



WERKE FÜR TASTENINSTRUMENTE · KEYBOARD WORKS
LES ŒUVRES POUR INSTRUMENT À CLAVIER · OBRAS PARA TECLADO

[3+4] Goldberg Variations BWV 988

Goldberg-Variationen / Variations Goldberg / Variaciones Goldberg

Aufnahmeleitung und Digitalschnitt/Producer and digital editor/Directeur de l'enregistrement et montage digital/Dirección de grabación y corte digital:

Hans Bernhard Bätzing

Toningenieur/Sound engineer/Ingénieur du son/Ingeniero de sonido:

Gerd Poschta

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

25.-29. April 1999, Festeburgkirche, Frankfurt am Main

Einführungstext/Programme notes/Texte de présentation/Textos introductorios:

Dr. Christian Eisert

Redaktion/Editor/Rédaction/Redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Carlos Atala Quezada

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Eine Co-Produktion mit dem Hessischen Rundfunk

Redaktion: Dr. Christian Esch

hr

Johann Sebastian

Johann Sebastian Bach
B a c h
(1685–1750)

Goldberg-Variationen

Goldberg Variations

Variations Goldberg

Variaciones Goldberg

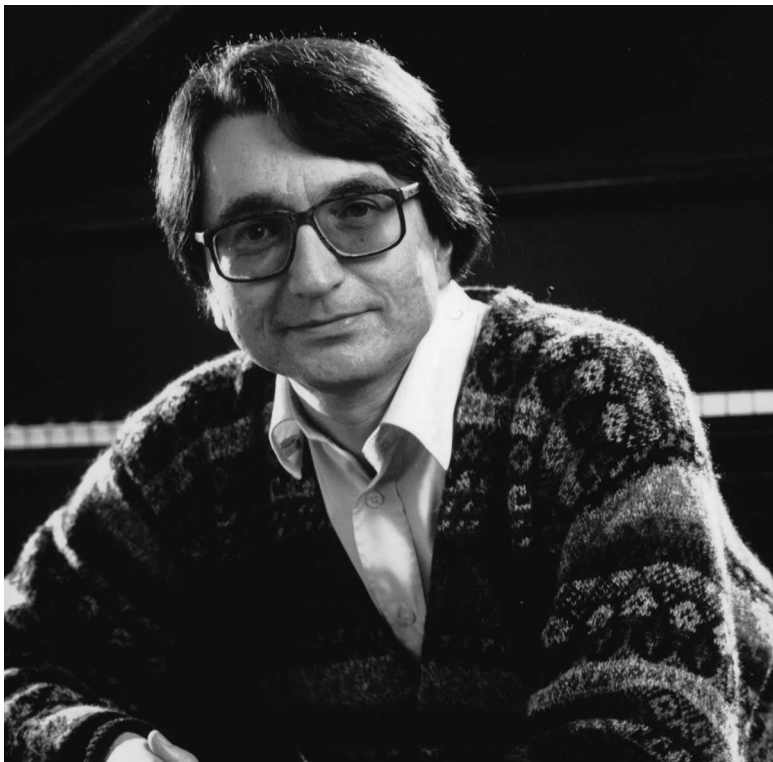
BWV 988

Evgeni Koroliov

Klavier/Clavier/Piano

CD 1	Total Time 39:21	
Aria	1	4:58
Variatio 1. a 1 Clav.	2	1:51
Variatio 2. a 1 Clav.	3	1:36
Variatio 3. Canone all' Unisuono a 1 Clav.	4	2:00
Variatio 4. a 1 Clav.	5	1:03
Variatio 5. a 1 ó vero 2 Clav.	6	1:14
Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.	7	1:37
Variatio 7. a 1 ó vero 2 Clav. al tempo di Giga	8	1:57
Variatio 8. a 2 Clav.	9	1:51
Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.	10	1:56
Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav.	11	1:34
Variatio 11. a 2 Clav.	12	1:50
Variatio 12. Canone alla Quarta. a 1 Clav.	13	2:11
Variatio 13. a 2 Clav.	14	5:41
Variatio 14. a 2 Clav.	15	2:09
Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.	16	5:43

CD 2	Total Time 44:45	
Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav.	1	3:04
Variatio 17. a 2 Clav.	2	1:48
Variatio 18. Canone alla Sexta. a 1 Clav.	3	2:07
Variatio 19. a 1 Clav.	4	2:18
Variatio 20. a 2 Clav.	5	1:45
Variatio 21. Canone alla Settima. a 1 Clav.	6	3:26
Variatio 22. a 1 Clav.	7	1:54
Variatio 23. a 2 Clav.	8	2:04
Variatio 24. Canone all' Ottava. a 1 Clav.	9	2:41
Variatio 25. a 2 Clav.	10	1:09
Variatio 26. a 2 Clav.	11	2:31
Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.	12	1:44
Variatio 28. a 2 Clav.	13	2:05
Variatio 29. a 1 ó vero 2 Clav.	14	2:29
Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav.	15	1:40
Aria da Capo è Fine	16	2:56



Christian Eisert

Bach, Keyserlingk + Goldberg = Goldberg-Variationen BWV 988

Über die Entstehung der Goldberg-Variation sind wir durch J. N. Forkel, dessen Bach-Biographie *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk* im Jahre 1802 erschien, relativ gut informiert. Glauben wir den Ausführungen Forkels, der seine Informationen wiederum von Bachs ältesten Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel bekam, dann sind mit der Entstehung des Werkes zwei Namen besonders eng verbunden. Demnach schrieb Bach seinen Variationszyklus im Auftrag des Reichsgrafen Keyserlingk, der sich für seinen Cembalisten Goldberg einige Clavierstücke bei Bach bestellte, »die so sanften und etwas muntern Charakters wären, daß er dadurch in schlaflosen Nächten ein wenig aufgehheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden auch diese Variationen unter seiner Hand dazu. Auch hat er nur ein einziges Muster dieser Art geliefert. Der Graf nannte sie hernach nur seine Variationen.« (Forkel)

Wer waren nun Keyserlingk, der Auftraggeber der Variationen und Goldberg, ihr erster Interpret? Reichsgraf Hermann Carl Freiherr von Keyserlingk (1696-1764) war mehr als drei Jahrzehnte als russischer Gesandter an mehreren europäischen Höfen,

unter anderem auch ab 1733 am Kurfürstlich-Sächsischen Hof in Dresden. Der Kurfürst von Sachsen, Friedrich August II., für dessen Namenstag 1733 Bach seine Kantate *Frohes Volk, vergnügte Sachsen* (BWV Anh.12) geschrieben hatte, wird als August III. König von Polen. Zu dessen Krönung 1734 in Krakau komponiert Bach wieder eine seiner weltlichen Glückwunschkantaten (*Blast Lärmen, ihr Feinde* BWV 205a), ein oder zwei Jahre später folgt erneut eine Kantate zum Namenstag des Königs. Keyserlingks diplomatischen Bemühungen ist es zu verdanken, daß die Streitigkeiten zwischen August III. und dem polnischen Gegenkönig um die Erbfolge beendet werden konnten. Und vermutlich ist es auch mit sein Verdienst, daß Bach 1736 den Ehrentitel eines »Königlich Pohnischen und Chur Sächsischen Hoff-Compositeurs« erhält.

Zurück zu Keyserlingk: während seiner ersten Dresdner Gesandtschaft (1733-1745) wird er auf die Familie Bach aufmerksam. Hier amtiert in der gleichen Zeit Bachs ältester Sohn, Wilhelm Friedemann, als Organist an der Sophienkirche, die zugleich Hofkirche ist. Als Dank für die Ernennung zum »Hoff-Compositeur« gibt J. S. Bach am 1. Dezember 1736 ein großes Orgelkonzert in Dresden auf der neuen Orgel der Frauenkirche in Gegenwart des russischen Gesandten von Keyserlingk. Daß Keyserlingk von Bach mehr als beeindruckt war, ist anzunehmen. Es scheint zwischen ihm und der Familie sogar zu freundschaftlichen Beziehungen gekommen zu sein. Bach besucht jedenfalls mehrmals den Diplomaten, der umgekehrt auch Gast in Leipzig ist. Keyserlingk übernimmt die Patenschaft von Carl Philipps jüngerem Bruder, Carl Philipp Emanuel Bach.

stem Sohn, später hilft er Wilhelm Friedemann in dessen wirtschaftlich schlechten Zeiten. Ab 1747 ist er Gesandter in Berlin, vielleicht ist hier er als glühender Bewunderer des Thomaskantors auch einer der Initiatoren von Bachs geschichtlich und musikalisch ereignishaftem Besuch in Potsdam im Mai 1747.

Über Keyserlingk kommt Goldberg ins Spiel. Johann Gottlieb Theophilus Goldberg, 1727 in Danzig geboren, muß ein begnadetes musikalisches Talent seiner Zeit gewesen sein. Um 1733 wird Keyserlingk auf Goldberg aufmerksam und läßt ihn bei Wilhelm Friedemann Bach in Dresden ausbilden. Zwischen 1740 und 1742 schickt Keyserlingk den jungen Goldberg zum Unterricht bei J. S. Bach in Leipzig. Spätestens hier finden wir den Anlaß, der um 1741/42 zur Komposition von Bachs letzter *Clavier-Übung* geführt hat. Es ist jedenfalls anzunehmen, daß Keyserlingks Wunsch, »einige Clavierstücke für seinen Goldberg« (Forkel) zu erhalten, in engstem Zusammenhang mit dessen Unterricht in Leipzig steht. Wir können davon ausgehen, daß Bach mit seinen Variationen der geistigen Reife und dem musikalischen Können dem gerade 14jährigen Goldberg mit den Variationen ein außerordentliches Zeugnis ausgestellt hat.

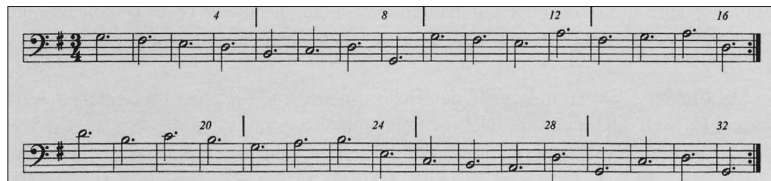
Daß Goldberg auch die nächsten Jahre in Haus und Diensten Keyserlingks verbringt, unterstreicht Forkels Bericht, wonach sich der Graf »seine« Variationen in schlaflosen Nächten von Goldberg vorspielen ließ – um sich die Zeit vertreiben zu lassen und nicht, wie immer wieder zu lesen ist, sanft in den Schlaf ge-

wiegt zu werden. Dem Kenner des Werkes mag dies ohnehin schwerlich einleuchten: Bachs Musik taugt in ihrer Vielfalt und Kunstfertigkeit bestimmt nicht zum Einschlummern ...

Als früh vollendetes Genie stirbt Goldberg mit nur 29 Jahren, von seinen Zeitgenossen als einer der besten Improvisatoren und vorzüglichsten Komponisten um 1750 beschrieben.

Bachs *Goldberg-Variationen* sind ein Auftragswerk, eine Gelegenheitskomposition. Der Auftrag war klein, das Werk geriet zum bedeutendsten Variationszyklus in der Musik vor 1800. Davor sind die *Goldberg-Variationen* an musikalischer Substanz, äußerem Umfang und innerer Vielfalt nur mit zwei Zyklen vergleichbar: Bachs eigenem *Wohltemperirten Clavier I* (1722) und dem *Wohltemperirten Clavier II* (1744), wengleich diese einem völlig anderen Ordnungs- und Kompositionsprinzip – der Kombination aus jeweils 24 Präludien und Fugen durch alle 24 Dur- und Moll-Tonarten – folgen. Erstmals nach 1800 kommen den *Goldberg-Variationen* die *Diabelli-Variationen* C-Dur op. 120 von Ludwig van Beethoven nahe. Allerdings liegt jenen 33 *Veränderungen über einen Walzer* ein Thema von Diabelli zugrunde, während die *Goldberg-Variationen* Bachs eben nicht auf ein Thema von Goldberg zurückgehen. Auch ist ihre Benennung als *Goldberg-Variationen* ein eher »landläufiges Gewohnheitsetikett« (Rolf Dammann), um dem sperrigen Original-Titel aus dem Weg zu gehen.

Mit *Clavier Übung* (ein Begriff, den Bach von seinem Vorgänger im Leipziger Amt, Johann Kuhnau, übernahm) bezeichnet Bach eine insgesamt viertellige Sammlung von Clavierstücken, die als nahezu einzigen Werke bereits zu seinen Lebzeiten gedruckt und verbreitet wurden. Teil I der *Clavier Übung* (1731) beinhaltet die Partiten I-VI (Edition Bachakademie Vol. 115), Teil II (1735) vereint den Gegensatz von italienischem und französischem »Geschmack« (mit Italienischem Konzert BWV 971 und Französischer Ouverture BWV 831, Vol. 108), Teil III enthält Choralvorspiele, die vom großen Präludium und Fuge Es-Dur eingerahmt werden (später fälschlich als



»Orgelmesse« bezeichnet, Vol. 101). Die *Goldberg-Variationen* (um bei dieser Bezeichnung bleiben zu wollen) wären demnach Teil IV der *Clavier Übung*, auch wenn Bach sie selbst nicht als solche bezeichnet hat.

Der Originaltitel erwähnt auch den Ursprung, das musikalische Fundament der Variationsreihe: die *Aria*, die den Variationen vorangestellt ist. Ihrem musikalischen Typus nach ist diese *Aria* (die sich auch im *Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach* befin-

det) eine gravitatische Sarabande im 3/4-Takt, dem beliebtesten aller höfischen Schreittänze. Ihre Oberstimme ist so reich und grazios verziert, daß die Zeitgenossen in ihr sicher jenen »barocken Schwulst« fanden, den sie Bachs Kompositionsweise in seinen letzten Lebensjahren verstärkt vorgeworfen haben.

Als Thema der folgenden Variationen steht nun nicht die Melodie in der Oberstimme der *Aria*, sondern die Baßtöne, ähnlich den Variationsprinzipien von Passacaglia und Chaconne. Verbindend ist dabei die Idee der Wiederkehr des Gleichen.

Allein die Struktur und Gliederung dieser Kerntöne oder »Fundamental-Noten« (Bach) sind eine systematisch durchgeformte und harmonisch ausbalancierte Konstruktion. Jeweils vier Takte mit vier Grundtönen gehören zusammen. So ergeben sich jeweils $4 \times 4 = 16$ Takte (1. Teil) plus $4 \times 4 = 16$ Takte (2. Teil) mit insgesamt 32 »Fundamental



Noten« in 32 Takten. Eine strenge Ordnung, die beim Hören jedoch schnell vergessen ist und so nicht zum Selbstzweck mathematischer Konstruktionsideen wird.

Die Baßnoten der *Aria* werden also zum Ausgangspunkt des Variationszyklus. In den einzelnen Variationen werden nun in progressiv fortschreitender Weise bestimmte Formen, Gattungen und Spieltechniken durchgeführt, wie sie in der Claviermusik der Bach-Zeit zu finden sind. Außerdem variiert Bach sein Thema hinsichtlich Tongeschlecht (Dur-Moll), sowie Taktart, sodaß sich zu keiner Zeit die Folge der Taktarten wiederholt.

Auf dem Übersichtsplan sind die einzelnen Variationen kurz charakterisiert (siehe Seite 13). Die Ausprägungen kompositorischer wie spieltechnischer Art reichen dabei von der zweistimmigen Invention (Var. 1) bis zu höchst anspruchsvollen, brillanten Konzertsätzen (Var. 14, 20, 23, 28) mit clavieristischen Spielfiguren (Übergreifen der Hände, Doppeltriller u.a.), wie sie auch in den Cembalosonaten eines Domenico Scarlatti repräsentiert sind.

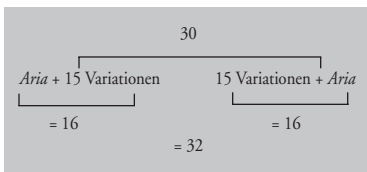
Als gliederndes Moment schiebt Bach nach jeweils zwei Variationen einen *Canon* ein, wobei dieser seit jeher als besonders »gelehrte« musikalische Kunstform und als Zeichen besonderen kompositorischen Könnens aufzufassen ist. Dadurch entstehen innerhalb sämtlicher 30 Variationen zehn kleine Gruppen von je drei Sätzen (Var. 1-3, Var. 4-6 usw.), an deren Ende jeweils ein *Canon* steht. Über jeden *Canon* setzt Bach einen erklärenden Titel, der die Intervalle der

kanonischen Einsätze vom Einklang (Var. 3, *all'Unisono*), zum Abstand einer Sekunde (Var. 6, *alla Seconda*) bis zur None (Var. 27, *alla Nona*) bezeichnet. Darüber hinaus sind die *Canons* nicht nur durch die Intervalle der einsetzenden Stimmen in aufsteigender Form angeordnet, in ihrer Ausdrucksintensität ist auch eine Progression »von spielerischer Gelöstheit zu vergrübeltem Ernst« (Ludwig Finscher) erkennbar. Einige Kanons (Var. 12, 15) weisen als eine weitere kontrapunktische Kunstfertigkeit und Raffinesse auch *motu contrario*, also Gegenbewegung der Stimmen auf.

Auf den zehnten *Canon*, der nach der progressiven Reihung ein *Canone alla Decima* geworden wäre, hat Bach verzichtet. Stattdessen setzt er als abschließende Variation ein *Quodlibet*, eine zu seiner Zeit besonders beliebte Kombination von bekannten Melodien oder deren Bruchstücke, die meist aus dem Stegreif improvisiert wurde. Bachs letzte Variation ist jedoch alles andere als Improvisation, sie erscheint vielmehr als abschließender Gipfel kontrapunktischer Problematik. Denn neben den 32 »Fundamental-Noten« verwendet Bach zwei volkstümliche Liedbruchstücke, die er kontrapunktisch miteinander verarbeitet: »Ich bin so lang nicht bei dir g'west / ruck her, ruck her, ruck her« und »Kraut und Rüben haben mich vertrieben / hält' die Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger geblieben«. Die erste der beiden Melodien war im 17. und 18. Jahrhundert als »Kehraus«, der das Ende eines Tanzvergnügens signalisiert, weit verbreitet. Beide Melodien (und ihre Texte) und ihre enge kontrapunktische Verknüpfung weisen auf »Abschied« hin, der sich auch in dem eher wehmütigen

musikalischen Charakter des *Quodlibets* manifestiert hat.

Am Ende des Zyklus steht die Wiederholung der *Aria*: Reminiszenz an den Beginn und Ausgangspunkt und architektonischer »Schlußstein« eines genial durchdachten Gesamtplans. Werfen wir abschließend einen kurzen Blick auf die Struktur des gesamten Werkes. Bachs *Aria* ist – wie gesehen – zweiteilig mit jeweils 16 Takten, also 32 Takten insgesamt. Dieses Ordnungsprinzip der *Aria* überträgt Bach nun vom Kleinen ins Große: 32 Takte mit 32 »Fundamental-Noten« umfaßt die *Aria*, 32 Sätze umfaßt auch das Gesamtwerk. Denn zu den 30 Variationen kommt noch die *Aria* am Anfang hinzu, die am Schluß nach Bachs Vorschrift wiederholt werden soll:



Und wie gesehen, teilt Bach die 30 Variationen nochmals ein, in dem er nach jeweils zwei Variationen einen *Canon* einschiebt und so eine für sich abgeschlossene Gruppe, dabei aber auch progressiv angelegte Reihung bildet. Außerdem lassen sich die Variationen insgesamt noch in zwei Hälften teilen: Var. 16 eröffnet als »französische Ouvertüre« die zweite Hälfte des Werkes und markiert an dieser Stelle einen eindeutigen Neubeginn.

Dieses streng symmetrische als auch progressive Dispositionsverfahren macht Bach zum gestaltenden Prinzip für seine *Goldberg-Variationen*. Für einen musikalischen Variationszyklus ist dies absolut neuartig und einmalig. Es verweist in seiner Einmaligkeit auf Bachs Absicht, nicht nur eine ansprechende und gefällige Musik zu schreiben, so wie sein Auftraggeber es sich gewünscht hat. Bach geht es um mehr: um die kompositorische Ergründung, was die Musik als »Kunst«, als gelehrte Kunstfertigkeit also, dem »Kenner und Liebhaber«, an die sich der Titel der *Goldberg-Variationen* richtet, vermitteln kann. Musik als »Kunst« zeigt sich dabei nicht nur in einer überwältigenden musikalischen »Schausseite«, sondern auch in der dahinter verborgenen rationalen und auf Zahlen gründende Struktur und Disposition des Gesamtwerkes. Damit stehen die *Goldberg-Variationen* auf der Schwelle zum musikalischen Spätwerk J. S. Bachs.

Daß die *Goldberg-Variationen* damit zu den bedeutendsten Schöpfungen innerhalb der Musik des Abendlandes gehören, war wohl auch Forkel bewußt: »Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Louisd'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mahl größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt.«

Übersicht zum formalen Aufbau der Goldberg-Variationen

Aria

- Var. 1 zweistimmige Invention, »Polonaise«, 3/4-Takt
 - Var. 2 dreistimmige Sinfonia, »Trio-Satz«, 2/4-Takt
 - Var. 3 zweistimmiger Canon im Einklang mit freiem Baß, »Pastorale«, 12/8-Takt
 - Var. 4 vierstimmiger imitatorischer Satz, »Passepied«, 3/8-Takt
 - Var. 5 zweistimmige Invention für ein oder zwei Manuale mit Übergreifen der Hände, 3/4-Takt
 - Var. 6 zweistimmiger Sekundkanon mit freiem Baß, 3/8-Takt
 - Var. 7 zweistimmige Gigue, 6/8-Takt
 - Var. 8 zweistimmige Invention für 2 Manuale mit Übergreifen der Hände, »Concerto«, 3/4-Takt
 - Var. 9 zweistimmiger Terzkanon mit freiem Baß, Takt
 - Var. 10 vierstimmige Fughette, Takt
 - Var. 11 zweistimmige Gigue für 2 Manuale mit Übergreifen der Hände, 12/16-Takt
 - Var. 12 zweistimmiger Quartkanon in Gegenbewegung mit freiem Baß, 3/4-Takt
 - Var. 13 Aria-Diskantsatz mit zweistimmigem Fundament, 3/4-Takt
 - Var. 14 zweistimmiger Konzertsatz für 2 Manuale mit Übergreifen der Hände und virtuellen Spielfiguren, 3/4-Takt
 - Var. 15 zweistimmiger Quintkanon in Gegenbewegung mit freiem Baß g-moll, 2/4-Takt
 - Var. 16 französische Ouvertüre, 3/8-, Takt
 - Var. 17 zweistimmiger Konzertsatz ähnlich Var. 14, 3/4-Takt
 - Var. 18 zweistimmiger Sextkanon alla breve in Engführung mit freiem Baß, »stilus antiquus«, Takt
 - Var. 19 dreistimmiges Menuett, 3/8-Takt
 - Var. 20 zweistimmiger Konzertsatz für 2 Manuale mit Übergreifen der Hände, virtuellen Spielfiguren, nachschlagenden Sechzehnteln, 3/4-Takt
 - Var. 21 zweistimmiger Septkanon mit freiem chromatischem Baß, g-moll, »Lamento«, Takt
 - Var. 22 dreistimmiges Fugato über freiem Baß im Stil eines Ricercars, Takt
 - Var. 23 zweistimmiger Konzertsatz für 2 Manuale mit virtuellen Spielfiguren, Läufen, nachschlagenden Akkorden und Übergreifen der Hände, 3/4-Takt
 - Var. 24 zweistimmiger Oktavkanon über freiem Baß, »Pastorale«, 9/8-Takt
 - Var. 25 Aria-Diskantsatz mit zweistimmigem chromatischem Fundament, »stile Monodico«, (Violin-Solo), g-moll, 3/4-Takt
 - Var. 26 akkordische Sarabande im 3/4-Takt mit »unverzerrter« *Aria*-Melodie in der Oberstimme, überlagert von laufender 18/16-Bewegung, beides abwechselnd in der rechten und linken Hand, auf 2 Manualen
 - Var. 27 zweistimmiger Nonenkanon ohne freien Baß, 6/8-Takt
 - Var. 28 virtuoser freistimmiger Konzertsatz »Etude« in ausgeschriebenen Trillern und Doppeltrillern, 3/4-Takt
 - Var. 29 desgleichen, »Etude« in nachschlagenden Akkorden, »Toccata«, 3/4-Takt
 - Var. 30 dreistimmiges Quodlibet über freiem Baß, Takt
- Aria* wiederholt

EVGENI KOROLIOV

wurde 1949 in Moskau geboren. Ersten Klavierunterricht hatte er bei Anna Artobolewskaya an der Zentralen Musikschule. Zu dieser Zeit erteilten ihm auch Heinrich Neuhaus und Maria Judina gelegentlich kostenlos Unterricht. Später studierte er am Staatlichen Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau bei Lew Oborin und, nach dessen Tod, bei Lew Naumow. Nach Beendigung seines Studiums wurde Koroliov eingeladen, am Tschaikowsky Konservatorium zu unterrichten. 1976 übersiedelte er zu seiner Frau nach Jugoslawien. 1978 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik nach Hamburg berufen.

Evgeni Koroliov hat bei zahlreichen internationalen Wettbewerben Preise gewonnen: u.a. den Bach-Preis Leipzig 1968, Van Cliburn-Preis 1973, Grand Prix Clara Haskil Vevey-Montreux 1977, Bach-Preis Toronto 1985. Dies führte zu Einladungen, in vielen Ländern Ost- und Westeuropas, in Kanada und den USA aufzutreten. Koroliov gab Konzerte u.a. bei den Ludwigsburger Festspielen, dem Schleswig Holstein Musik-Festival, dem Festival Montreux, dem Kuhmo Festival in Finnland, beim Europäischen Musikfest und der »Sommerakademie Johann Sebastian Bach« in Stuttgart, dem Glenn Gould Festival Groningen, dem Chopin Festival in Duschniki (Polen), dem Budapest Spring Festival und bei »Settembre Musica« in Turin. Er gastierte in der Großen Musikhalle Hamburg, der Kölner Philharmonie, dem Gewandhaus Leipzig, dem Konzerthaus Berlin und dem Herkulessaal in München, bei der Società dei Concerti in Mailand und auf vielen anderen wichtigen, internationalen Konzertpodien in vie-

len Ländern. Als Kammermusiker war er Partner von Natalia Gutman, Mischa Maisky u.a.

Dem Werk Bachs besonders verbunden, spielte bereits der Siebzehnjährige das gesamte Wohltemperierte Klavier in Moskau. Seitdem hat Koroliov mehrfach die großen Klavierwerke Bachs in Zyklen vorgetragen, darunter die Teile der »Clavierübung« und die »Kunst der Fuge«, die er 1990 für das Label »Tacet« auch auf Compact Disc eingespielt hat. Gefragt, welche CD er mit auf eine einsame Insel nehmen würde, wählte der Komponist György Ligeti diese Aufnahme: »Wenn ich nur ein Werk mit auf die einsame Insel mitnehmen darf, so wähle ich Koroliov's Bach, denn diese Platte würde ich, einsam verhungern und verdurstend, bis zum letzten Atemzug immer wieder hören.«

Pressestimmen bestätigen dieses Urteil: »Dieser unscheinbare Mann ist ein Genie, fähig zu einer absoluten Kontrolle der Tasten, zu betörendem Wohlklang und einem Spiel höchster Ausdruckskraft über die gesamte Dauer der Goldberg-Variationen« (Corriere della sera); »Wie nur wenigen gelingt es ihm, das hohe Maß an Energie, Strenge und Konzentration von der ersten bis zur letzten Note durchzuhalten, ohne daß das ganze dabei verkrampft wirken würde« (Norddeutscher Rundfunk); »Koroliov's bewundernswerte Sorgfalt in allen musikalischen und technischen Aspekten des gewaltigen Zyklus, die geistige Lebendigkeit und auch Tastenbrillanz nicht ausschließt, gewinnt eine eigene Qualität: Selten hat man Bachs Musik so durchdacht, reif, schlackenlos gehört wie hier« (Süddeutsche Zeitung); »Er zeigt seinen Zuhörern so viele Besonderheiten der Musik, daß man seine Interpretation gleich noch einmal hören

möchte« (Hamburger Abendblatt); »Das Oberflächliche ist Koroliov's Sache nicht. Originell geht er mit Bachs Handwerk um. Nichts passiert aus der vermeintlichen Sicherheit eines Wissenden, der Koroliov bei Gott ist. Strukturelles vermittelt er über die plastische Aufdeckung musikalischer Zusammenhänge. Einsichten in diese gewährt nicht zuletzt das subtile Spiel beider Hände mit der Dynamik. Aus Koroliov's Spiel resultiert Klarheit, die zusätzlich den Blick in den Bauplan des Werkes weitert« (Stuttgarter Zeitung); »So kommt es, daß Koroliov aus großer Rechen- und Formkunst, bei Bachs Kontrapunkten nicht anders als bei Ligetis Illusionsrhythmen, zur Musik durchdringt ... Warum um alles in der Welt sitzt nicht längst schon jeder auf einer Insel und hört Koroliov?!« (Frankfurter Rundschau)

Im Rahmen der Edition Bachakademie nimmt Evgeni Koroliov die Inventionen und Sinfonien BWV 772-801 (Vol. 106), den zweiten Teil der »Clavierübung« (»Französische Ouvertüre« BWV 831, »Italienisches Konzert« BWV 971) und die »Chromatische Fantasie und Fuge« BWV 903 (Vol. 108) auf sowie die Goldberg-Variationen (Vol. 112).

Freiheit im Kontrapunkt

Evgeni Koroliov im Gespräch mit Christian Esch

Man darf sagen, daß Bach ein ganz wesentlicher Komponist für Sie ist. Welche Stellung innerhalb des Schaffens von Bach nehmen für Sie die Goldberg-Variationen ein?

Eine der wichtigsten natürlich. Das ist ein Spätwerk, genauso wie z.B. das *Musikalische Opfer* oder die *Kunst der Fuge* und das *Wohltemperierte Klavier, II. Band*, jedenfalls die meisten Stücke daraus. Das Stück ist einzigartig. Ich muß sagen, daß sich ähnliches in der Literatur nicht finden läßt. Es gibt zwar einen hervorragenden Zyklus von Beethoven, die *Diabelli-Variationen*, ebenfalls ein Riesenzklus, wenn auch mit einem anderen Schaffensprogramm eben eines anderen Komponisten, eines anderen Temperamentes; und die sind natürlich auch einzigartig. Das besondere an den *Goldberg-Variationen* ist aber für mich, daß diese Musik, obwohl sehr homogen geschrieben, die Musik vieler vorheriger Jahrhunderte in ihrer Quintessenz einschließt. Wie andererseits der späte Bach voraussagt, was in den nächsten Jahrhunderten kommt, das wurde ja auch oft erwähnt. Man hat öfter bemerkt, daß die *Moll-Variationen* mit ihrer Chromatik, Wagner voraussagen oder die 25. Variation »Adagio« sogar Chopin. Die »Martellato«-Variation hat man auf Beethoven, sogar auf Schostakowitsch oder Prokofiev bezogen. Für mich allerdings, der ich neben der Musik unserer Zeit auch Alte Musik liebe, für mich klingt sehr viel nach deren Stil. Ich weiß gar nicht, ob Bach das gewollt hat, vielleicht hat er es gar nicht beabsichtigt. Wahrscheinlich hat er die Vergan-

genheit aufgesaugt. Von der Renaissance zurück zur späten mittelalterlichen Musik, von der Ars antiqua und Ars nova, der Alten und Neuen Schule, bis zur Gregorianik – viele Jahrhunderte singen für mich aus dieser Musik. Das gehört zu dem Einzigartigen an diesem Stück.

Nun handelt es sich ja um einen Variationen-Zyklus, nicht nur wegen der Anfangs – und Endgeschlossenheit, auch wegen der Architektonik innerhalb der Variationsfolge – , aber auch um ein Kompendium, ganz und gar in G. Wenn man das nun vergleicht mit dem Wohltemperierten Klavier, wo es durch alle Tonarten geht, wo ja auch ganz unterschiedliche Charakteristika von zeitgenössischen Stilen, auch vergangenen, aufgegriffen werden, ergibt sich die Frage: wie hat Bach es erreicht, innerhalb dieses engen Tonraums, der durch das Baß-Modell und durch das Thema noch einmal beschränkt ist, einen derartigen Variantenreichtum in der Gestaltung der einzelnen Variationen zu erzeugen? Vielleicht sagen Sie auch etwas zu dem System der Variationsfolge?

Bach hat die zwei wichtigsten architektonischen Prinzipien durchgeführt. Das eine ist die Treue zum Baß der Sarabande. Die Melodik der Sarabande hat er teilweise auch variiert, aber eigentlich hat er sich darum wohl nicht so sehr gekümmert. Er hat von Anfang an auf die Baßlinie geschaut, die eine sehr breite und geeignete Vorlage für seine kontrapunktischen Übungen war. Sie ist ziemlich lang mit 32 Takten, und daraus macht er einen Zyklus, der insgesamt einer sehr langen Passacaglia entspricht. Es ist der Baß, der die Variationen durch und durch strukturiert,

ganz streng. Nur selten gelangt er in andere Stimmen. Das zweite Prinzip ist die Reihenfolge der Kanons und der freien Variationen. Bekanntlich sind das die Stücke, die jede dritte Variation ausmachen, immer am Ende einer Dreiergruppe, in der die ersten beiden Variationen frei sind. Meistens hat eine Variation einen lebhaften, virtuoson Charakter, in der Regel diejenige der beiden Variationen, die direkt vor dem Kanon kommt, z. B. die 5. vor der 6., die 8. vor der 9. Variation usw. Die freien Variationen sind machmal Genrestücke, wie etwa die Quasi-Gigue der 7. Variation, es können auch Fughetten sein oder andere interessante kontrapunktische Erfindungen. Bach ist darin unerschöpflich, er wiederholt sich nie.

Durch diese zwei Grundentscheidungen, die Baßlinie, Passacaglia einerseits und diese Dreier – drei ist auch eine heilige Zahl, das hat er bestimmt beabsichtigt – bekommt das Stück eine unglaubliche Homogenität, die man auch so empfindet, wenn man um die Baßlinie nicht weiß. Bei großer Musik und auch bei Bach ist es, daß der Hörer auch dann bestimmte Dinge empfindet, wenn er nicht wirklich weiß, wie gut diese Musik gemacht wurde.

Die 16. Variation als Beginn der zweiten Hälfte, die »Französische Ouvertüre«, gehört auch zu solchen Konstruktionsmerkmalen. Es gibt aber in diesen Variationen auch Anklänge, melodische Vorwegnahmen von anderen Variationen. In der 18. und der 22. Variation scheint schon die Schlußvariation, das Quodlibet, anzuklingen. Es war nun viel von Kontrapunkt, es war von dem Baßmodell die Rede. Welche Rolle spielt in den Goldberg-Variationen die Melodik?

Das ist eine komplizierte Frage. Was er für mich erreicht hat, ist eine unerhörte Freiheit der kontrapunktischen Bewegung. Ich kann nicht sagen, daß es melodisch immer sinnlich schön ist, manchmal natürlich auch und sogar sehr. Aber ich habe immer das Gefühl, er kann machen was er will, er findet immer eine kontrapunktische Rechtfertigung dafür. Die Melodie spielt natürlich eine große Rolle, aber es ist für mich nicht alles aus der Sarabanden-Melodie abgeleitet, obwohl Elemente daraus immer wieder zur Sprache kommen. Es ist ein Weltraumflug, ein ganz freier Raum der Fantasie. Die Melodien sind manchmal auch herb, manchmal sind sie fast zu einfach, wie z.B. in der »Martellato«-Variation. Ich weiß auch nicht, ob es zuviel wäre, nur sinnlich schöne Melodien zu haben, wie z. B. die 9. Variation, der Kanon, oder die 25. Variation, »Adagio« oder auch der Sexten-Kanon oder die darauffolgende Variation – ich habe schon viele genannt, auch die 13. Variation mit ihrer unendlich schwebenden Melodie in der Oberstimme, wobei die beiden anderen Stimmen ein eigenes Gespräch führen. Dieses Gespräch wäre wohl bei manch anderem Komponisten Stoff genug gewesen, um ein Stück daraus zu schreiben. Bach hat großartige Proportionen gefunden – oder vielleicht eben nicht gefunden, vielleicht ist es so gekommen... Die Freiheit gebietet hier die Schönheit, er ist aber dabei auch frei, einmal schöner, einmal weniger schön zu sein. Mal ist es Rokoko, mal ist es Gregorianik, mal ist es ein Cembalostück sui generis, mal ist es ein Choral, mal eine jubiliatio, manchmal ist es eine mittelalterliche Sequenz. Und all das ist streng in den Baß eingebaut.

Ich frage mich, warum an der Stelle eines weiteren Ka-

nons als letzte Variation ein Quodlibet steht, wo zwei sehr handfeste, volkstümliche Melodien zum Tragen kommen, und das gerade als Penultima oder gar Ultima, wenn man von der Wiederaufnahme des Themas, mit einem sehr melodischen Bezug wiederum, absieht. Und der letzte Kanon scheint ein Kanon über eine melodische Floskel zu sein. Man könnte auf den Gedanken kommen, daß er vom Thematisch-Melodischen immer wieder abgeleitet, wieder zurück zum Thematischen, zum Melodischen hinarbeitet. Die 25. Variation ist ja auch eine ausgeprägt melodische, zu einem relativ späten Zeitpunkt, ich denke auch an die 22. Variation, gleichzeitig eine Imitation im rückwärts gewandten Sinne, die 19. Variation, auch den Sexten-Kanon. Mir scheint, als sei das Melodische ein Problem oder auch Thema der Goldberg-Variationen. Kontrapunkt versus Melodik vielleicht?

Vielleicht kann man das so sehen. Sie müssen aber die Kanons ausnehmen aus dieser Reihe. Wenn man z.B. die 3. Variation nimmt, den ersten Kanon, da gibt es soviel melodischen Gehalt, daß es wirklich ein Schatz ist, wie übrigens auch die 9. Variation. Und doch kann ich Ihnen recht geben, auch was die 25. Variation angeht. Da muß ich aber doch sagen – die ist unglaublich, das ist so eine Verzweiflung, so ein Hinnehmen! Man kann kaum darüber reden, was Bach so von den anderen unterscheidet, warum seine Musik auch richtig Trost spendet, z.B. auch in gewissen Lebenssituationen. Das Hinnehmen des Todes – ich glaube er war der einzige Komponist, der das wirklich so vermittelt. Wenn man seine Musik hört, es ist doch immer am Ende ein »Sursum corda«, »Erhebet die Herzen«!

Die Anekdote zu den Goldberg-Variationen als Auftragswerk eines schlaflosen Herrn ist bekannt, sie hat ja viel Unwahrscheinliches an sich. Welchen Anlaß könnte man über diese Entstehungsanekdote hinaus vermuten, die ja eigentlich ein Vehikel ist, um irgend etwas zu konstruieren? Viele Stücke waren als Schülerstücke gedacht, auch die Goldberg-Variationen sind ja eine »Clavierübung«. Über die Variationen hinaus: Handelt es sich bei Bachs Werken auch um Gebrauchsmusik, zumindest dem Anlaß nach, oder handelt es sich doch ganz um Musik im Sinne der Spekulation und der freien geistigen Bewegung, Musik als »Sursum«? Kann man eine solche Trennung vornehmen, denkt man etwa an die Kunst der Fuge einerseits, an die Kantaten andererseits?

Da könnte ich keine Trennungslinie ziehen, nimmt man z. B. die Klaviersuiten oder die Partiten oder auch das »Musikalische Opfer«. Den Anlaß hat Bach gebraucht oder mißbraucht zu eigenen Zwecken. Es waren spekulative Stücke, in dem Sinne, daß er, wo er nur konnte, einen eigenen Kosmos aufbauen wollte. Einige Stücke gaben ihm mehr Raum dafür: Die *Kunst der Fuge*, die *Goldberg-Variationen*, das *Wohltemperierte Klavier*, auch die *Passionen* oder die *h-Moll-Messe*. Andere vielleicht weniger. Aber wenn ich etwa die *Sarabande* aus der *Französischen Suite* d-Moll nehme, dann öffnen sich für mich Welten, nicht nur eine angenehme, anmutige Welt der Tänze etwa im Rokoko oder Barock. So sehe ich das nun einmal: ein ständiger Mißbrauch.

Inwiefern sind die Goldberg-Variationen ein Spätwerk?

Es ist ein wirkliches Spätwerk. Es ist nicht nur in den späten Jahren geschrieben, sondern liegt auch auf einem sehr eigenartigen Weg, den er sein ganzes Leben lang beschritt. Ich glaube daß es ein Weg vom Zwang der Zeit zu immer größer werdender Freiheit war, daß er sich stilistisch immer unabhängiger macht von den Bräuchen. Das zu wiederholen ist vielleicht banal, aber man muß es sagen. Wenn man sich die frühen Stücke von Bach so anschaut, und dann später, dann sieht man, daß er eigentlich einen Rückweg macht. Vielleicht ist das keine objektive Tatsache, aber so empfinde ich das.

So empfanden es ja einige seiner Zeitgenossen...

Bei aller Entfernung hatte er z.B. die Komponisten des von mir so geliebten 15. Jahrhunderts aufgenommen, gerade in späteren Werken erwarb er eine unglaubliche Freiheit in der Stimmführung. Beethoven nannte ihn den Vater der Harmonie. Er ist tatsächlich ihr Vater oder Mitvater. Aber er hat das dann so zur Synthese bringen können, daß auch ausgeprägtes harmonisches Denken in seinen Stücken die Freiheit des Kontrapunkts nie beeinträchtigt. Das führt in einigen Kontrapunkten der *Kunst der Fuge* zu unglaublichen Resultaten. Bei dieser Strenge, dieser Selbstbegrenzung, solche Höhen zu erklimmen, das ist kaum faßbar. Deshalb sind für mich die *Kunst der Fuge*, die *Goldberg-Variationen*, das *Musikalische Opfer*, daraus vor allem das sechsstimmige *Ricercar*, Zeichen dieses unnachahmlichen Könnens und der Freiheit im Kontrapunkt.

Denkt man an das Bach-Porträt mit dem Rätselkanon in der Hand, so wirkt das wie ein Beispiel der Beziehung zum 15. Jahrhundert, zu Ockeghem oder Josquin!

Ja, stimmt, er war überhaupt immer mehr zu Spielen aufgelegt, gerade mit der Kontrapunktik. Das ist natürlich so: Je mehr man Meister wird – er war ja immer Meister – je mehr man so ein einzigartiger Meister wird, desto mehr will man die eigenen Fähigkeiten auch dort erproben, wo es besonders schwer ist.

Er tat das ja in einer freien, spekulativen Art und nicht in dem Sinne rückwärts gewandt wie etwa später im Historismus. Wie kommt es dann zu diesem Rückbezug zum 15. und 16. Jahrhundert?

Oder ist es ein Rätsel? Ein wirkliches Rätsel, woher das kommt?

Christian Eisert

Bach, Keyserlingk + Goldberg = Goldberg Variations BWV 988

J. N. Forkel's Bach biography *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk* from 1802 is a good source of information on the genesis of the Goldberg Variations. According to Forkel, whose information came from Bach's eldest sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel, two names are closely linked with the creation of the work. Apparently, Bach wrote his variation cycle on behalf of Count Keyserlingk, who had ordered a few clavier works from Bach for his harpsichordist Goldberg »that should be of such a soothing and sprightly nature that they may cheer me a little in restless nights. Bach believed that he could best fulfil this wish by variations, which he had formerly considered a thankless task owing to the constant sameness of the fundamental harmony. But in his hands the variations became models of art, just like all his other works of this period. And he only delivered a single model of this kind. Thereafter, the count would always call them his variations.« (Forkel)

So who was Keyserlingk, who commissioned these variations and Goldberg, who first performed them? For more than three decades Count Hermann Carl von Keyserlingk (1696-1764) was a Russian envoy at several European courts, among others at the Saxon court in Dresden from 1733. The Prince Elector of Saxony, Frederick August II., for whose name day Bach had composed his cantata *Happy people, joyful*

Saxons (BWV Anh.12) in 1733, was also King August III of Poland. For his coronation in Krakow in 1734 Bach composed one of his secular celebratory cantatas (*Blow and sound, ye foes* BWV 205a). One or two years later he wrote another cantata for the king's name day. It was Keyserlingk's diplomatic efforts that put an end to the War of the Polish Succession between August III and the Polish counterking. And, to some extent, it was probably also to his credit that Bach was awarded the honorary title of Royal Polish and Electoral Saxon Court Composer.

Back to Keyserlingk: During his first posting to Dresden (1733-1745) he became acquainted with the Bach family. Around the same period, Bach's eldest son, Wilhelm Friedemann, was organist at St. Sophie's Church which also served as the court church. On 1 December 1736 Bach showed his gratitude for his appointment as court composer by giving a major concert on the new organ of Dresden's *Frauenkirche* in the presence of the Russian envoy of Keyserlingk. We can assume that Keyserlingk was very impressed by Bach. Apparently, friendly ties developed between him and the Bach family. In any case, Bach visited the diplomat several times and Keyserlingk reciprocated with visits to Leipzig. Keyserlingk was godfather to Carl Philipp's youngest son, and he later helped Wilhelm Friedemann through a spell of financial hardship. From 1747 he was envoy in Berlin, and as an ardent admirer of the Thomas cantor, he may have been one of the initiators of Bach's historical and musical-ly eventful visit to Potsdam in May 1747.

Goldberg entered the scene through Keyserlingk. Johann Gottlieb Goldberg, born in Danzig in 1727, must have been an exceptionally gifted musician of his age. Around 1733 Keyserlingk discovered Goldberg and had him trained by Wilhelm Friedemann Bach in Dresden. Between 1740 and 1742 Keyserlingk sent the young Goldberg to J. S. Bach in Leipzig for lessons. And around this time, 1741 or 42 at the latest, Bach must have started composing his last *Clavierübung*. At least it is most likely that Keyserlingk's desire to procure »some clavier compositions for his Goldberg« (Forkel) must have been very closely linked with the latter's lessons in Leipzig. We can assume that Bach's variations were intended as a great testimonial of Goldberg's intellectual maturity and musical skills at the tender age of 14.

Goldberg must have spent the next few years in the home and service of Keyserlingk, as we can see from Forkel's report, according to which the count let Goldberg play »his« variations to him in restless nights – just to while away the time and not, as has been written time and again, to lull him to sleep. Those who know the composition will realise why:

Bach's music is definitely much to complex and intricate to fall asleep to.

Accomplished beyond his years, Goldberg died young at only 29, described by his contemporaries as one of the foremost improvisers and composers of the period around 1750.

Bach's *Goldberg Variations* are contract work, a piece of occasion music. This was a small commission, and the work became the most important cycle of variations in the history of music before 1800. The only cycles before that of a comparable musical substance, outward scope and internal variety are Bach's own *Well-tempered Clavier I* (1722) and the *Well-tempered Clavier II* (1744), although the variations are based on completely different structural and composition principles, being a combination of 24 preludes and fugues through all 24 major and minor keys. The first cycle after 1800 that comes close to the *Goldberg Variations* are the *Diabelli Variations* in C Major op. 120 by Ludwig van Beethoven. Still, the 33 *Variations on a Waltz* were derived from a theme by Diabelli, while Bach's



Goldberg Variations were not based on a theme by Goldberg. Also their name *Goldberg Variations* is rather a »popular label born out of habit« (Rolf Dammann) to evade the lengthy original title.

Bach uses the name *Clavierübung* (a term Bach borrowed from his predecessor in Leipzig, Johann Kuhnau) for a four-part collection of clavier works, which were more or less the only compositions to be printed and distributed in Bach's lifetime. Part I of the *Clavierübung* (1731) contains Partitas I-VI (Edition Bachakademie Vol. 108), Part II (1735) reconciles contrasting Italian and French »tastes« (with the *Italian Concerto* BWV 971 and *French Overture* BWV 831, Vol. 108), Part III contains the chorale arrangements framed by the major *Prelude and Fugue in E-flat Major* (later misnamed *Organ Mass*, Vol. 101). The *Goldberg Variations* (to stick with this name) would therefore constitute Part IV of the *Clavierübung*, even though Bach never called it that.

The original title also quotes the source, the musical foundation of the variation cycle: the *Aria* that precedes the variations. By its musical nature this *Aria* (which is also included in the *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*) is a dignified sarabande in – time, the most popular of all processional court dances. The upper voice is so richly and elegantly ornamented that Bach's contemporaries would have detected the very »baroque pomposity« here that they increasingly found fault with in Bach's later compositions.

The theme of the following variations is not the melody of the *Aria's* upper voice but the ground bassline, similar to the principle of passacaglia and chaconne variations. The connecting link is the constant reappearance of the same elements.

The structure and organisation of these core or »fundamental notes« (Bach) already forms a systematic and harmonically balanced construction. Four bars with four bass notes each belong together. This yields $4 \times 4 = 16$ bars (1st part) each plus $4 \times 4 = 16$ bars (2nd part) with a total of 32 »fundamental notes« in 32 bars. A strict order, which the listener quickly forgets, however, so that it is never a purely mathematical construction principle.

Hence, the *Aria's* ground baseline is the foundation of the variation cycle. The individual variations progressively execute different forms, genres and playing techniques, as can be found in the clavier music of Bach's age. Moreover, Bach varies the mode (major-minor) and time of his theme, giving each variation an individual time signature.

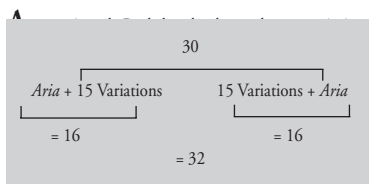
The overview (s. Page 26) gives a brief characterisation of the individual variations. From the aspect of composition and playing technique, they range from a two-part invention (var. 1) to extremely challenging, brilliant concerto settings (var. 14, 20, 23, 28) with clavier playing techniques (with hand crossing, double trills, among others) like we find in the harpsichord sonatas of Domenico Scarlatti.

As a structuring element Bach adds a canon after every two variations. The canon has always been considered a particularly »academic« musical art form and a sign of great composition skills. This breaks down the 30 variations into ten smaller groups of three movements (var. 1-3, var. 4-6 etc.) each, with a canon concluding each group. Bach gives each canon an explanatory title, naming the intervals of the canons from unison (Var. 3, *all'Unisono*), to the second (Var. 6, *alla Seconda*) to the ninth (Var. 27, *alla Nona*). In addition, the canons are not just arranged in the ascending order of their opening intervals, but we also find a progression in their intensity »from relaxed playfulness to brooding reflection« (Ludwig Finscher). Some canons (Var. 12, 15) even contain a *motu contrario*, contrary motion of the voices, as a further contrapuntal device and finesse.

Bach did without a tenth canon, which would have been a *Canone alla Decima* according to the progressive sequence. Instead, his final variation is a quodlibet, a very popular combination of well-known melodies or fragments thereof in Bach's day, which were mostly improvised. However, Bach's last variation is not an improvisation but rather a final contrapuntal climax. Alongside the 32 »fundamental notes« Bach uses two folk song fragments, which he combines contrapuntally: »I haven't seen you for so long / come here, come here, come here« and »Cabbage and turnips drove me away / Had mother cooked meat, I'd have chosen to stay«. The first of the two melodies was often played as a last dance at festivities in the 17th and 18th centuries.

The two melodies (and their texts) and their close contrapuntal ties convey a mood of parting, which is manifest in the rather wistful musical nature of the quodlibet.

The cycle ends with a repetition of the *Aria*: a reminiscence of the beginning and starting point and architectural keystone of an ingenious master plan. So let us take a last brief look at the structure of the composition. As mentioned, Bach's *Aria* breaks down into two parts with 16 bars each, resulting in a total of 32 bars. Bach then translates the *Aria* structure from a minor to a major scale: The *Aria* has 32 bars with 32 »fundamental notes«, and the entire composition has 32 movements. The *Aria* at the beginning must be added to the 30 variations and repeated at the end, according to Bach's instructions:



Bach uses this strictly symmetrical and progressive method as a structure principle for his *Goldberg Variations*. This is absolutely novel and unique for a musical variation cycle. In its uniqueness it reveals that Bach's intention was not just to write appealing and pleasant music as commissioned by Keyserlingk. Bach has a greater ambition than this: to explore by compositional means what music as an »art form« or

academic skill can convey to the »music connoisseur and lover«, addressed in the original title of the *Goldberg Variations*. Music as »art« reveals itself not only in an overwhelming musical »packaging« but also in the underlying rational and numeric structure and disposition of the overall composition. Thus the *Goldberg Variations* are on the brink of J. S. Bach's late compositions.

Forkel was probably aware of the fact that the *Goldberg Variations* are one of the most important compositions in the history of western music: »Bach was probably never better rewarded for any work than for this one. The count gave him a present, a golden goblet filled with 100 louis'd'or. But even if the gift had been one thousand times as valuable, it still would not have equalled the value of this work of art.«

EVGENI KOROLIOV

was born in Moscow in 1949. He took his first piano lessons from Anna Artobolevskaya at the Central Music School. At the same time, he was also receiving occasional instruction, free of charge, from Heinrich Neuhaus and Maria Yudina. He later studied under Lev Oborin and, after Oborin's death, under Lev Naumov at the State Tchaikovsky Conservatory in Moscow. After finishing his course of studies, Koroliov was invited to teach at the Tchaikovsky Conservatory. In 1976, he moved to Yugoslavia to join his wife. In 1978 he was appointed as professor at the Music Academy in Hamburg.

Evgeni Koroliov has won prizes at a great number of international competitions, including the Leipzig Bach Award in 1968, the Van Cliburn Award in 1973, the Grand Prix Clara Haskil Vevey-Montreux in 1977 and the Toronto Bach Award in 1985. As a consequence, he has been invited to appear in many countries of Eastern and Western Europe, Canada and the USA. Koroliov has performed at the Ludwigsburg Festival, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Montreux Festival and the Kuhmo Festival in Finland, at the European Music Festival and the »Johann Sebastian Bach Summer Academy« in Stuttgart, the Glenn Gould Festival in Groningen, the Chopin festival in Dusczniki (Poland), the Budapest Spring Festival and »Settembre Musica« in Turin. He has also made guest appearances at the Grosse Musikhalle in Hamburg, the Cologne Philharmonie, the Leipzig Gewandhaus, the Berlin Konzerthaus and the Herkulesaal (»Hercules Hall«) in Munich, the Società dei Concerti in Milan and many other important international concert stages in a wide variety of coun-

tries. He has also performed chamber music together with Natalia Gutman, Misha Maisky, and many others.

At the tender age of seventeen, he already demonstrated a particular affinity for the music of J. S. Bach, and played the entire Well-Tempered Clavier in Moscow. Since that time, Koroliov has repeatedly performed the great piano works of Bach in cycles, including those portions of the »Clavierübung« and the »Art of the Fugue« which he recorded on CD for the »Tacet« label in 1990. Asked which CD he would take along to a desert island, the composer György Ligeti picked just this recording: »Were I allowed to take only one work with me to a desert island, I would choose Koroliov's Bach, since even if I were alone, starving and dying of thirst, I could happily listen to this record over and over again until I took my last breath«.

Comments in the press substantiate this opinion: »This unpretentious man is a genius, capable of exerting absolute control over the keys, of creating melodious enchantment with extraordinary expressive power throughout the Goldberg Variations« (Corriere della sera); »Rare is the musician who can maintain such a high level of energy, stringency and concentration from the first note to the last without a hint of tenseness« (Northern German Broadcasting); »Koroliov is admirably conscientious with regard to all the musical and technical aspects of this imposing cycle, neglecting neither intellectual vivacity nor technical accomplishment, and thus giving his interpretation a quality all its own: seldom has Bach's music sounded so mature as it does here, with so much thought put into it and so much debris left out« (Süddeutsche Zeitung); »he introduces his listeners to so

many unique features in the music that we find ourselves wanting to hear his interpretation again as soon as he has finished« (Hamburger Abendblatt); »Koroliov is uninterested in superficial aspects. He takes a very original approach to Bach's handiwork. His performance has nothing of the presumed assuredness of the knowledgeable, even though he indubitably is. He conveys structural aspects by vividly revealing musical contexts. He gives us an insight into these contexts by means of subtly playing with the dynamics in both hands. Koroliov's performance results in a clarity which also enables us to gaze deep into the work's design« (Stuttgarter Zeitung); Hence Koroliov arrives at the music by cutting through a great deal of arithmetic and formal artistry, in Bach's counterpoint no less than in Ligeti's rhythmic illusions ... why in the world have we not all long ago fled to a desert island to immerse ourselves in Koroliov?!« (Frankfurter Rundschau). For the Edition Bachakademie, Yevgeny Koroliov has recorded the Two-Part Inventions and Sinfonias (Three-Part Inventions) BWV 772-801 (Vol. 106), the second part of the »Clavierübung« (»French Overture« BWV 831, »Italian Concerto« BWV 971), and the Chromatic Fantasy and Fugue BWV 903 (Vol. 108), as well as the Goldberg Variations (Vol. 112)

Overview of the formal structure of the Goldberg Variations

Aria

- Var. 1 two-part invention, »polonaise«, 3/4 time
 Var. 2 three-part sinfonia, »trio movement«, 2/4 time
 Var. 3 two-part canon at the unison with free bassline, »pastorale«, 12/8 time
 Var. 4 four-part imitation arrangement, »passepied«, 3/8 time
 Var. 5 two-part invention for one or two manuals with hand crossing, 3/4 time
 Var. 6 two-part canon at the second with free bassline, 3/8 time
 Var. 7 two-part gigue, 6/8 time
 Var. 8 two-part invention for 2 manuals with hand crossing, »concerto«, 3/4 time
 Var. 9 two-part canon at the third with free bassline, 
 Var. 10 four-part fughetto, 
 Var. 11 two-part gigue for 2 manuals with hand crossing, 12/16 time
 Var. 12 two-part canon at the fourth in contrary motion with free bassline, 3/4 time
 Var. 13 Aria descant arrangement with two-part foundation, 3/4 time
 Var. 14 two-part concerto for 2 manuals with hand crossing and virtuoso figures, 3/4 time
 Var. 15 two-part canon at the fifth in contrary motion with free bassline in G minor, 2/4 time
 Var. 16 French Overture, , 3/8-, 
 Var. 17 two-part concerto similar to var. 14, 3/4 time
 Var. 18 two-part canon alla breve at the sixth in stretto with free bassline, »stilus antiquus«, 
 Var. 19 three-part menuet, 3/8 time
 Var. 20 two-part concerto for 2 manuals with hand crossing, virtuoso figures, terminations, 3/4 time
 Var. 21 two-part canon at the seventh with free chromatic bassline, G minor, »lamento«, 
 Var. 22 three-part fugato over free bassline in ricercari style, 
 Var. 23 two-part concerto arrangement for 2 manuals with virtuoso figures, runs, terminations and hand crossing, 3/4 time
 Var. 24 two-part canon at the eighth over free bassline, »pastorale«, 9/8 time
 Var. 25 Aria descant arrangement with two-part chromatic foundation, »stile Monodico«, (violin solo), G minor, 3/4 time
 Var. 26 chordal sarabande in 3/4 time with »unembellished« Aria melody in the upper voice, with superimposed running 18/16 motion, both alternately in the right and left hand, on 2 manuals
 Var. 27 two-part canon at the ninth without free bassline, 6/8 time
 Var. 28 virtuoso free-style concerto arrangement »etude« in written out trills and double trills, 3/4 time
 Var. 29 the same, »etude« in terminations, »toccata«, 3/4 time
 Var. 30 three-part quodlibet over free bassline, 
 Aria repetition

Freedom in counterpoint

Yevgeny Koroliov talks with Christian Esch

One could say that Bach is an important composer for you. What place do you think the Goldberg Variations occupy in Bach's works?

One of the most important, of course. It is a late work, just as the *Musical Offering*, for instance, or the *Art of the Fugue* and the *Well-Tempered Clavier Part 2*, at least most of its pieces. This piece is one of a kind. I must say, that nothing comparable can be found in music. Beethoven may also have composed an excellent cycle, the *Diabelli Variations*, a mammoth cycle, although this is naturally the work of a different composer with a different temperament; and it is also one of a kind, of course. For me, what is special about the *Goldberg Variations* is that, although they are written in a very homogeneous manner, their music in its essence includes the music of many foregoing centuries; just as, on the other hand, the music of Bach's late period forecasts what is to come in subsequent centuries, a fact which has been commented upon often. It has frequently come to people's notice that the variations in a minor key foreshadow Wagner's chromaticism, or that the 25th variation, »Adagio«, even presages Chopin. The »Martellato« variation has been variously associated with Beethoven, or even Shostakovich or Prokofiev. To my ears, though, since I love ancient as well as contemporary music, large portions of the *Goldberg Variations* reflect the ancient style. I do not know if this was Bach's intention, maybe not. He probably mined the past. From the Renaissance to the music of the late Middle Ages, from the *ars an-*

tiqua and *ars nova*, the old and the new schools, to Gregorian chant — for me, the song of many centuries is captured in this music. That is one of the things that make this music unique.

Now, this is not only considered to be a cycle of variations because of the enclosed character afforded by its beginning and ending, but because of the way the sequence of variations is structured — or it is considered a compendium, written exclusively in the key of G. When we compare this with the Well-Tempered Clavier, which runs through all keys and takes up a variety of the characteristics of contemporary and past styles, we wonder: how did Bach manage to create so much variety when contriving the different variations within such a narrow musical space, with the additional constraints imposed by the bass model and the theme. Perhaps you could say something about this systematic aspect of this set of variations.

Bach consistently applied the two most important architectural principles. One is to be faithful to the bass line of the Sarabande. He in part changed its melody, but he actually seems not to have concerned himself with it so greatly. From the beginning, he had his eye on the bass line, which offers a very broad base ideal for contrapuntal exercises. At 32 measures, it is rather long, and he makes a cycle out of it which on the whole corresponds to a very long *Passacaglia*. It's the bass which structures these variations throughout, and very strictly. Only seldom does it get into other voices. The second principle is the organization of the canons and the free variations. As you know, every third variation is a canon, which always comes

at the end of such a group of three, where the first two are free variations. Usually, the variation immediately preceding the canon will have a lively, virtuosic character, for example, the fifth before the sixth, the eight before the ninth variation, and so on. The free variations are sometimes character pieces, such as the near-gigue of the seventh variation, but they can also be fuguetas or other interesting contrapuntal inventions. In this respect, Bach's genius is inexhaustible, he never repeats himself.

Thanks to these two fundamental decisions, the bass line, the passacaglia on the one hand and these groups of three — three is a mystical number, I'm sure he did this on purpose — makes the piece incredibly homogeneous, something you can also sense when you do not know about the bass line. Great music like Bach's can move listeners even if they do not know how ingenious this music really is.

The sixteenth variation, the »French Overture« at the beginning of the second half, is also an example of this type of structure. But these variations are also related to one another, some of their melodies anticipate those of later variations. The melodies in the eighteenth and twentieth variations, for instance, seem to suggest that of the final variation, the quodlibet. We have said much about counterpoint, and spoken of the structural function of the bass. What role does melody play in the Goldberg Variations?

That is a complicated question. In my opinion, he has achieved an unprecedented freedom in the motion of the counterpoint. I can't say that the melody is always pleasing to the senses, although it often is, and

can be very much so. But I always have the feeling that no matter what he does, he can always justify it in terms of counterpoint. Of course, the melody plays a significant part, but for me, not everything derives from the melody of the Sarabande, although some of its elements are repeatedly heard. It is a trip to outer space, a space of total freedom in the imagination. Sometimes the melodies can be a bit austere, sometimes they are almost too simple, as in the »Martellato« Variation. Besides, I'm not altogether sure it wouldn't be too much to have only melodies which please the senses, such as the ninth variation, the canon, or the 25th variation, the »Adagio«, or even the canon at the sixth or the variation after it — I have already named quite a few, and the thirteenth variation, with its endless melody floating in the upper voice, while the other two voices are engaged in conversation. This conversation would have been material enough for many another composer to turn it into a piece on its own. Bach has devised a work of great proportions — or maybe not so much devised, maybe it just happened that way ... Here, freedom gives birth to beauty, but he also has the freedom to make it pleasing one time, not so another. Sometimes it's rococo, sometimes it's Gregorian, sometimes it's a harpsichord piece all its own, sometimes it's a chorale, sometimes a jubilation, sometimes a medieval sequence. And all this is worked strictly into the bass. *I wonder why, instead of another canon, a quodlibet comes at the end in which two bona fide folk-like melodies take the forefront, and this is nothing less than the penultimate, or even final piece, if we disregard the recapitulation of the theme, again clothed in very melodic references. And the last canon seems to be a canon on a*

fragment of melody. You would think he's trying to get back to the theme and the melody after having repeatedly deviated from them. Hence the 25th variation is strikingly melodic, and comes relatively late in the cycle; I'm also reminded of the 22nd variation, simultaneously an imitation in a backward-looking sense, or the nineteenth variation, and the canon at the sixth, as well. It seems to me that the melody is also a problem or perhaps a sort of issue in the Goldberg Variations. Is it actually a matter of counterpoint versus melody?

Perhaps it can be looked at that way. But then you'd have to leave the canons out of this group. If you take the third variation, for instance, the first of the canons, it has so much melodic content that it really is a treasure trove, as is the ninth variation too, by the way. And I agree with what you say about the 25th variation. Although I must say that it is simply incredible — such despair, such acceptance. It is hardly possible to talk about what distinguishes Bach from the others, to explain why his music is such a consolation, as it is in certain situations in one's life, for example. The acceptance of death — I think he was the only composer to really communicate this. When you listen to his music, afterward there's always a »sursum corda«, »raise up your hearts«!

The anecdote about the Goldberg Variations being commissioned by a nobleman suffering from insomnia is well known, there is much about it that is improbable. But what could have been Bach's reason for composing it apart from the anecdote, which is actually a vehicle for constructing something else. Many pieces were intended for pupils, and the Goldberg Variations are also etudes, in a way. Leaving the variations aside for now, is Bach's

work functional, utilitarian music, at least as far as the reason behind its composition is concerned, or is it music dedicated to speculation and a free-ranging mind, music as »sursum«? Can we make such a distinction, do we perhaps think of the Art of the Fugue on the one hand and the cantatas on the other?

I could make no such dividing line, if you take the harpsichord suites or the partitas, for instance, or even the »Musical Offering«. Bach used, or abused, such a reason for his own purposes. They were speculative pieces, but in the sense that he wanted to build his own universe wherever he could. Some pieces gave him more leeway for this: the *Art of the Fugue*, the *Goldberg Variations*, the *Well-Tempered Clavier*, even the *Passions* or the *Mass in B minor*. Others maybe not so much. But if I hear, say, the sarabande from the French Suite in D minor, then new worlds open up before my eyes, not only the pleasing, elegant worlds of Rococo or Baroque dances. That's just how I see it: constant abuse.

In what sense are the Goldberg Variations a late work?

It really is a late work. Not only did Bach write it in his later years, but it also lies along a very peculiar path that he had been following his whole life long. I think it was a path away from the constraints of time to ever greater freedom, that his style became increasingly independent of conventions. It may be banal to mention this again, but it must be said. If you look at Bach's early works, and then the late ones, then you see that he is actually moving backward. This may not be an objective fact, but it is my feeling.

This is also how some of his contemporaries felt ...

In spite of how far apart they were, Bach took up the composers of the fifteenth century, whom I so esteem, for example, and especially in his later works attained incredible freedom in part-writing. He really is its father, or one of its fathers. But he was then able to make such a synthesis out of it, that even the markedly contrapuntal thinking in his pieces never impairs the freedom of the counterpoint. This yields incredible results in some of the counterpoints in the *Art of the Fugue*. It is hard to grasp how he could climb to such lofty heights in view of his stringency and self-limitation. That is why, in my opinion, the *Art of the Fugue*, the *Goldberg Variations* and the *Musical Offering*, especially the six-part ricercar, are evidence of his inimitable competence and freedom in counterpoint.

If you think of the portrait where Bach is holding the »Riddle Canon« (Six-Part Canon BWV 1076, or »Canon triplex a 6«) in his hand, then you could get the impression that it's an example of this connection to the fifteenth century, to Ockeghem or Josquin!

Yes, that's right, he was always very fond of tricks, especially those involving counterpoint. This is only natural: the more you become a master — as he was right from the start — the more you become such a peerless master, then the more you want to test your own abilities right where it's most difficult.

When he did, it was always in a free, speculative manner and not in the sense of looking backward, as was la-

ter typical of historicism. Where does this connection to the fifteenth and sixteenth centuries come from?

Or is it maybe a riddle? Is where that comes from a genuine riddle?

Christian Eisert

Bach, Keyserlingk + Goldberg = Variations Goldberg BWV 988

Nous sommes relativement bien informé sur la genèse des Variations Goldberg grâce à J. N. Forkel ; sa biographie de Bach *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk* (Sur la vie, l'art et l'œuvre de Johann Sebastian Bach) parut en l'année 1802. À en croire les explications de Forkel qui obtint pour sa part ses informations par l'intermédiaire des fils aînés de Bach, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel, deux noms sont intimement liés à la genèse de l'œuvre. Ainsi Bach écrivit son cycle de variation sur la demande du comte d'empire Kaiserling qui commanda à Bach quelques morceaux pour Clavier pour son claveciniste Goldberg, »qui devaient être d'un caractère calme et plutôt joyeux afin qu'ils le puissent recréer pendant ses nuits sans repos. Bach pensa que ce but serait atteint à souhait à l'aide de variations : il avait considéré jusqu'alors comme un travail bien ingrat ce genre de composition dans lequel l'harmonie a périodiquement des tours semblables ; mais il était dans cette phase de son existence où il ne pouvait toucher une plume sans produire un chef-d'œuvre ; ces variations subirent le même sort sous sa plume : elles sont l'unique modèle en ce genre qu'il nous ait laissé. Toujours le comte les appelait ses variations.« (Forkel)

Qui étaient donc Kaiserling, le mandant des variations et Goldberg, son premier interprète ?

Le comte d'empire Hermann Carl Freiherr von Keyserlingk (1696-1764) (Kaiserling) était pendant plus de trois décennies ambassadeur de Russie à la cour de plusieurs souverains européens, parmi lesquelles il y avait, à partir de 1733, la cour du Prince électeur de Saxe à Dresde. Le Prince électeur de Saxe, Friedrich Auguste II., pour l'anniversaire duquel Bach avait écrit en 1733 sa cantate *Frohes Volk, vergnügte Sachsen* (Peuple heureux, Saxe réjouie) (BWV Annexe 12), devient Roi de Pologne sous le nom d'Auguste III. Pour son couronnement, en 1734 à Cracovie, Bach composa à nouveau une cantate profane de vœux (*Blast Lärmen, ihr Feinde* (Soufflez bruyamment, ennemis) BWV 205a), une ou deux années plus tard, suivra une nouvelle cantate pour l'anniversaire du roi. C'est grâce aux activités diplomatiques de Kaiserling que la discorde entre Auguste III et le candidat adverse polonais qui s'installa à propos de la succession au trône, a pu prendre fin. Et il a probablement aussi eu un certain mérite dans la nomination de Bach en 1736 au titre honorifique de »Königlich Pohnischen und Chur Sächsischen Hoff-Compositeurs« (Compositeur de la cour du Roi de Pologne et de la cour de Saxe).

Retournons à Kaiserling : pendant sa première mission d'ambassadeur à Dresde (1733-1745), il entendit parler de la famille Bach. L'aîné des fils de Bach, Wilhelm Friedemann, était organiste de l'église Saint Sophie de cette ville qui était également l'église de la cour. En remerciement pour la nomination comme »Compositeur de cour«, J. S. Bach donna le 1er décembre 1736 un grand concert d'orgue à Dresde sur la nouvelle orgue de la Frauenkirche en présence de

l'ambassadeur de Russie von Kaiserling. Tout permet de supposer que Kaiserling était plus qu'impressionné par Bach. Il semble même que des relations amicales entre lui et la famille Bach aient existé. En tout cas, Bach rendit visite à plusieurs reprises au diplomate qui fut, lui, pour sa part aussi hôte à Leipzig. Kaiserling se charge du parrainage du dernier fils de Carl Philipp, il aide plus tard Wilhelm Friedemann dans des moments économiquement douloureux. À partir de 1747, il est envoyé à Berlin, il est peut-être aussi présent en fervent admirateur du cantor de Saint Thomas ou comme l'un des instigateurs de la visite historique qui sera décisive pour la carrière musicale de Bach à Potsdam en mai 1747.

C'est par l'intermédiaire de Kaiserling que Goldberg entre en scène. Johann Gottlieb Goldberg, né en 1727 à Dantzig, avait un talent de musicien hors pair à son époque. En 1733, Kaiserling entend parler de Goldberg et lui offre de suivre une formation musicale auprès de Wilhelm Friedemann Bach à Dresde. Entre 1740 et 1742, Kaiserling envoie le jeune Goldberg au cours de J. S. Bach à Leipzig. C'est au plus tard à ce moment-là que nous trouvons le motif de la composition du dernier *Clavier-Übung* de Bach vers 1741/42. Il faut, en tout cas, supposer que le vœux exprimé par Kaiserling de recevoir «quelques morceaux de clavecin pour son Goldberg» (Forkel) est en étroite relation avec le cours que ce dernier suivait à Leipzig. Nous pouvons partir du point que Bach a, avec ses variations, concédé au jeune Goldberg qui venait d'avoir 14 ans, une maturité spirituelle et un savoir-faire musical hors du commun.

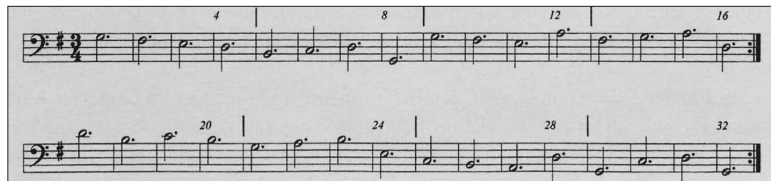
Le rapport de Forkel souligne que Goldberg avait vécu quelques années dans la maison et au service de Kaiserling. Forkel fait le récit suivant, le comte demandant à Goldberg de lui jouer «ses» variations pendant ses longues insomnies – pour se divertir et non, comme cela est souvent rapporté, pour pouvoir s'endormir. Cela ne paraît de toute façon pas évident pour le connaisseur de l'œuvre : la diversité et la technique de la musique de Bach ne conviennent certainement pas à la production d'une berceuse. ...

Génie précoce accompli, Goldberg meurt à l'âge de 29 ans, il fut décrit en 1750 par ses contemporains comme l'un des meilleurs improvisateurs et un compositeur de très grande qualité.

Les *Variations Goldberg* sont une œuvre de commande, une composition qui était donc reliée à une occasion spéciale. La commande était de petite ampleur, l'œuvre devint le cycle de variations le plus important de la musique d'avant 1800. Avant cette date, les *Variations Goldberg* ne peuvent être comparées au niveau de la substance musicale, de l'ampleur externe et de la diversité interne qu'avec deux cycles : le *Clavier bien tempéré I* (1722) et le *Clavier bien tempéré II* (1744) de Bach lui-même, même si ceux-ci se conforment à un principe d'organisation et de composition tout à fait différent – qui est une combinaison de 24 préludes et fugues avec toutes les 24 tonalités majeures et mineures. Ce n'est qu'après 1800 que les *Variations Diabelli* en ut majeur op. 120 de Ludwig van Beethoven approcheront en valeur les *Variations*

Goldberg. Néanmoins, à la base de ces 33 *Modifications sur une valse* se trouve un thème de Diabelli alors que les *Variations Goldberg* de Bach ne renvoient pas à un thème de Goldberg. Le nom de *Variations Goldberg* qui leur fut attribué, est plutôt une «désignation courante» (Rolf Dammann) qui permet d'éviter de prononcer le titre original plutôt volumineux.

Bach désigne par *Clavier Übung* (un terme que Bach reprit à son prédécesseur dans ses fonctions à Leipzig, Johann Kuhnau) un recueil en quatre parties de morceaux pour clavecin qui est pratiquement la seule œuvre qui ait été imprimée et propagée de son vivant. La partie I du *Clavier Übung* (1731) contient les partitions I-VI (Edition Bachakademie Vol. 115), la partie II (1735) réunit les «Goûts» contraires des musiques italienne et française (avec le Concerto italien BWV 971 et l'Ouverture à la française BWV 831, Vol. 108), la partie III contient des préludes choral qui sont encadrés d'un grand Prélude et Fugue en mi bémol majeur (désigné plus tard à tort «Messe pour orgue» Vol. 101). Les *Variations Goldberg* (pour en rester à cette désignation) seraient par conséquent la partie IV du *Clavier Übung*, même si Bach lui-même ne les désigne pas ainsi.



Le titre original en évoque également l'origine, le fondement musical des séries de variations : l'*Aria* qui est placée devant les variations. Selon son genre musical, cette *Aria* (qui se trouve également dans le *Clavier-Büchlein pour Anna Magdalena Bach*) est une sarabande grave en mesure à 3/4 temps, cette danse lente était l'une des plus appréciées à la cour. Sa voix supérieure est si richement et gracieusement ornée que les contemporains y retrouvèrent cette «emphase baroque» qu'ils reprochèrent de plus en plus aux compositions de Bach au cours des dernières années de sa vie.

La mélodie chantée dans la voix supérieure de l'*Aria* n'était pas le thème des variations suivantes mais la basse, comme dans les variations de la passacaille et de la chaconne. Le retour de ce qui est semblable en est l'idée fondamentale.

Rien que la structure et l'organisation de ces tons centraux ou «notes fondamentales» (Bach) font preuve d'une construction systématique et harmonieusement équilibrée. Respectivement quatre mesures vont de pair avec quatre tons fondamentaux. On obtient

ainsi à chaque fois $4 \times 4 = 16$ mesures (1ère partie) plus $4 \times 4 = 16$ mesures (2ème partie) avec au total 32 «notes fondamentales» en 32 mesures. Une organisation sévère que l'on oublie très vite en écoutant cette musique qui ne se transforme pas en constructions mathématiques représentant une fin en soi.

Les notes de basse de l'*Aria* sont donc le point de départ du cycle de variations. Dans les différentes variations, certaines formes, techniques de jeu et certains genres seront exécutés d'une manière progressive, ce qui reflète les formes de la musique de clavecin de l'époque de Bach. En outre, Bach varia son thème dans la tonalité (majeur-mineur), ainsi que dans la nature de la mesure de sorte qu'à aucun moment la succession des mesures ne se répète.

Les différentes variations ont été brièvement caractérisées sur le plan d'ensemble (voir la page 38). La composition et la technique de jeu présentent de nombreuses variantes, allant de l'invention à deux voix (Var. 1) aux mouvements de concert extrêmement raffinés et brillants (Var. 14, 20, 23, 28) avec des figurations dans la technique du clavier (croisement des mains, trilles doubles entre autres), comme elles sont aussi représentées dans les sonates pour clavecin d'un Domenico Scarlatti.

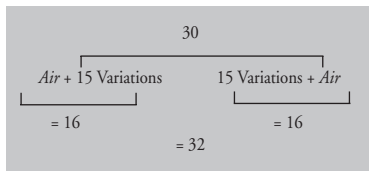
Bach insère, après deux variations, à chaque fois un *canon* en tant qu'élément d'articulation qu'il faut considérer comme forme musicale particulièrement «savante» et comme signe d'un savoir-faire particulier dans le domaine de la composition. C'est ainsi qu'à l'intérieur de toutes les 30 variations, se créent dix

petits groupes de trois mouvements chacun (Var. 1-3, Var. 4-6 etc.) à la fin desquels se trouve un *canon*. En guise d'explication, Bach donne un titre à chaque *canon* en désignant les intervalles des attaques du canon allant de l'unisson (Var. 3, *all'unisano*), à l'intervalle d'une seconde (Var. 6, *alla seconda*) ainsi de suite jusqu'à la neuvième (Var. 27, *alla nona*). En plus de cela, les *canons* sont non seulement classés sous une forme ascendante selon les intervalles des voix intervenantes mais une progression dans l'intensité de l'expression «allant de la décontraction enjoué au sérieux mélancolique» (Ludwig Finscher) est très nettement perceptible. Certains *canons* (Var. 12, 15) présentent une autre habileté et un autre raffinement contrapuntique également dans son *motu contrario*, c'est-à-dire dans son mouvement opposé des voix.

Bach a renoncé au dixième *canon* qui suivant la progression, serait devenu un *canone alla decima*. Il le remplace par un *quodlibet*, en guise de variation finale, une combinaison de mélodies ou de fragments de mélodies connues qui étaient en général improvisées sans aucune préparation. Cependant la dernière variation de Bach est loin d'être une improvisation, elle apparaît bien plus comme apogée finale du contrepoint avec tous ses aspects problématiques. Car en plus des 32 «notes fondamentales», Bach utilise deux fragments de chants populaires qu'il relie les uns aux autres de manière contrapuntique : »Ich bin so lang nicht bei dir g'west / ruck her, ruck her, ruck her« (Je n'étais pas auprès de toi depuis si longtemps / approche-toi, approche-toi, approche-toi) et »Kraut und Rüben haben mich vertrieben / hält' die Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger geblieben« (Les

choux et les navets m'ont chassé / si la mère avait fait cuire de la viande, je serais resté plus longtemps). La première mélodie était au XVIIème et au XVIIIème siècle très répandue en tant que »Kehraus« (pour ainsi dire »la Dernière Danse«), morceau qui donnait à comprendre que la soirée dansante se terminait. Les deux mélodies (et leur texte) et leur étroite liaison contrapuntique symbolisent les »adieux«, sentiments que l'on retrouve également dans le caractère musical plutôt mélancolique du *quodlibet*.

On rencontre, à la fin du cycle, une répétition de l'*Aria* : réminiscence du début et du point de départ, »clé de voûte« et charpente d'un plan d'ensemble qui se caractérise par la génialité de sa composition. Jetons en dernier lieu un regard sur la structure de l'œuvre complète. L'*Aria* de Bach est – comme nous l'avons vu – divisée en deux parties comprenant 16 mesures chacune, donc 32 mesures au total. Bach transfère alors cette structure spécifique de l'*Aria* du microcosme au macrocosme : l'*Aria* comprend 32 mesures avec 32 »notes fondamentales«, l'œuvre complète comprend également 32 mouvements. En effet, au début l'*Aria* vient s'ajouter aux 30 variations, *aria* qui devra, selon les prescriptions de Bach, être répétée à la fin de l'œuvre :



me d' »Ouverture à la française« et marque ainsi nettement un nouveau commencement.

Bach utilise ce procédé qui se caractérise par une disposition rigoureusement symétrique mais aussi progressive comme principe directeur de ses *Variations Goldberg*. Ceci est absolument nouveau et unique pour un cycle de variations musicales. Ce caractère unique renvoie à l'intention de Bach qui était d'écrire non seulement une musique plaisante et agréable conforme aux vœux de son mandataire. Pour Bach, il s'agissait bien plus de s'adonner à la recherche au niveau de la composition de ce que la musique peut communiquer au »connaisseur et amateur« auquel le titre de *Variations Goldberg* s'adresse, en tant qu' »art«, donc au niveau de la technique savante. La musique en tant qu' »art« n'exhibe pas uniquement son »aspect spectacle« grandiose mais aussi les structures et dispositions rationnelles qui se cachent derrière l'œuvre complète et qui est un jeu subtil de symbolique numérique. Les *Variations Goldberg* se trouvent ainsi au niveau seuil de l'œuvre tardive de J. S. Bach.

Forkel était donc conscient que les *Variations Goldberg* faisait partie des créations les plus importantes de la musique occidentale : »Jamais peut-être Bach reçut pour aucun de ses ouvrages une aussi belle ré-

compense : car le comte lui fit cadeau d'un gobelet d'or empli de cent louis d'or. Mais la valeur de cet ouvrage comme œuvre d'art ne se pouvait payer, le cadeau eût-il été mille fois plus considérable encore.»

EVGENI KOROLIOV

est né à Moscou en 1949. Son premier professeur de piano fut Anna Artobolevskaya à l'Ecole centrale de Musique. A cette époque, Heinrich Neuhaus et Maria Yudina lui donnèrent aussi à l'occasion des leçons gratuites. Plus tard, il étudia au Conservatoire national Tchaïkovsky de Moscou auprès de Lew Oborin et, après la mort de ce dernier, auprès de Lew Naumov. Une fois ses études terminées, Koroliou fut invité à enseigner au Conservatoire Tchaïkovsky. En 1976, il alla s'établir auprès de sa femme en Yougoslavie. En 1978, il fut nommé professeur au Conservatoire de musique de Hambourg.

Evgeni Koroliou a remporté des prix lors de nombreux concours internationaux : entre autres le prix Bach à Leipzig en 1968, le prix Van Cliburn en 1973, le Grand Prix Clara Haskil à Vevey-Montreux en 1977, le prix Bach à Toronto en 1985. Cela lui valut des invitations à se produire dans de nombreux pays de l'Europe de l'Est et de l'Ouest, au Canada et aux USA. Koroliou donna des concerts entre autres lors du Festival de Ludwigsborg, du Festival de musique du Schleswig-Holstein, du Festival de Montreux, du Festival de Kuhmo en Finlande, de la Fête européenne de la musique et de l'Académie d'été Johann Sebastian Bach à Stuttgart, du Festival Glenn Gould de Groningen, du Festival Chopin à Dusczniki (en Pologne), du Festival de printemps de Budapest et du « Settembre Musica » de Turin. Il joua comme invité dans la Große Musikhalle de Hambourg, à la Philharmonie de Cologne, au Gewandhaus de Leipzig, au Konzerthaus de Berlin et dans la Herkulesaal de Munich, à la Società dei Concerti de Milan et sur beaucoup d'autres tribunes internationales

importantes dans de nombreux pays. En tant qu'interprète de musique de chambre, il a joué avec Natalia Gutman, Mischa Maisky et d'autres encore.

Particulièrement attaché à l'œuvre de Bach, il jouait déjà à dix-sept ans l'intégrale du Clavier bien tempéré à Moscou. Depuis, Koroliou a joué plusieurs fois en cycles les grandes œuvres pour clavier de Bach, y compris les parties de la Clavier-Übung et de l'Art de la Fugue qu'il a aussi enregistrées sur CD en 1990 pour la marque « Tacet ». A un journaliste qui lui demandait quel CD il emporterait sur une île déserte, le compositeur György Ligeti nomma cet enregistrement : « Si je ne peux emporter qu'une seule œuvre sur l'île déserte, je choisis le Bach de Koroliou, car, tout en mourant solitaire de faim et de soif, je réécouterais ce disque jusqu'à mon dernier souffle ».

La presse confirme ce jugement : « Cet homme de peu d'apparence est un génie, capable d'une maîtrise absolue des touches, d'une harmonie ensorcelée et d'un jeu hautement expressif pendant toute la durée des Variations Goldberg » (Corriere della sera) ; « Il réussit comme peu d'autres à tenir de la première à la dernière note ce haut degré d'énergie, de rigueur et de concentration, sans que l'ensemble en paraisse pour autant crispé » (Norddeutscher Rundfunk) ; « Il faut accorder une qualité particulière au soin admirable apporté par Koroliou à tous les aspects musicaux et techniques de ce cycle énorme, soin qui n'exclut pas la vivacité d'esprit et l'excellence du jeu : il est rare d'entendre la musique de Bach interprétée comme ici, de manière si réfléchie, si mûre et si exempte d'impuretés » (Süddeutsche Zeitung) ; « Il montre à ses auditeurs tant de particularités de la musi-

que qu'on aimerait réentendre aussitôt son interprétation » (Hamburger Abendblatt) ; « Le superficiel n'est pas l'affaire de Koroliou. Il traite l'œuvre de Bach avec originalité. Rien ne provient de la sûreté présumée de l'initié qu'est Koroliou, Dieu sait ! Il donne à sentir la structure par la mise en valeur plastique des rapports musicaux. La compréhension de ces derniers est facilitée aussi par le jeu subtil des deux mains avec les nuances. Du jeu de Koroliou ressort une clarté qui améliore encore l'appréhension du plan de l'œuvre » (Stuttgarter Zeitung) ; « C'est ainsi que Koroliou, partant d'un grand art du calcul et de la forme, parvient à la musique, dans les contrepoints de Bach comme dans les rythmes à illusion de Ligeti ... Mais pourquoi donc chacun de nous n'est-il pas depuis longtemps retiré sur une île à écouter Koroliou ? ! » (Frankfurter Rundschau).

Dans le cadre de l'Edition Bachakademie, Evgeni Koroliou enregistre les Inventions et Sinfonias BWV 772 à 801 (vol. 106), la deuxième partie de la Clavier-Übung (Ouverture à la française BWV 831, Concerto italien BWV 971) et la « Fantaisie chromatique et fugue » BWV 903 (vol. 108) ainsi que les Variations Goldberg (vol. 112).

Vue d'ensemble sur la forme structurale des Variations Goldberg

Aria

- Var. 1 Invention à deux voix, »Polonaise«, mesure à 3/4 de temps
 Var. 2 Sinfonia à trois voix, »Mouvement trio«, mesure à 2/4 de temps
 Var. 3 Canon à deux voix en accord avec la basse libre, »Pastorale«, mesure à 12/8 de temps
 Var. 4 Mouvement imitateur à quatre voix, »Passe-pied«, mesure à 3/8 de temps
 Var. 5 Invention à deux voix pour un ou deux claviers avec croisement des mains, mesure à 3/4 de temps
 Var. 6 Canon à la seconde à deux voix avec basse libre, mesure à 3/8 de temps
 Var. 7 Gigue à deux voix, mesure à 6/8 de temps
 Var. 8 Invention à deux voix pour 2 claviers avec croisement des mains, »Concerto«, mesure à 3/4 de temps
 Var. 9 Canon à la tierce à deux voix avec basse libre, mesure à C de temps
 Var. 10 Fughetto à quatre voix, mesure à C de temps
 Var. 11 Gigue à deux voix pour 2 claviers avec croisement des mains, mesure à 12/16 de temps
 Var. 12 Canon à la quarte à deux voix en mouvement opposé avec basse libre, mesures à 3/4 de temps
 Var. 13 Mouvement de dessus de l'Aria avec base à deux voix, mesure à 3/4 de temps
 Var. 14 Mouvement de concert à deux voix pour 2 claviers avec croisement des mains et figurations virtuoses, mesure à 3/4 de temps
 Var. 15 Canon à la quinte à deux voix en mouvement opposé avec basse libre en sol mineur, mesure à 2/4 de temps
 Var. 16 Ouverture à la française, mesures à C , 3/8, C de temps
 Var. 17 Mouvement de concert à deux voix semblable à la var. 14, mesure à 3/4 de temps
 Var. 18 Canon de sixième à deux voix alla breve en strette avec basse libre, »stilus antiquus«, (style antique), mesure à C de temps
 Var. 19 Menuet à trois voix, mesure à 3/8 de temps
 Var. 20 Mouvement de concert à deux voix pour 2 claviers avec croisement des mains, figurations virtuoses, doubles croches tenues, mesure à 3/4 de temps
 Var. 21 Canon à la septième à deux voix avec basse chromatique libre, en sol mineur, »Lamento«, mesure à C de temps
 Var. 22 Fugato à trois voix sur la basse libre dans le style d'un rincerar, mesure à C de temps
 Var. 23 Mouvement de concert à deux voix pour 2 claviers avec figurations virtuoses, roulades, accords tenus et croisement des mains, mesure à 3/4 de temps
 Var. 24 Canon à l'octave à deux voix sur la basse libre, »Pastorale«, mesure à 9/8 de temps
 Var. 25 Mouvement de dessus de l'Aria avec base chromatique à deux voix, »stile monodico«, (solo de violon), en sol mineur, mesure à 3/4 de temps
 Var. 26 Sarabande d'accords en mesure à 3/4 de temps avec mélodie d'Aria »sans ornement« dans la voix supérieure, superposée d'un mouvement régulier à 18/16, les deux en alternance dans la main droite et la main gauche, sur 2 claviers
 Var. 27 Canon à la neuvième à deux voix sans basse libre, mesure à 6/8 de temps
 Var. 28 Mouvement de concert virtuose »Étude« aux voix libres, en trilles écrites et en doubles trilles, mesure à 3/4 de temps
 Var. 29 Mouvement de même, »Étude« en accords tenus, »Toccata«, mesure à 3/4 de temps
 Var. 30 Quodlibet à trois voix sur la basse libre, mesure à C de temps

Aria répétée

Liberté dans le contrepoint

Entretien entre Evgeni Koroliov et Christian Esch

Ce ne serait pas faux de dire que Bach est un compositeur d'une importance particulière pour vous. Quelle place les Variations Goldberg, prennent – elles pour vous dans l'ensemble de l'œuvre de Bach ?

Une des plus importantes bien sûr. Il s'agit là d'une œuvre des dernières années, tout comme l'*Offrande Musicale* ou l'*Art de la Fugue* et le *Clavier bien tempéré*, volume II par ex., en tout cas la plupart des morceaux tirés de cette œuvre. Cette pièce est unique en son genre. Je dois dire qu'il n'existe rien de semblable dans la littérature musicale. Certes, il existe un remarquable cycle de Beethoven, les *Variations Diabelli*, également un énorme cycle, avec un autre programme de création, tout simplement d'un autre compositeur, d'un autre tempérament ; et ces variations sont bien sûr uniques en leur genre, elles aussi. Mais ce qu'il y a de particulier aux *Variations Goldberg* c'est pour moi le fait que cette musique renferme la musique de nombreux siècles précédents tout en restant très homogène. D'autre part, le vieux Bach préface ce qui va venir dans les prochains siècles, cela a été d'ailleurs souvent mentionné. On a souvent remarqué que les Variations en mineur avec leur chromatisme typique annoncent Wagner ou la 25^{ème} Variation »Adagio« annonce même Chopin. On a fait le rapport de la Variation »Martellato« avec Beethoven, même avec Schostakowitch ou Prokofiev. Cependant pour moi qui aime la musique ancienne à côté de la musique de notre temps, pour moi beaucoup ressemble à leur style. Je ne sais pas si Bach avait voulu cela, il n'en avait peut-être pas du tout l'intention. Il a probablement absorbé le passé. De

la Renaissance retournant en arrière vers la musique de la fin du Moyen Âge, de l'Ars antiqua et de l'Ars nova, de l'Ancienne et de la Nouvelle École, jusqu'à la musique grégorienne – à mon avis, de nombreux siècles émanant de cette musique. Ceci fait partie du caractère exceptionnel de ce morceau.

Il s'agit là d'un cycle de variations, non seulement en raison de l'homogénéité entre le début et la fin mais aussi en raison de l'architecture au sein de la suite des Variations – , mais il s'agit aussi d'un Compendium, entièrement en sol majeur. Si l'on compare ceci avec le Clavier bien tempéré qui passe par toutes les tonalités, où il reprend des caractéristiques tout à fait différentes de styles contemporains, et passés, on doit se poser la question suivante : comment Bach a-t-il réussi à produire, dans cet espace restreint de tonalité qui est encore une fois limité par le modèle de la basse et par le thème, une telle richesse en variantes dans l'élaboration des différentes Variations. Pourriez – vous peut-être nous dire quelque chose sur le système de la suite des Variations.

Bach a appliqué les deux principes architectoniques les plus importants. En premier lieu, il resta fidèle à la basse de la sarabande. Il varia en partie aussi la mélodie de la sarabande mais au fond il ne s'en est pas très occupé. Il s'est orienté dès le début à la ligne de basse qui était un fondement très large et tout à fait approprié aux exercices contrapuntiques. Elle est relativement longue avec ses 32 mesures et il en fit un cycle qui correspond dans l'ensemble à une très longue passacaille. C'est la basse qui structure avec grande rigueur les Variations du début à la fin. Elle n'accède que rarement à d'autres voix. Le deuxième principe est la suite des canons et des Variations libres. Comme on le sait, ce sont là les pièces qui constituent

chaque troisième Variation, toujours à la fin d'un groupe de trois dans lequel la première des deux Variations est libre. Une Variation a souvent un caractère virtuose, plein de vivacité ; il s'agit en général de l'une des deux Variations qui se trouve directement avant le canon, par ex. la 5^{ème} avant la 6^{ème}, la 8^{ème} avant la 9^{ème} Variation etc.. Les Variations libres sont quelque fois des pièces de genre comme la quasi gigue de la 7^{ème} Variation, elles peuvent aussi se présenter sous forme de fuguettes ou d'autres inventions contrapuntiques intéressantes. L'imagination de Bach est intarissable dans ce domaine, il ne se répète jamais.

Grâce à ces deux positions de base, la ligne de basse, la passacaille d'une part et ce groupe de trois – trois étant aussi un chiffre sacré, effet qu'il avait certainement voulu –, le morceau se distingue ainsi d'une étonnante homogénéité que l'on ressent même sans savoir que cette ligne de basse traverse le morceau. Si l'on est en présence d'une grande musique et dans le cas de la musique de Bach, également l'auditeur ressent la valeur de cette musique même sans vraiment savoir comment cette musique a été faite.

La 16^{ème} Variation, au début de la deuxième moitié, l'«Ouverture à la française» fait aussi partie de ces caractéristiques de construction. Il existe cependant dans ces Variations des réminiscences, des anticipations mélodiques à d'autres Variations. Ainsi la Variation finale, le quodlibet, transparaît déjà dans la 18^{ème} et la 22^{ème} Variation. Nous avons beaucoup parlé de contrepoint, de la basse comme modèle. Quel rôle joue la mélodie dans les Variations Goldberg ?

Eh bien, voilà une question à laquelle il est difficile de répondre. À mon avis, ce que Bach a réussi à faire est de dessiner le mouvement contrapuntique avec une incroyable liberté. Mais je ne peux pas dire que ces morceaux sont toujours d'une beauté sensorielle quant à la mélodie, quelquefois quand même bien sûr et ils soient alors très beaux. Mais j'ai toujours l'impression que quoi qu'il fasse, il trouve toujours une justification contrapuntique pour le faire. La mélodie joue, bien sûr, un grand rôle mais, à mon avis, tout ne dérive pas de la mélodie de sarabande bien que les éléments de sarabande soient toujours mentionnés. C'est comme un vol spatial, un espace où l'imagination est tout à fait libre. Les mélodies sont aussi parfois austères, parfois elles sont presque simples, comme dans la Variation «Martellato». Je ne sais pas non plus si ce n'était pas trop de n'avoir que des mélodies à la beauté sensorielle, comme le canon de la 9^{ème} Variation ou l'«Adagio» de la 25^{ème} Variation ou même le canon de sixte ou la Variation suivante – j'en ai déjà cité beaucoup, même la 13^{ème} Variation avec la mélodie flottant indéfiniment dans la voix supérieure, alors que les deux autres voix mènent leur propre conversation. La conversation sur ce sujet prêterait suffisamment de matière à écrire un morceau pour bien d'autres compositeurs. Bach a trouvé des proportions grandioses – ou bien il vaudrait mieux dire qu'il n'en n'a pas trouvé, que c'est venu comme cela.... La liberté enfante ici la beauté, mais il se sent également libre d'être une fois plus beau, une fois moins beau. C'est tantôt du rococo, tantôt du grégorien, tantôt un morceau de clavecin sui generis, tantôt un choral, tantôt une jubilation, tantôt une séquence moyenâgeuse. Et tout cela est rigoureusement intégré dans la basse.

Je me demande pourquoi un quodlibet se trouve à la place d'un autre canon en tant que dernière Variation, là où deux mélodies populaires, très consistantes s'affichent et cela à la place de pénultième ou même d'ultime pièce, si l'on fait abstraction de la reprise du thème qui lui aussi a un rapport très mélodique. Et enfin le dernier canon semble être un canon écrit sur une phrase mélodique toute faite. On pourrait se poser la question à savoir qu'il travaille en partant du thème mélodique, retombant sur la thématique mais dans l'objectif mélodique. La 25^{ème} Variation est également un morceau particulièrement mélodique apparaissant à un moment relativement tardif, je pense ici aussi à la 22^{ème} Variation, qui est en même temps une imitation en marche arrière, à la 19^{ème} Variation, également au canon de sixte. J'ai l'impression que la mélodie est un problème ou est également le thème des Variations Goldberg. Le contrepoint opposé à la mélodie peut – être ?

Il est possible de voir ceci de cette manière. Mais vous devez en exclure les canons. Quand on considère par exemple la 3^{ème} Variation, le premier canon, on constate qu'il y a là une teneur mélodique telle que cette pièce est un vrai trésor, comme d'ailleurs la 9^{ème} Variation. Et pourtant je vous donne raison en ce qui concerne la 25^{ème} Variation. Mais je dois dire à ce sujet – elle est incroyable, elle exprime un tel désespoir, une telle acception. Il est très difficile de parler de ce qui différencie Bach des autres compositeurs, de la raison pour laquelle sa musique apporte vraiment du réconfort, même dans certaines situations de la vie quotidienne. L'acceptation de la mort par ex. – je crois qu'il a été le seul compositeur à transmettre cette idée de cette manière. Quand on écoute sa musique, on ressent toujours à la fin ce «sursum corda», cette sensation «qui met sens dessus dessous» !

L'anecdote rapportant l'origine des Variations Goldberg, œuvre commandée par un seigneur qui souffrait d'insomnies, est connue, elle paraît très invraisemblable. Quelle occasion pourrait se cacher derrière cette anecdote sur la création de ces Variations, cette anecdote étant en réalité une sorte de construction quelconque. De nombreux morceaux étaient des pièces destinées à des élèves, les Variations Goldberg sont au fond un «Clavier Übung». Au – delà des Variations : est – ce que les œuvres de Bach sont de la musique utilitaire, du moins en rapport avec un événement, ou bien s'agit – il d'une musique dans le sens de spéculation et de mouvement spirituel libre, d'une musique jouant le rôle de «sursum»? Est – ce que l'on peut effectuer cette distinction, quand on considère d'une part l'Art de la Fugue et d'autre part les Cantates ?

Je ne saurais faire une distinction nette à ce propos, si l'on considère les Suites pour clavier ou les Partitas ou l'«Offrande musicale». Bach a eu besoin ou a abusé de l'occasion pour ses propres fins. Il s'agissait de pièces spéculatives dans le sens qu'il voulait élaborer son monde à lui partout où il le pouvait. Certains morceaux lui laissaient plus de liberté pour le faire : l'Art de la Fugue, les Variations Goldberg, le Clavier bien tempéré, également les Passions ou la Messe en mi mineur. D'autres peut – être moins. Mais si je considère la sarabande de la Suite à la française en ré mineur, des univers lointains s'ouvrent à moi, non seulement le monde agréable, plaisant des danses par exemple dans le rococo ou le baroque. C'est ainsi que je considère cela comme un abus constant.

Dans quelle mesure les Variations Goldberg, sont – elles une œuvre des dernières années ?

C'est une véritable œuvre de vieillesse. Elles ont été écrites non seulement dans les dernières années de sa vie mais elles se trouvent dans un cheminement très particulier que Bach fit durant toute sa vie. Je crois que c'était un chemin limité par les contraintes du temps en direction d'une liberté de plus en plus grande où il se libère de plus en plus des usages au niveau stylistique. Cela paraît peut-être banal de le dire, mais il faut quand même le répéter. Quand on considère les premiers morceaux de Bach et ensuite les derniers, on remarque qu'il a fait en réalité un chemin rétrograde. Cela n'est peut-être pas objectif de ma part, mais ce sont mes impressions.

Quelques – uns de ses contemporains le ressentirent aussi ainsi ...

Malgré la grande distance, il avait repris par ex. les compositeurs du XV^{ème} siècle que j'aime beaucoup, c'est justement dans ses œuvres de vieillesse qu'il acquit une incroyable liberté dans la conduite des voix. Beethoven le nommait le père de l'harmonie. Il en est vraiment le père ou le coauteur. Mais il a su en faire une telle synthèse que les idées fortement harmoniques ne portèrent jamais atteinte à la liberté du contrepoint dans ces morceaux. Ceci mène à des résultats incroyables dans certains contrepoints de l'*Art de la Fugue*. Il est à peine concevable qu'il soit possible d'atteindre de telles hauteurs alors qu'il y a cette autolimitation rigoureuse. C'est la raison pour laquelle l'*Art de la Fugue*, les *Variations Goldberg*, l'*Offrande musicale*, et tiré de celle-ci surtout le *ricercare* à six voix, sont des preuves de ce savoir inimitable et de la liberté qui réside dans le contrepoint.

Quand on pense au portrait de Bach avec le canon énigma-

tique dans la main, on a l'impression de voir un exemple des rapports existant avec le XV^{ème} siècle, avec Ockeghem ou Josquin !

C'est vrai, vous avez raison, il était toujours plus disposé à jouer, surtout avec le contrepoint. En réalité on peut dire : plus on devient maître – il a toujours été maître – plus on devient un maître exceptionnel, d'autant plus on veut aussi tester ses propres capacités là où cela est particulièrement difficile.

Il fit cela d'une manière spéculative, libre et non en regardant vers l'arrière comme cela a été le cas plus

tard, dans l'historisme. Comment se fait – il alors qu'il y a cette relation rétrograde vers le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle ?

Est-ce une énigme? Une vraie énigme, d'où cela provient-il ?



Christian Eisert

Bach, Keyserlingk + Goldberg = Variaciones Goldberg BWV 988

Sobre la génesis de las Variaciones Goldberg estamos relativamente bien informados gracias a J. N. Forkel, cuya biografía de Bach *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk* (De la vida, arte y obra de Johann Sebastian Bach) se publicó en 1802. Al decir de Forkel, quien recibió la información correspondiente por boca de Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel, los hijos mayores de Bach, esta composición está muy ligada a dos personajes. Así pues, Bach escribió su ciclo de variaciones por encargo del conde Keyserlingk, quien le solicitó componer algunas piezas destinadas a su clavecinista, «que fueran de carácter suave y un tanto alegre para que con ellas pudiera animarse un poco en sus noches de insomnio. Bach pensó que la mejor manera de satisfacer este deseo era componiendo variaciones, cosa que hasta entonces había considerado un trabajo ingrato debido a lo inalterable de la armonía fundamental. Pero como en este tiempo todas sus composiciones ya eran obras ejemplares, también lo fueron en sus manos estas variaciones. El compositor dejó una sola muestra de este género. El conde se limitaría en adelante a llamarlas «sus» variaciones.» (Forkel)

Quiénes eran Keyserlingk, el que encargó las variaciones, y Goldberg, su primer intérprete? El conde Hermann Carl Freiherr von Keyserlingk (1696-1764) fue por más de tres decenios delegado ruso en varias cortes europeas, entre ellas la corte sajona de Dresde a

partir de 1733. Federico Augusto II, el Príncipe Elector de Sajonia para cuya onomástica había escrito Bach su cantata *Pueblo alegre, plácidos sajones* (BWV anexo 12) en ese mismo año, es proclamado Rey de Polonia con el título de Augusto III. Con motivo de su coronación Bach compone otra de sus cantatas profanas de congratulación (*Haced ruido, enemigos* BWV 205a) y uno o dos años después, una cantata más por la onomástica del monarca. Las gestiones diplomáticas de Keyserlingk tuvieron la virtud de zanjar las rencillas entre Augusto III y el rey polaco de la parte contraria en torno a la sucesión hereditaria. Y a él se debe probablemente el que Bach recibiera en 1736 el título honorífico de «Compositor real de Polonia y del Príncipe Elector de Sajonia».

Von Keyserlingk se interesa por la familia Bach durante su primera estancia como delegado en la corte de Dresde (1733-1745). Allí mismo presta sus servicios por ese entonces Wilhelm Friedemann, el hijo mayor de Bach, organista de la Iglesia de Santa Sofía que es al mismo tiempo la iglesia de la corte. En señal de gratitud por su nombramiento como compositor cortesano, J. S. Bach ofrece en Dresde un gran recital de órgano el 1 de diciembre de 1736 en el nuevo órgano de la Iglesia de Nuestra Señora y en presencia del delegado ruso von Keyserlingk. Cabe suponer que la maestría de Bach produjo en éste una impresión indeleble. Parece ser que entre él y la familia Bach se establecieron lazos de amistad. El caso es que Bach visita al diplomático en varias ocasiones y éste retribuye las visitas en Leipzig.

Von Keyserlingk apadrina al hijo menor de Carl Philipp y ayuda más adelante a Wilhelm Friedemann a superar una mala racha económica. En 1747 lo nombran delegado ruso en Berlín y es posible que como fervoroso admirador de J. S. Bach fuese uno de los promotores de la visita realizada por éste a Potsdam en mayo de ese mismo año, visita que resultó trascendental en términos históricos y musicales.

Goldberg entra en escena a través de Keyserlingk. Johann Gottlieb Goldberg, nacido en Danzig en 1727, era seguramente un gran talento musical en ese entonces. Keyserlingk se fija en el músico en 1733 y dispone que se instruya en Dresde bajo la tutela de Wilhelm Friedemann Bach. De 1740 a 1742 Keyserlingk envía al joven Goldberg a recibir lecciones de música de J. S. Bach en Leipzig. Es a más tardar entonces cuando debió surgir el motivo para que Bach compusiera su *Ejercicio para clave* en 1741/42. Cabe suponer en todo caso que el deseo de Keyserlingk de tener «algunas piezas para clave para su Goldberg» (Forkel) estuviese muy relacionado con las clases que éste recibía en Leipzig. Podemos dar por sentado que Bach dejó con sus variaciones un testimonio extraordinario de la madurez intelectual y la musicalidad de Goldberg, quien era a la sazón un adolescente de 14 años.

El hecho de que Goldberg permaneciera en la casa y al servicio de Keyserlingk en los años siguientes respalda las palabras de Forkel según las cuales el conde hacía que Goldberg ejecutara «sus» variaciones en sus noches de insomnio a modo de pasatiempo y no para conciliar el sueño. Quien conozca esta composición

se habrá percatado de que su diversidad y virtuosismo la hacen totalmente inapropiada para adormecer a sus oyentes ...

Goldberg, genio consagrado a temprana edad, deja de existir con sólo 29 años, tras ser aclamado por sus contemporáneos como uno de los mejores improvisadores y compositores de mediados del siglo XVIII.

Las *Variaciones Goldberg* de Bach son obra por encargo, composición ocasional. El encargo fue de poca monta pero la obra resultó ser el ciclo de variaciones más trascendental de las compuestas antes de 1800. Por su sustancia musical, volumen exterior y diversidad interna, las *Variaciones Goldberg* son comparables solamente con dos ciclos anteriores a ellas: el *Clave bien temperado I* (1722) y el *Clave bien temperado II* (1744), del propio Bach, si bien ambos se ciñen a un principio totalmente distinto de ordenamiento y composición, a saber, la combinación de 24 preludios y fugas en las 24 tonalidades mayores y menores. No es sino a partir de 1800 cuando se publican las *Variaciones Diabelli* en Do mayor op. 120 de Ludwig van Beethoven, cuya calidad es comparable a la de las *Variaciones Goldberg*. Por cierto que aquellas 33 *Variaciones sobre un vals* se basan en un tema de Diabelli, mientras que las *Variaciones Goldberg* no están inspiradas en un tema de Goldberg. Incluso la denominación de esta última obra es en realidad «un convencionalismo de la época» (Rolf Dammann) para no tener que enunciar el abultado título original.

Bach presenta con sus *Ejercicios para clave* (título que recogió de Johann Kuhnau, quien fue cantor antes que él en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig) una colección de piezas dividida en cuatro partes, prácticamente las únicas de su género que se imprimieron y divulgaron en vida de su autor. La Parte Primera de los *Ejercicios para clave* (1731) contiene las partitas I-IV (Edition Bachakademie Vol. 115; la Parte Segunda (1735) contrapone los «gustos» italiano y francés (con el Concerto Italiano BWV 971 y la Obertura Francesa BWV 831 Vol. 108); la Parte Tercera incluye preludios corales que tienen como marco el gran Preludio y fuga en Mi bemol mayor (denominado más tarde erróneamente «Misa con órgano» Vol. 101). Las *Variaciones Goldberg* (insistimos en el título) venían a ser por consiguiente la Parte Cuarta de los *Ejercicios para clave*, pese a que Bach nunca las tituló de esa manera.

El título original menciona también el origen, el fundamento musical de esta serie de variaciones: el *Aria* que las precede. Como género musical, esta *Aria* (que figura asimismo en el *Pequeño libro para clave de Anna Magdalena Bach*) es una majestuosa sarabanda

en compás de 3/4, la más popular de las danzas palaciegas. Su voz aguda es tan rica en graciosas ornamentaciones que los contemporáneos de Bach percibían en ella la misma «ampulosidad barroca» que le achacaron con redoblada intensidad en sus últimos años de vida.

El tema de las variaciones que siguen no es la melodía de la voz aguda del *Aria*, sino la de los bajos, más o menos conforme con los principios de la variación del pasacalle y la chacona. Lo que los identifica es la idea de la reiteración.

La sola estructura y organización de estas «notas fundamentales» (Bach) constituyen ya un almacén modelado con criterio sistemático y equilibrada armonía. Se trata de grupos homogéneos de cuatro compases con cuatro tonos fundamentales. De allí resultan $4 \times 4 = 16$ compases (Parte primera) más 4×4 compases (Parte segunda) con un total de 32 «notas fundamentales» en 32 compases. Un orden riguroso que pasa no obstante a segundo plano durante la audición sin convertirse en una finalidad en sí de construcciones matemáticas.

Los bajos del *Aria* son, pues, el punto de partida del ciclo de variaciones. En cada una de ellas se van ejercitando de manera progresiva determinadas formas, géneros y técnicas interpretativas existentes en la música para clave de los tiempos de Bach. El compositor varía además su tema en términos de tonalidad (mayor-menor) y de compás sin repetir en ningún momento el orden de las clases de compases.

La sinopsis incluida aquí trae una breve reseña de las diferentes variaciones (ver páginas 49). Las variedades presentadas en términos de composición y técnica ejecutoria abarcan desde la invención a dos voces (Var. 1) hasta movimientos de concierto de gran brillantez y máxima exigencia (Var. 14, 20, 23, 28) con recursos propios del clave (cruzamiento de manos, trinos dobles, etc.) como las que suelen figurar en las sonatas de Domenico Scarlatti para este instrumento.

A modo de elemento unificador intercala Bach un *canon* cada dos variaciones, siendo el *canon* una forma artístico-musical considerada desde siempre como muy «intelectual» y fruto de una gran habilidad en materia de composición. De allí surgen entre las 30 variaciones diez grupos pequeños de tres movimientos por vez (Var. 1-3, Var. 4-6, etc.) que culminan en un *canon* cada uno. Bach adjunta a cada *canon* un título explicativo que define los intervalos de las entradas desde el unísono (Var. 3, *all'unisono*) y el de segunda (Var. 6, *alla Seconda*) hasta el de novena (Var. 27 *alla Nona*). Los *cánones* se identifican no sólo por los intervalos de las voces entrantes, en orden ascendente, sino también por su intensidad expresiva que evoluciona «desde el lúdico desenfado hasta la medita-

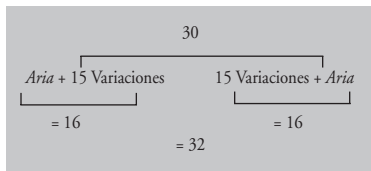
bunda gravedad» (Ludwig Finscher). Algunos *cánones* (Var. 12, 15) incluyen el *motu contrario*, un movimiento contrapuesto de las voces como una prueba más de la habilidad y el refinamiento contrapuntístico del compositor.

Bach prescindió del décimo *canon*, que hubiera sido un *Canone alla Decima* atendiendo al orden progresivo. En su lugar introduce como variación conclusiva un *Quodlibet*, combinación muy popular en aquella época de melodías conocidas o fragmentos de las mismas que solía tocarse improvisadamente. Ahora bien, la última variación de Bach dista mucho de ser una improvisación, constituyendo más bien el non plus ultra de la problemática contrapuntística. En efecto: aparte de las 32 «notas fundamentales» el compositor recurre a dos pasajes de canciones populares para modificarlas juntas con los recursos del contrapunto: «Hace tanto tiempo que no estaba contigo / acércate a mí» y «Las remolachas me ahuyentaron de aquí / más tiempo me habría quedado si mamá me hubiese servido carne». La primera de las dos melodías fue muy popular en los siglos XVII y XVIII y se tocaba para recordar a los invitados que el sarao había terminado. Ambas melodías (y la letra) así como su estrecha vinculación contrapuntística simbolizan un «adiós» que también se manifiesta en el estilo musical más bien melancólico del *Quodlibets*.

Al final del ciclo se repite el *Aria* como una reminiscencia del inicio, el punto de partida y el elemento conclusivo de un plan general de factura genial. Echemos una ojeada por último a la estructura de la obra en su conjunto. Como se ve, el *Aria* de Bach consta



de dos partes de 16 compases cada una, totalizando por tanto 32 compases. Este principio ordenador del *Aria* es trasladado por Bach de lo pequeño a lo grande: el *Aria* abarca 32 compases con 32 «notas fundamentales» y la obra completa abarca 32 movimientos. Efectivamente, a las 30 variaciones hay que añadirles el *Aria* al inicio que se ha de repetir al final conforme a reglas bachianas:



Y como queda dicho, Bach vuelve a dividir las 30 variaciones intercalando un canon cada dos de ellas, con lo que establece un grupo coherente a la par que progresivo. Es más: el conjunto de las variaciones se puede dividir en otras dos partes: la variación 16, una «obertura francesa», inaugura la segunda mitad de la obra, señalando en este punto un claro reinicio.

Este recurso ordenador rigurosamente simétrico y progresivo es el que Bach eligió como principio arquitectónico de sus *Variaciones Goldberg*. Se trata de un caso único y absolutamente novedoso en un ciclo de variaciones musicales. Refleja como tal un propósito más ambicioso que el de componer una música grata al oído y conforme al deseo de quien la había encargado; Bach, por así decirlo, se propuso radiografiar aquello que la música es capaz de transmitir a «enten-

didos y aficionados», como leemos al pie del título de dichas variaciones, recurriendo para ello a la música como «artesanía», como habilidad y destreza susceptible de enseñar a los demás. La música como «artesanía» deja de ser entonces una mera «exhibición emocionante» para transparentar además la estructura y la disposición del conjunto de la obra, basadas ambas en elementos racionales, matemáticos. Esta circunstancia sitúa las *Variaciones Goldberg* en los umbrales de la obra musical tardía de J. S. Bach.

Que las *Variaciones Goldberg* se sumarán a las creaciones más trascendentales de la música occidental es cosa que Forkel advirtió perfectamente: «Es posible que Bach nunca haya recibido mayor recompensa por un trabajo suyo. El conde le obsequió un jarro de oro conteniendo 100 luises del noble metal. Pero ni un presente mil veces más costoso hubiese bastado para pagar esta obra «

Síntesis de la estructura formal de las Variaciones Goldberg

Aria

- Var. 1 invención a dos voces, «Polonesa», compás de 3/4
- Var. 2 sinfonía a tres voces, «Movimiento de trío», compás de 2/4
- Var. 3 canon a dos voces al unísono con bajo libre, «Pastorale», compás de 12/8
- Var. 4 movimiento imitativo a cuatro voces, «Passepied», compás de 3/8
- Var. 5 invención a dos voces para uno o dos manuales con cruzamiento de manos, compás de 3/4
- Var. 6 canon a dos voces, intervalo de segunda, con bajo libre, compás 3/8
- Var. 7 giga a dos voces, compás de 6/8
- Var. 8 invención a dos voces para 2 manuales con cruzamiento de manos, «Concerto», compás de 3/4
- Var. 9 canon a dos voces, intervalo de tercera, con bajo libre, compás de C
- Var. 10 fugata a cuatro voces, compás de C
- Var. 11 giga a dos voces para 2 manuales con cruzamiento de manos, compás de 12/16
- Var. 12 canoa dos voces, intervalo de cuarta por movimiento contrario, con bajo libre, compás 3/4
- Var. 13 movimiento de aria en discantus con fundamento a dos voces, compás de 3/4
- Var. 14 movimiento de concierto a dos voces para 2 manuales con cruzamiento de manos y figuras musicales virtuosas, compás de 3/4
- Var. 15 canon a dos voces, intervalo de quinta, por movimiento contrario, con bajo libre, sol menor, compás de 2/4
- Var. 16 obertura francesa, compases de C , 3/8, C
- Var. 17 movimiento de concierto a dos voces, similar a la Var. 14, compás de 3/4
- Var. 18 canon a dos voces, intervalo de sexta, alla breve, en *stretto*, con bajo libre, «stilus antiquus», compás de C
- Var. 19 minuetto a tres voces, compás de 3/8
- Var. 20 movimiento de concierto a dos voces para 2 manuales con cruzamiento de manos, figuras musicales virtuosas, semicorcheas con apoyaturas, compás de 3/4
- Var. 21 canon a dos voces, intervalo de séptima, con bajo cromático libre, sol menor, «Lamento», compás de C
- Var. 22 fugato a tres voces con bajo libre a modo de *ricercare*, compás de C
- Var. 23 movimiento de concierto a dos voces para 2 manuales con figuras musicales virtuosas, pasajes rápidos, acordes en arpeggio y cruzamiento de manos, compás de 3/4
- Var. 24 canon a dos voces, intervalo de octava, con bajo libre, «Pastorale», compás de 9/8
- Var. 25 movimiento de aria en discantus con fundamento cromático a dos voces, «stile Monodico», (solo de violín), sol menor, compás de 3/4
- Var. 26 sarabanda por acordes en compás de 3/4 con melodía de aria «sin ornamentos» en la voz aguda, con movimiento superpuesto corrido de 18/16, alternando la mano derecha con la izquierda, a 2 manuales
- Var. 27 canon a dos voces, nona sin bajo libre, compás de 6/8
- Var. 28 movimiento virtuoso de concierto a voces libres «Etude», con trinos simples y dobles en partitura, compás de 3/4
- Var. 29 ídem, «Etude» en acordes con apoyatura, «Toccata», compás de 3/4
- Var. 30 Quodlibet a tres voces sobre bajo libre, compás de C

Aria, repetición

EVGENI KOROLIOV

nació en Moscú en 1949. Sus primeras clases de piano las recibió de Anna Artobolévskaya en la Escuela Central de Música. Por esa misma época Heinrich Neuhaus y Maria Yudina le dieron clases ocasionales gratuitas. Con posterioridad cursó estudios en el Conservatorio Estatal Tchaikovsky de Moscú como alumno de Lev Oborin y, fallecido éste, de Lev Naúmov. Concluida su carrera, Koroliov fue invitado a impartir clases en el citado Conservatorio. En 1976 se trasladó a Yugoslavia, la patria de su esposa. En 1978 fue nombrado catedrático de la Escuela Superior de Música de Hamburgo.

Evgeni Koroliov ha ganado premios en numerosos concursos internacionales, entre ellos el Premio Bach de Leipzig en 1968, el Premio Van Cliburn en 1973, el Gran Prix Clara Haskil Vevey-Montreux en 1977, el Premio Bach de Toronto en 1985. Tales galardones conllevaron invitaciones para ofrecer recitales en muchos países del este y el oeste de Europa, Canadá y los Estados Unidos. Koroliov se presentó entre otros en el Festival de Ludwigsburgo, en el Festival de Música de Schleswig Holstein, en el Festival de Montreux, en el Festival Kuhmo de Finlandia, en el Festival Europeo de Música y en la «Academia de Verano Johann Sebastian Bach» de Stuttgart, en el Festival Glenn Gould de Groningen, en el Festival Chopin de Dushniki (Polonia), en el Budapest Spring Festival y en la «Settembre Musica» de Turín. Estuvo de gira en la Grosse Musikhalle de Hamburgo, en la Filarmonía de Colonia, en la Gewandhaus de Leipzig, el Konzerthaus de Berlín y en el Herkulesaal de Múnich, en la Società dei Concerti de Milán y en muchas otras importantes salas de concierto reparti-

das por todo el mundo. Como músico de cámara acompañó a Natalia Gutman, Mischa Maisky y otros.

Muy atraído por la obra de Bach, ejecutó a la temprana edad de diecisiete años, en Moscú, todas las piezas del Clave bien temperado. Desde entonces Koroliov ha interpretado varias veces, en ciclos, las grandes obras bachianas para pianoforte, entre ellas las piezas de «Ejercicios para clave» y «Arte de la fuga» que grabó también en disco compacto en 1990 para el sello discográfico «Tacet». Al preguntársele qué CD se llevaría a una isla solitaria, el compositor György Ligeti eligió esta grabación: «Si me estuviera permitido llevar una sola obra a esa isla solitaria, elegiría el Bach de Koroliov para escuchar el disco una y otra vez hasta el último suspiro mientras me consumo de hambre y de sed.»

Los comentarios de la prensa corroboran esa actitud: «Este hombre de sencilla apariencia es un genio capaz de ejercer el control absoluto del teclado, sacarle un sonido embriagador y tocar con supremo poder expresivo las Variaciones Goldberg de principio a fin» (Corriere della sera); «Pocos como él logran mantener esa energía y concentración indeclinables de la primera a la última nota sin crispamientos de ninguna clase» (Norddeutsche Rundfunk); «El admirable esmero que pone Koroliov en todos los aspectos musicales y técnicos del imponente ciclo que no excluye la vivacidad de espíritu ni la brillantez ejecutoria, asume una cualidad muy personal: raras veces habíamos escuchado una música bachiana tan madura y tan libre de escorias» (Süddeutsche Zeitung); «Son tantas las singularidades de la música que presenta a sus oyentes que uno siente deseos de escuchar en seguida su interpretación una vez más» (Hamburger

Abendblatt); «Koroliov no se decanta por lo superficial, sino que trata a Bach con fidelidad al original. Nada de lo que hace emana de la una supuesta seguridad de conocedor, pese a que Koroliov sin duda lo es. El plano estructural lo transmite desvelando con plasticidad las correlaciones musicales a través de recursos como la dinámica modulada con una y otra mano. La ejecución de Koroliov se traduce en una claridad que permite escuchar mejor aún el plan maestro de la obra» (Stuttgarter Zeitung); «Es así como Koroliov se abre paso hasta la música a partir del arte combinatorio y formal que en el contrapunto de Bach no difiere de los ritmos ilusorios de Ligeti ... ¡Hace rato que debíamos estar todos en una isla solitaria escuchando a Koroliov!» (Frankfurter Rundschau).

En el marco de la Edition Bachakademie, Evgeni Koroliov ha grabado las Invenções y Sinfonías BWV 772-801 (Vol. 106), la segunda parte de los «Ejercicios para clave» («Obertura francesa» BWV 831, «Concierto italiano» BWV 971) y la «Fantasía y fuga cromáticas» BWV 903 (vol. 108) así como las Variaciones (Vol. 112).

Libertad en el contrapunto

Evgeni Koroliov entrevistado por Christian Esch

Se puede decir que Bach es para usted un compositor esencial. ¿Qué posición asignaría usted, dentro de la obra de Bach, a las Variaciones de Goldberg?

Una de las más importantes, sin duda. Se trata de una obra tardía igual que, por ejemplo, la *Ofrenda musical* o el *Arte de la fuga* y el *Piano bien temperado, II volumen*, o al menos la mayoría de las piezas que las integran. Esta es única desde luego. Tengo que decir que no es posible encontrar nada semejante en la bibliografía. Ciertamente hay un ciclo espléndido de Beethoven, las *Variaciones de Diabelli*, que también constituyen un ciclo gigantesco aunque con diferente programa creativo, ya que se trata de otro compositor con otro temperamento. Y esas variaciones son también extraordinarias, como es lógico. Pero lo que llama la atención en las *Variaciones de Goldberg* es para mí el hecho de que a pesar de que esta música está escrita de forma muy homogénea, lleva en su ser la quintaesencia de la música de muchos siglos precedentes. Igual que por otra parte el Bach tardío es un preanuncio de lo que va a suceder en el siglo siguiente, esto se había citado ya antes muchas veces. Con frecuencia se ha observado que las variaciones en tono menor representan con todo su cromatismo un anticipo de Wagner o en concreto, la variación 25 «Adagio» es incluso una anticipación de Chopin. La variación «Martellato» se ha puesto en relación con Beethoven, y hasta con Schostakowitsch o Prokofiev. Para mí, en todo caso, que soy un amante tanto de la música de nuestra época como de la música antigua,

todo esto suena muy dentro de su estilo. No sé si Bach lo pretendió así expresamente. Tal vez no se lo propuso. Probablemente asumió el pasado. Desde el Renacimiento hasta la música de la Edad Media tardía, desde el Ars antiqua y el Ars nova, la antigua y la nueva escuela, hasta el Gregoriano... transcurrieron muchos siglos que, en mi opinión, cantan a partir de esta música. Esto es lo extraordinario de esta pieza.

Bien, pues de lo que se trata es de un ciclo de variaciones que no lo es tan sólo por su cerrada disposición desde el principio hasta el final, sino también por su aspecto arquitectónico dentro de la sucesión de variaciones, además de tratarse de un compendio total y absolutamente en Sol. Ahora bien, si comparamos esto con el Piano bien temperado, donde se recorren todos los tipos de tonalidades y se aborda toda una serie de características sumamente variadas de estilos contemporáneos y de estilos de épocas pasadas, se plantea la cuestión de cómo consiguió Bach crear semejante riqueza de matices en la configuración de cada una de las variaciones dentro de este espacio tonal tan reducido que se ve limitado tanto por el modelo del bajo como por el tema. Tal vez pueda usted decirnos algo sobre el sistema de la sucesión de variaciones.

Bach aplicó los dos principios arquitectónicos más importantes. Uno de ellos es la fidelidad al bajo de la sarabanda. Él sometió parcialmente también a variaciones la parte melódica de la sarabanda, pero tal vez no se preocupó de eso en realidad. Desde un principio proyectó su mirada sobre la línea del bajo, que constituía un modelo muy amplio y adecuado para sus ejercicios de contrapunto. Esa línea con sus 32

compases resulta bastante larga, y de ella forma un ciclo que en su totalidad se corresponde con un pasacalle de gran longitud. Es el bajo quien estructura las variaciones una por una con todo rigor. Muy raramente alcanza a otras voces. El segundo principio es la sucesión del canon y de las variaciones libres. Es conocido que se trata de piezas que forman una variación de tres en tres elementos siempre al final de un grupo ternario en el que las dos primeras variaciones son libres. En la mayoría de los casos, una variación tiene carácter vitalista y virtuoso, y por regla general, aquella de las dos variaciones que precede inmediatamente al canon, por ejemplo la quinta delante de la sexta o la octava delante de la novena variación, etc. Las variaciones libres son algunas veces variaciones de género como por ejemplo la cuasi giga de la séptima variación, o también pueden ser fuguetas u otros interesantes hallazgos del contrapunto. En esto Bach es inagotable y jamás se repite.

Gracias a estas dos decisiones básicas, la línea del bajo y el pasacalle por una parte, y esos tríos (el tres es además un número sagrado y esto seguro que estaba en su intención), la pieza se reviste de una increíble homogeneidad que también se percibe así aunque se desconozca la línea del bajo. En la música mayor y también en Bach sucede que el oyente lo percibe incluso aunque ignore en efecto el modo maravilloso en que se hizo esta música.

La variación decimosexta, que es el comienzo de la segunda mitad (la «Obertura francesa») se incluye también en este tipo de características constructivas. Pero también hay en estas variaciones unos anticipos o insinua-

ciones melódicas de otras variaciones. En la decimoctava y en la vigesimosegunda parece sonar también la variación final que es el Quodlibet. Había mucho de contrapunto y lo que importaba era el modelo del bajo. ¿Qué papel desempeña la melodía en las Variaciones de Goldberg?

Esta es una cuestión complicada. Para mí, lo que él ha conseguido es una inaudita libertad en el movimiento del contrapunto. No puedo decir que desde el punto de vista melódico sea siempre sensualmente bello y ni siquiera que lo sea mucho algunas veces. Pero siempre tengo la sensación de que es capaz de hacer lo que quiera y que siempre encontrará para ello una justificación contrapuntual. La melodía desempeña lógicamente un gran papel, pero para mí no todo es lo que se deriva de la melodía de la sarabanda, pese a que continuamente vienen a colación determinados elementos de ella. Se trata de un vuelo espacial por el ámbito plenamente libre de la fantasía. Las melodías son algunas veces hoscas y en ciertos casos demasiado sencillas como por ejemplo en la variación del «Martellato». Tampoco sé si resultaría excesivo disponer únicamente de melodías sensualmente bellas como puede ser la variación novena, el canon, o la vigesimosegunda, el «Adagio», o también el canon de sexta o la variación que le sigue... bueno, ya he citado bastantes, pero también podría mencionar la decimotercera con su melodía infinitamente suspendida en la voz alta, donde las otras dos voces dan cauce a su propio diálogo. Este diálogo hubiera sido tal vez para algún que otro compositor materia suficiente para escribir una pieza entera partiendo de él. Bach ha encontrado proporciones grandiosas, o quizá no las ha

encontrado, sino que le han sobrevenido... La libertad alumbra aquí a la belleza, pero él conserva la libertad de ser unas veces más bello y otras veces menos. En ocasiones es Rococó y en ocasiones el Gregoriano. A veces crea una pieza sui generis para clavicémbalo y a veces se trata de un coral, de una jubilatio, o de una secuencia medieval. Y todo ello va estrictamente montado sobre el bajo.

Me pregunto por qué en lugar de otro canon aparece como última variación un Quodlibet en el que se nos presentan como sustentadoras dos melodías muy sólidas y populares que forman incluso la penúltima o la última, si se prescinde de reanudar el tema con una referencia muy melódica. Y el último canon parece ser un canon sobre una floritura melódica, hasta el punto que podría llegarse a la conclusión de que Bach parte siempre de lo temático-melodioso para retornar a la elaboración bien de lo temático o de lo melódico. La variación vigesimosegunda es de carácter marcadamente melódico para un momento relativamente tardío, pensando también en la variación vigesimosegunda que al mismo tiempo es una invitación con efecto retroactivo, y la variación decimosegunda que es un canon de sexta. A mí me da la impresión de que lo melódico es un problema o que también constituye el tema de las Variaciones de Goldberg. ¿Será que hay un dilema «contrapunto versus melodía»?

Tal vez pueda contemplarse todo esto así. Pero debe usted excluir de esta serie los cánones. Cuando por ejemplo se toma en consideración la variación tercera que es el canon primero, nos encontramos con tanto contenido melódico como para formar realmente un tesoro, al igual que lo que sucede en la variación no-

vena. Y sin embargo puedo estar de acuerdo con usted en lo que respecta a la variación vigesimoquinta. Pero también he de añadir al respecto que es algo increíble, que semejante resignación constituye una exacerbación extrema. Apenas puede hablarse del motivo que hace diferenciarse así a Bach respecto a los demás y por qué su música proporciona un auténtico consuelo por ejemplo en ciertas situaciones vitales. La aceptación de la muerte... yo creo que él fue el único compositor que transmitió esto en plena realidad. Al oír su música aparece siempre al final un «Sursum corda», «Levantemos el corazón»!

Es conocida la hipótesis anecdótica de considerar las Variaciones de Goldberg como obra encargada por un señor insomne, hipótesis que comporta un alto grado de inverosimilitud. Qué motivo pudiera haberse sospechado para esta anécdota explicativa del origen, que en realidad no es más que un vehículo para construir algo. Muchas piezas se concibieron como estudios y también las Variaciones de Goldberg constituyen un «ejercicio de piano». Si pasamos más allá de las variaciones, ¿será que las obras de Bach son música de uso -o que al menos dan pie para ello-, o más bien se trata de una música orientada en el sentido de la especulación y del movimiento intelectual libre... una música entendida como «Sursum»? ¿Se puede aceptar semejante disociación si se piensa por ejemplo en el Arte de la fuga por un lado y en las cantatas por otro?

Aquí podría trazar yo una línea separadora si tomamos por ejemplo las suites para piano o las partidas o también la «Ofrenda musical». Bach aprovechó o desaprovechó la ocasión para sus propios fines. Se trata-

ba de piezas especulativas en el sentido de que allí donde podía, Bach intentaba construir su propio cosmos. Algunas piezas le dejaban mayor margen para esa tarea: el *Arte de la fuga*, las *Variaciones de Goldberg*, el *Piano bien temperado*, también las pasiones o la *Misa en si menor*. Otras quizá menos. Pero si tomo por ejemplo la sarabanda de la Suite francesa en re menor, se nos abren ante mí mundos enteros, pero no ya únicamente un mundo agradable, el mundo ameno de las danzas como es el mundo del Rococó o del Barroco. Lo contemplo así de una vez: como un abuso permanente

¿Hasta qué punto puede decirse que las Variaciones de Goldberg son una obra tardía?

Es que son en realidad una obra tardía. No es que fueran escritas en los últimos años, sino que además se encuentran en medio de un camino muy peculiar que él fue trazando a lo largo de toda su vida. Creo que era un camino impulsado por el tiempo hacia una libertad cada vez mayor. Es decir, que estilísticamente se hacía cada vez más independiente de los usos y costumbres. Será banal repetir esto, pero hay que decirlo. Si echamos un vistazo a las piezas tempranas de Bach y posteriormente a las tardías, veremos que en realidad él está recorriendo un camino de vuelta. Quizá eso no sea una realidad objetiva, pero yo lo percibo así.

Y así lo percibieron algunos de sus coetáneos...

Por muy alejados que estuvieran de él, lo cierto es que asumí por ejemplo a los compositores del siglo XV

que yo tanto aprecio. Y precisamente en las obras tardías adquirió una increíble libertad en la conducción de las voces. Beethoven le llamaba padre de la armonía. En realidad es su padre o uno de sus procreadores. Pero él fue capaz de hacer de todo esto una síntesis, de modo que tampoco un pensamiento marcadamente armónico pudiera perjudicar en sus piezas la libertad del contrapunto. Esto aporta unos resultados increíbles en algunos contrapuntos del *Arte de la fuga*. Pese a esta disciplina, pese a esta autolimitación para escalar hasta estas alturas, se trata en todo caso de un fenómeno apenas concebible. Por eso el *Arte de la fuga*, las *Variaciones de Goldberg*, la *Ofrenda musical*, y de entre todas ellas el *Ricercar* a seis voces, son el símbolo de esa inimitable capacidad y de la libertad en el contrapunto.

Si pensamos en el retrato de Bach con el enigmático canon en sus manos, tendremos la sensación de encontrarnos ante un ejemplo de su relación con el siglo XV, con Ockeghem o Josquin.

Sí, desde luego. Él estaba cada vez más orientado hacia los juegos menores, precisamente con la técnica del contrapunto. Esto es así, lógicamente: cuanto más maestro es uno -y él fue siempre un maestro-, cuanto más se convierte alguien en un maestro tan peculiar como él, tanto más se querrán poner a prueba las propias facultades precisamente donde más difícil resulta.

Él lo hizo de un modo libre y especulativo, no sólo en el sentido de orientarse hacia atrás como ocurriría posteriormente en el historicismo. Entonces, ¿cómo se produce

esta relación retrospectiva con los siglos XV y XVI?

¿No se tratará de un enigma? El verdadero enigma es saber de dónde le viene esa orientación?