <b>81</b> ■ Variatio 12. Canone alla Quarta. a 1 Clav. (III) <b>83</b> ■ Variatio 13. a 2 Clav. (I) <b>85</b> ■ Variatio 14. a 2 Clav. (II) <b>88</b> ■ Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav. (»andante«) (III) <b>90</b> ■ Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav. (I) <b>93</b> ■ Variatio 17. a 2 Clav. (II) <b>97</b> ■ Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav. (III) <b>99</b> ■ Variatio 19. a 1 Clav. (I) <b>101</b> ■ Variatio 20. a 2 Clav. (II) <b>103</b> ■ Variatio 21. Canone alla Settima. a 1 Clav. (III) <b>107</b> ■ Variatio 22. a 1 Clav. (I) <b>110</b> ■ Variatio 23. a 2 Clav. (II) <b>112</b> ■ Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav. (III) <b>115</b> ■ Variatio 25. a 2 Clav. (»adagio«) (I) <b>118</b> ■ Variatio 26. a 2 Clav. (II) <b>122</b> ■ Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav. (III) <b>126</b> ■	

Variatio 28. a 2 Clav. (I) **128** ■ Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav. (II) **132** ■ Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav. (III) **136** ■ Verschiedene Kanons über die ersten acht Fundamental-Noten der Aria aus den Goldberg-Variationen (BWV 1087) **140** ■ Abschließende Betrachtung **143**

**Über das »richtige« Instrument: Cembalo oder Klavier? . . . . . 146**

Bach auf dem modernen Flügel? **148**

**Zur Diskografie . . . . . 154**

Einspielungen auf dem Cembalo **157** ■ Klavier-Aufnahmen **161** ■ Andere Fassungen **162**

**Anhang . . . . . 165**

Ausgewählte Literatur **165** ■ Ausgaben (Auswahl) **165** ■ Abbildungsnachweis **166**

auf dem unteren Manual ersetzte dort bis zu einem Umbau den fehlenden 8'; als dann dem unteren 16' ein 8' an die Seite gestellt wurde, wanderte das 4'-Register ins Obermanual.

Dieses Instrument diente mit seiner Disposition lange Zeit als Rechtfertigung für den dumpf grummelnden 16' auf den großen Rastencembali des früheren 20. Jahrhunderts (gut hörbar auch in Landowskas Einspielung). Seine Existenz hat bis heute Anlass zu musikwissenschaftlichen Kontroversen gegeben, in denen die historische Rechtfertigung eines 16'-Registers und seine Notwendigkeit für die Aufführungspraxis diskutiert wurden. Sie sollen an dieser Stelle nicht weitergeführt werden, doch ist festzuhalten, dass die heutigen historisch orientierten Cembali und auch die wenigen erhaltenen und restaurierten Originale in ihrer ganz überwiegenden Mehrheit kein 16'-Register besitzen und es übrigens auch überhaupt nicht benötigen. An den grundsätzlichen Vorgaben zur Disposition eines geeigneten Instrumentes für die Goldberg-Variationen würde ein zusätzlicher 16' ohnehin nichts ändern. (Zur Existenz historischer Cembali mit 16'-Register insbesondere in Deutschland und hier bei dem Instrumentenbaumeister Hieronymus Albrecht Hass finden sich ausführliche Angaben in einem der grundlegenden Werke zur Geschichte des Cembalobaus: Raymond Russel, *The Harpsichord and Clavichord*, London <sup>2</sup>1973, S. 99 ff.).

So bleibt festzuhalten, dass die Manual-Vorgaben Bachs in den Goldberg-Variationen mehrheitlich, bis auf die beiden genannten Ausnahmen und die genannten Grenzfälle, spieltechnisch bedingt sind, während sie in den beiden Stücken der *Clavier-Übung* 2. Teil struktur- und formgliedernd gemeint sind.

## Die Großform

Das Thema (die Aria) und die Variationen ergeben zusammen zwar 31 Nummern. Die Wiederholung der Aria am Ende der Variationen hat Bach jedoch durch den üblichen Vermerk »Aria da capo e fine« verbindlich vorgeschrieben. Durch die Wiederkehr des kompletten, mit allen Verzierungen unveränderten Notentextes der Aria nach der letzten Variation gab Bach ein eindeutiges Signal: Der ganze Zyklus besteht aus insgesamt 32 Teilen, die abschließende Reprise ist obligatorisch und damit Bestandteil der Großform. Es ist darüber hinaus gewiss kein Zufall, dass die Taktzahl

der Aria (32) exakt der Gesamtzahl der Teile des Zyklus entspricht – es ist hinreichend bekannt, dass Bach derlei Zahlenspiele liebte.

Dieser Aspekt lässt sich noch weiter verfolgen: Das 32-teilige Riesengebilde gliedert sich in einem ersten bedeutsamen Schritt in zwei gleich lange Hälften zu je 16 Nummern, so wie sich die Aria ihrerseits in zwei Hälften zu je 16 Takten gliedert. Diese Großgliederung wird von Bach jedoch nicht ausdrücklich (verbal) mitgeteilt, sondern nur indirekt, aber unmissverständlich, nämlich durch kompositorische Hinweise. Die Variation 16 nämlich ist nicht nur zweifelsfrei der Form einer Französischen Ouvertüre nachgebildet; sie trägt überdies ausnahmsweise eine zusätzliche Überschrift: »Ouverture«. Eine Ouvertüre aber pflegt ausnahmslos am Beginn eines neuen musikalischen Abschnitts zu stehen. Also bedeutet dieses Signal: Hier beginnt der zweite Teil des Zyklus. Allerdings endet der erste Teil mit Variation 15 nicht mit einem äußerlichen Schlusseffekt, sondern verklingt still und nachdenklich in zwei auseinanderstrebenden Moll-Linien; hier steht also statt eines Ausrufezeichens eher ein Fragezeichen (oder ein Gedankenstrich).

Zumindest eine »Verschnaufpause« für Spieler und Hörer erscheint demnach vor der Ouvertüre Nr. 16 angebracht. Bedenkt man, dass zur Bach-Zeit die vorgeschriebenen Wiederholungen der Satzteile keine Ad libitum-Vorschrift waren, sondern obligatorisch (s. hierzu weiter unten, S. 42 ff.), dann stellt sich das Bedürfnis nach einer – mehr oder weniger kurzen – Pause in der Mitte des Zyklus von selbst und ohne besonderen Rechtfertigungsdruck ein. Bei konzertanter Darbietung der Variationen mit allen Wiederholungen ergibt sich ein »abendfüllendes« Programm. Manche Cembalisten schieben hier tatsächlich eine echte Pause ein, andere belassen es bei einer mehrminütigen Unterbrechung.

Das Thema – die Aria – umfasst also 32 Takte und steht im  $\frac{3}{4}$ -Takt. Das Prinzip der symmetrischen Anlage mit ihrer – hörend leicht nachvollziehbaren – Teilbarkeit in je acht-, vier- und zweitaktige Gruppierungen wird im gesamten Zyklus recht konsequent beibehalten. Lediglich in den Variationen 9, 21 und 30 ist die Taktzahl von 32 auf 16 halbiert, was aber am Prinzip der Symmetrie und der formalen Anlage nichts ändert – es handelt es sich hier eher um eine Frage der Notierung und der Notenwerte. Einzige wirkliche Ausnahme hiervon ist die Variation 16, denn in ihr besteht der erste (»grave«-)Teil regulär aus 16 Takten; der fugierte zweite Abschnitt jedoch umfasst 32 Takte, die strukturell also als Doppeltakte zu werten sind. Es ist sicher kein Zufall, dass genau in diesem Abschnitt die Beziehung zum Chaconne-Bass der Aria fast nicht mehr greifbar ist.

Flexibler geht Bach mit den Taktvorschriften um: Der  $\frac{3}{4}$ -Takt der Aria überwiegt insgesamt; er bleibt in den Variationen 1, 5, 8, 12, 13, 14, 17, 20, 23, 25, 26, 28 und 29 erhalten und wird in den Variationen 4 ( $\frac{3}{8}$ ), 6 ( $\frac{3}{8}$ ), 19 ( $\frac{3}{8}$ ), 24 ( $\frac{9}{8}$ ) in einen Achtel-Pulsschlag variiert, aber prinzipiell gewahrt. Geradtaktig sind die Variationen 2 ( $\frac{2}{4}$ ), 3 ( $\frac{12}{8}$ ), 7 ( $\frac{6}{8}$ ), 9 ( $\frac{4}{4}$ ), 10 (alla breve), 11 ( $\frac{12}{8}$ ), 15 ( $\frac{2}{4}$ ), 16 I (alla breve), 18 (alla breve), 21 ( $\frac{4}{4}$ ), 22 (alla breve), 27 ( $\frac{6}{8}$ ) und 30 ( $\frac{4}{4}$ ), vier von ihnen also in triolischer, die übrigen in gerader Unterteilung der Zählzeiten. Aus dieser kunstvoll verschränkten Folge wechselnder Taktarten und den daraus sich ergebenden unterschiedlichen Satzlängen lässt sich übrigens ein weiteres Argument gegen eine individuelle Auswahl von gespielten und gestrichenen Wiederholungen ableiten, denn durch eine willkürliche Streichung oder Belassung einzelner Wiederholungen würde das gesamte Proportionsgefüge der unterschiedlich langen oder kurzen Sätze aus den Fugen geraten (siehe hierzu weiter unten, S. 42 ff.).

Die weitere Gliederung des Gesamtwerkes ist kunstvoll und durchdacht: Die Variationen sind konsequent in Dreiergruppen angeordnet, sodass jeder der beiden Hauptteile aus fünf Dreiergruppen besteht. Man könnte es auch anders formulieren: Jede vierte Variation folgt dem gleichen Kompositionsprinzip, sodass sich im Großen ein gleichsam spiralisches Formprinzip ergibt. Oder noch einmal anders formuliert: Drei Zyklen verschränken sich auf raffinierte Weise, nämlich

- Zyklus I mit den Variationen 1, 4, 7, 10, 13 / 16, 19, 22, 25, 28;
- Zyklus II mit den Variationen 2, 5, 8, 11, 14 / 17, 20, 23, 26, 29;
- Zyklus III mit den Variationen 3, 6, 9, 12, 15 / 18, 21, 24, 27, 30.

Allerdings folgt Bach diesem selbst ersonnenen Prinzip nicht mit letzter Konsequenz. In der ersten und letzten Dreiergruppe nämlich gibt es, wie wir sehen werden, Abweichungen.

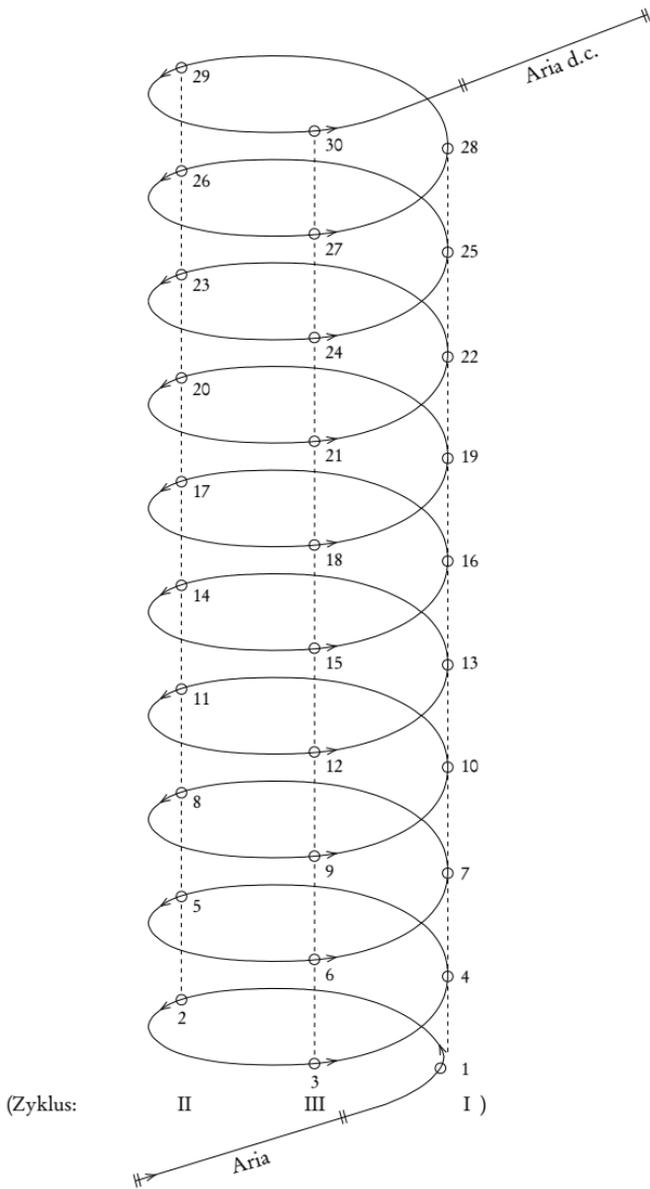
Zyklus I enthält, modern ausgedrückt, eine Folge von »Charakterstücken«, oft in der Art von Suitensätzen. Ich stütze mich mit dieser Bezeichnung auf einen Vorschlag von Hermann Keller (1950, S. 215), wobei allerdings »Charakterstück« nicht mit der engeren Gattungsbezeichnung des 19. Jahrhunderts zu verwechseln wäre. Doch es handelt sich bei diesen Variationen, wie übrigens auch bei vielen Präludien aus dem *Wohltemperierten Klavier* und manchen Suitensätzen, eindeutig um historische Vorläufer dieser Gattung. In der letzten Dreiergruppe (Nr. 28 bis 30) jedoch durchbricht Bach wiederum sein Prinzip; das »Charakterstück« entfällt, stattdessen lässt er ausnahmsweise zwei virtuose Variationen aufeinander-

folgen. Beachtet man die genannten Ausnahmen von der selbst gestellten Regel der gleich gebauten Dreiergruppen, dann sieht man sich zu einer Differenzierung genötigt: Von den zehn aneinandergereihten Dreiergruppen entsprechen die erste und die letzte nicht dem Prinzip, sondern variieren es. Doch die zugrunde liegende Symmetrie des ganzen Formgebäudes wird dadurch nicht infrage gestellt. Das Verlaufs-Schema sieht demnach so aus:

Aria 1–3, 4–6, 7–9, 10–12, 13–15, 16–18, 19–21, 22–24, 25–27, 28–30, Aria

Einen interessanten Aspekt zur Großgliederung bringt Arnfried Edler (1997, S. 302 f.). Er schlägt nämlich für das jeweils eröffnende Stück der Dreiergruppen die neutralere Bezeichnung »Präludium« vor und stellt auf diese Weise eine beziehungsreiche Brücke zum abschließenden dritten Stück, dem Kanon, her, nämlich im Sinne einer Reihung »Eröffnung–Mitte–Ende«. In der Tat: Auch zahlreiche der Präludien im *Wohltemperierten Klavier* sind im oben definierten Sinn »Charakterstücke« und bilden mit der folgenden Fuge ein festes Paar.

In diesem Zusammenhang fällt noch ein Detail auf, das man leicht übersehen könnte. Bach bediente sich in seiner Druckausgabe für die Abschlusstakte seiner Variationen nämlich zweier Varianten: mit Fermate über dem abschließenden Doppelstrich und ohne Fermate. So wurde der Notentext bislang auch in den Ausgaben von Peters (1937) und Henle (1973) wiedergegeben; allerdings fehlten bei Henle (bislang) noch wesentlich mehr Fermaten als in der Originalausgabe. Der Verlag hat seine Ausgabe inzwischen überarbeitet (1978) und alle bislang fehlenden Fermaten nach dem Vorbild der Neuen Bach-Ausgabe ergänzt. Seltsamerweise aber verzeichnet die von Christoph Wolff betreute, der Neuen Bach-Gesamtausgabe folgende Bärenreiter-Ausgabe (1977, siehe Anhang, im Folgenden NBA) unterschiedslos am Ende aller Variationen eine Fermate. Hier wurden stillschweigend (wie in der NBA) alle im Originaldruck und im Kritischen Bericht lediglich unkommentiert mit dem Vermerk »Fermaten fehlen« aufgelisteten fehlenden Fermaten ergänzt, im Sinne eines formalen, routinemäßig gesetzten Schlusszeichens ohne tiefere, jedenfalls ohne interpretatorische Bedeutung. Das kann man gewiss so sehen, doch fehlt ein letzter wissenschaftlicher Beweis dagegen, dass es sich bei den einzelnen im Original fehlenden Fermaten nicht doch um künstlerische Absicht gehandelt haben könnte. Man könnte auf die Idee einer künstlerischen Absicht auch deswegen kommen, weil Bach die Druckausgabe bekanntlich selbst und sehr penibel überwachte.



Schematische Darstellung der Zyklen in Form einer Spirale