

Ann-Helena Schlüter

Die Goldberg Variationen von Johann Sebastian Bach

**in der Bearbeitung von
Josef Rheinberger und Max Reger**

Eine Vergleichsstudie



Diplomica Verlag

Ann-Helena Schlüter

Die Goldberg Variationen von Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung von Josef Rheinberger und Max Reger

Eine Vergleichsstudie

ISBN: 978-3-8428-1345-8

Herstellung: Diplomica® Verlag GmbH, Hamburg, 2012

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und der Verlag, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

© Diplomica Verlag GmbH

<http://www.diplomica-verlag.de>, Hamburg 2012

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Vorwort.....	7
2.	Einleitung.....	14
3.	Die „Goldberg-Variationen“ BWV 988 von Johann Sebastian Bach (1740)	20
4.	Josef Gabriel Rheinbergers Bearbeitung der „Goldberg-Variationen“ für zwei Klaviere, (1883).....	30
4.1.	Erste Hälfte	37
4.1.1.	Aria	37
4.1.2.	Variation 1	46
4.1.3.	Variation 2.....	51
4.1.4.	Variation 3.....	55
4.1.5.	Variation 4.....	58
4.1.6.	Variation 5.....	59
4.1.7.	Variation 6.....	62
4.1.8.	Variation 7.....	64
4.1.9.	Variation 8.....	68
4.1.10.	Variation 9.....	71
4.1.11.	Variation 10.....	72
4.1.12.	Variation 11	74
4.1.13.	Variation 12	76
4.1.14.	Variation 13	78
4.1.15.	Variation 14	81
4.1.16.	Variation 15	85
4.2.	Zweite Hälfte	87
4.2.1.	Variation 16	87
4.2.2.	Variation 17	90
4.2.3.	Variation 18	91
4.2.4.	Variation 19	94

4.2.5.	Variation 20	95
4.2.6.	Variation 21	99
4.2.7.	Variation 22	101
4.2.8.	Variation 23	105
4.2.9.	Variation 24	109
4.2.10.	Variation 25	113
4.2.11.	Variation 26	119
4.2.12.	Variation 27	123
4.2.13.	Variation 28	125
4.2.14.	Variation 29	132
4.2.15.	Variation 30	137
4.3.	Dynamische Entwicklung in Rheinbergers Bearbeitung	144
4.4.	Erweiterte Polyphonie, Klavier-, Hand- und Stimmverteilung Rheinbergers in den neun Kanons, den zwei fugenähnlichen Variationen und im gesamten Zyklus	150
5.	Die revidierte Fassung der Rheinberger'schen Bearbeitung der „Goldberg- Variationen“ von Max Reger (1915).....	172
6.	Abschließende Betrachtung.....	185
7.	Literaturverzeichnis	189

„GOLDBERG-VARIATIONEN“ BWV 988, S. 16 DER ORIGINALAUSGABE

(enthaltend Variatio 15, T. 17 - 32, und Variatio 16, T. 1 - 13 a)¹

16.

Variatio 16. a 1. Clav.

Ouverture

The image shows a page of handwritten musical notation for Johann Sebastian Bach's Goldberg Variations, BWV 988, page 16. The page is divided into two main sections: Variatio 15 (measures 17-32) and Variatio 16 (measures 1-13a). The notation is in G major, 3/4 time, and includes various ornaments and performance markings. The page is numbered '16.' at the top left. The first section, Variatio 15, consists of six systems of two staves each. The second section, Variatio 16, is marked 'a 1. Clav.' and 'Ouverture' and also consists of six systems of two staves each. The notation is dense and includes many ornaments, slurs, and dynamic markings.

¹ Vgl.: Bach, Johann Sebastian: Goldberg-Variationen BWV 988. Wien 1996, S. 2.

„Zu dem Bedeutendsten, was J. S. Bach je für Klavier geschrieben, zählen die „Goldbergschen Variationen“ - Aria mit 30 Veränderungen. Wenn dieses großartige Werk bis auf den heutigen Tag mehr nur theoretisch gewürdigt als gespielt wurde, so hat dies seinen triftigen Grund in dem Umstande, dass es für ein Klavier mit zwei Manualen geschrieben ist – ein Instrument, das man längst nicht mehr kennt. Möge nun vorliegende pietätvolle Bearbeitung für zwei Klaviere dazu dienen, Musiker und Musikfreunde mit diesem Schatze echter Hausmusik bekannt und vertraut zu machen.“

München im Mai 1883

Josef Rheinberger²

² Vgl.: Rheinberger, Josef/Reger, Max: Aria mit 30 Veränderungen (die „Goldberg’schen Variationen“) von Joh. Seb. Bach für zwei Pianoforte bearbeitet von Josef Rheinberger. Revision von Max Reger. Lippstadt 1915, S. 3.

GOLDBERG

(zu den Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach)

Schwägerschaft mit Lyrik:
Bachs Musikdrama ist.
Töne wandeln sich in Orte,
 Klänge in Schauplätze.
Sätze sind Gesichte, Visionen.
Golgatha ein hiesiger Ort nun.
Wo ist es? — Inneres Sehen,
Sicht im Symbol.

Vorhang: Darf man dahinter nicht gehen?
Wirklichkeit webt Kunst in Einheit.
Wer will Dinge messen, Gramm, Zentimeter,
Tinte, doch das Wahre nicht sehen?
Größte noch denkbare Spannung goldwert.
Imaginäre Musik; schwingende Luft
Teilt sich mit in Ton, der uns berührt,
In Klang, der variiert in Bewegung setzt.

Antenne in uns für geistliche Räume,
Sagbare für das Unsichtbare.
Regen auf in Flamme, die nie ausgeht.
Anmutender Tanzkampf?
Golgatha ein Goldberg geworden:
Fundamentalnoten rufen: Komm zurück,
Mensch.
Die Stimme lässt die Herzen sehen.

Ann-Helena Schlüter³

³ Im Folgenden werden nur die Zitate und Gedichte, die nicht von der Autorin dieser Arbeit stammen, mit dem Namen des Autors benannt.

ORIGINALTITEL DER KLAVIERÜBUNG VON JOHANN SEBASTIAN BACH:

Clavierübung I: (einmanualiges Cembalo)

„Clavier-Übung / bestehend in / Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, / Menuetten, und anderen Galanterien K / Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl: Sächsisch Weisenfelsischen würcklichen Capellmeistern / und / Directore Chori Musici Lipsiensis. / OPUS 1 / In Verlegung des Autoris / 1731.“

Clavierübung II 1735 (zweimannualiges Cembalo)

„Zweyter Theil der / Clavier Übung / bestehend in / einem Concerto nach Italiaenischen Gust / und / einer Ouverture nach Französischer Art, / vor ein / Clavicymbel mit zweyen / Manualen. / Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verferdiget, / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl: Saechs: Weissenfels:Capellmeistern / und / Directore Chori Musici Lipsiensis. / in Verlegung / christoph Weigel Junioris.“

Clavierübung III 1739 (zweimannualige Orgel mit Pedal)

Dritter Theil / der / Clavier Übung / bestehend / in / verschiedenenVorspielen / über die / Catechismus- und andere Gesaenge, / vor die Orgel: / Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern / von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung / verfertigt von / Johann Sebastian Bach, / Königl. Pohlnischen, und Churfürstl. Saechs. / Hoff-Compositeur Capellmeister, und / Directore Chori Musici in Leipzig. / In Verlegung des Authoris“.

Clavierübung (IV) - 1741

„Clavier Übung / bestehend / in einer / ARIA / mit verschiedenen Veraenderungen / vors Clavicimbal / mit 2 Manualen. / Denen Liebhabern zur Gemüths-/ Ergetzung verfertigt / von / Johann Sebastian Bach / Königl. Pohl. u. Churf. Saechs. Hoff/compositeur, Capellmeister, u. Directore / Chori Musici in Leipzig. / Nürnberg in Verlegung / Balthasar Schmid.“

1. VORWORT

„Bachs außergewöhnliche Gaben, sein schweres Erbe, sein Wunsch, seine Familie treu und sorgsam zu ernähren, und seinem Ziel, seinem Glauben Ausdruck zu verleihen - diese Motivationen waren für seine Werke von enormer Wichtigkeit. Sie sind es auch für die Interpretation und für jede Bearbeitung seiner Werke.“

Was für ein Werk sind die *Goldberg-Variationen*, dass sie bis heute bearbeitet werden? Was bedeuten sie, dass Komponisten und Musiker bis heute dieses Variationswerk für viele Instrumente und Stile bearbeiteten? Wer war der erste? Josef Gabriel Rheinberger (1839 - 1901) am 22. Mai 1883 (Autograph: Mbs 4668. Leipzig 1883). Warum hat er dieses Werk bearbeitet und für wen? Waren Bachs *Goldberg-Variationen* den Musikern und Komponisten seiner Zeit bekannt? Der zweite, der sich an dieses heute legendäre Werk arrangierend heranwagte, nämlich an Rheinbergers Bearbeitung der *Goldberg-Variationen*, war Max Reger, der die Rheinberger'sche Fassung kritisch revidierte. Was veranlasste ihn? War aber Bach nicht selbst ein Bearbeiter seiner eigenen Kompositionen? Blieb Bachs Geist, seine Tonsprache, sein Ausdruckswille und der Wunsch, das Gemüt zu ergötzen,⁴ in diesen ersten Bearbeitungen erhalten?

Die *Goldberg-Variationen*, BWV 988, gehören zu den Hauptwerken von Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) und werden trotz vieler wissenschaftlicher Veröffentlichungen und schriftlicher Abhandlungen ein Mysterium, ein Geheimnis bleiben.

Wohl jedes Jahrzehnt und stets neue Generationen werden zu einer Neubewertung dieses geschichtshaltigen Werkes geführt und eingeladen. Der Variationszyklus erregt bis zur heutigen Zeit Aufmerksamkeit. Die Aria und ihre 30 Veränderungen besitzen tiefen Symbolgehalt und transportieren feine, unsichtbare und zärtliche Botschaften: *Soli Deo Gloria*. Dabei ist das Thema, Bachs Aria, in diesem Zyklus bereits eine Welt für sich: Sie ist Ursprung und Ausgangspunkt, Höhepunkt, Kadenz und Abschluss des Werkes zugleich; sie ist Erinnerung - die Aria da Capo, die nach 30 Veränderungen wiederkehrt. Die theologische Bachforschung ist hier mit Fragen und Antworten nicht gesättigt.

Was Pianisten bis heute aus diesem ‚Archiv der Sinne‘ für die Hände lernen, ist durch das regelmäßige Einspielen der *Goldberg-Variationen* auf einem Klavier zu hören. Durch das Überkreuzen der Hände am Klavier, durch die Nähe zu sich selbst an den Tasten, durch den kompakten Tonumfang, der allerdings durch die Virtuosität wieder aufgehoben wird, durch

⁴ Vgl.: Dammann, Rolf: Johann Sebastian Bachs Goldberg-Variationen. Mainz 1986, S. 23.

die Tonart G-Dur, die sich über 50 Minuten treu bleibt, durch das Griffige der Handkreuzungen ist wieder ein ganz anderes motorisches und künstlerisches Erleben möglich als auf einem Cembalo, auf zwei Manualen oder auf zwei Klavieren. Eine Zusammenfassung als Archiv entsteht hierbei nicht nur durch die Kanons und Tänze aus der Zeit Bachs, sondern auch im motorischen und akustischen Erleben und Wahrnehmen durch die aktiven Hände im Überkreuzen, dadurch, dass sie Stimmen herausheben. Diese Wissenschaft sitzt in den Händen und damit auch im Kopf, da nicht mit den Fingern allein Klavier gespielt wird, wie schon Glenn Gould schrieb.⁵ Es ist ein Unterschied, ob eine Virtuosität nur von der Hand kommt oder von innen, als wären die Hände im Bauch, im Atem. Es gibt eine direkte Beziehung, eine Einheit zwischen Hand, Mund und Bauch (Atmung), die beispielsweise in der Interpretation Glenn Goulds spürbar ist. Wenn die *Goldberg-Variationen* Forkels Anekdote nach für einen sehr jungen Cembalisten geschrieben und später sogar nach ihm benannt wurden,⁶ für einen Musiker, der zu jener Zeit um die zehn Jahre alt war, wirft es die Frage auf, was dieses Werk für Schüler und junge Musiker von heute bedeuten kann. Ein Handstück im Sinn ‚für angehende Klavierspieler‘ ist keines der Variationen, auch nicht das Thema, die Aria - im Gegenteil. Die Sätze sind schwierig und komplex im Vortrag. Die virtuoson Variationen liegen keineswegs gut in der Hand und sind selbst für Pianisten am Klavier eine Herausforderung, da das gesamte Werk für zwei Manuale geschrieben worden ist, nicht für (horizontale) 88 Tasten. Die Sätze waren sicher nie leicht und angenehm für die Hand gewesen, auch nicht auf dem Cembalo, doch schon gar nicht an einem heutigen Flügel mit einer Tastatur. Nun liegt seit über 100 Jahren eine Bearbeitung mit zweimal horizontalen 88 Tasten vor: die von Max Reger revidierte Rheinberger'sche Fassung der *Goldberg-Variationen* für zwei Klaviere.⁷ Bachs Gesamtwerk ist trotz seiner zufallslosen Genauigkeit nicht Doktrin, sondern in vieler Hinsicht improvisierte und souveräne Musik, die er aus seinem Können heraus notierte. Ebenfalls zu improvisieren und zum Beispiel die *Goldberg-Variationen* fortzuführen, ist keine Willkür oder Verrücktheit, sondern ein Akt der Freiheit und der Kreativität, die zum Gesamtwerk Bachs dazugehören kann.

Johann Sebastian Bach, vor 325 Jahren geboren, komponierte die *Goldberg-Variationen* einem anekdotischen Bericht zufolge für den mit der Familie Bach befreundeten russischen Botschafter am Dresdner Hof, Graf Hermann Carl von Keyserling. Dieser hatte

⁵ Vgl.: Bazzana, Kevin: Glenn Gould. Kassel/Stuttgart 2001, S. 5.

⁶ Vgl.: Niemöller, Heinz Herrmann: Polonaise und Quodlibet. In: Heinz-Klaus Metzger (Hrsg.): Musik-Konzepte 42 (1985), S. 22 f.

⁷ Vgl.: Rheinberger, Josef/Reger, Max: Aria mit 30 Veränderungen (die „Goldberg'schen Variationen“) von Joh. Seb. Bach für zwei Pianoforte bearbeitet von Josef Rheinberger. Revision von Max Reger. Lippstadt 1915.

sich für Johann Gottlieb Goldberg, einen in seinen Diensten stehenden jungen Cembalisten und begabten Schüler Bachs, einige Klavierstücke bestellt, die dieser für ihn spielen sollte, die, wie Forkel berichtet, so „sanften und etwas munteren Charakters wären, dass er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte.“⁸ Soweit zur Anekdote um 1802. Dennoch wird man die *Goldberg-Variationen* nicht oder zumindest nicht nur als Auftragswerk bezeichnen können. Die wirklichen Hintergründe des Werkes sind nicht genügend bekannt, als dass das, was man heutzutage zu wissen glaubt, über diese oder andere Anekdoten hinausreichen könnte.

Die vierteilige *Klavierübung* Bachs mit den *Goldberg-Variationen* im vierten Teil könnte man bereits als eines der Lebenswerke Bachs bezeichnen. Oft wird *Die Kunst der Fuge* als fünfter Teil der *Klavierübung* bezeichnet. Bachs Sarabanden stehen repräsentativ für die deutsche Musikkultur, unwiderruflich als ein kulturelles ‚Markenzeichen‘ Deutschlands, speziell und besonders die Aria der *Goldberg-Variationen*.

Diese beginnen mit dem als Aria bezeichneten, klagenden, reich verzierten Instrumentalstück, dem anschließend 30 Variationen folgen und die schließlich in einem da Capo der Aria wieder enden. Klagend wirken unter anderem die Doppelschläge (in einer Schleife von oben nach unten), die einem Seufzer gleichen. Die Aria atmet vieler solcher Seufzer. Die Aria (da Capo) kehrt wieder, sie kehrt nicht als dieselbe zurück, da sich die Atmosphäre und die Dichte derselben Sarabande nach ihrem langen Weg durch 30 Variationen hindurch sehr verändert haben.

Die Variationen orientieren sich jedoch kaum an der Melodie der Aria, sondern an dem gemeinsamen Bassthema. Das Werk ist ein Höhepunkt jeglicher Variationskunst. Jeder Einzelsatz besitzt einen eigenen, individuellen Charakter. Die Komposition der Variationen folgt einem planvollen und bis ins Detail strukturierten, architektonischen Gesamtaufbau auf dem Bassthema mit regelmäßig eingefügten kanonischen Sätzen: Jede dritte Variation ist ein Kanon mit einem stets gleichmäßig anwachsenden, anschwellenden Intervall in den kanonischen Stimmen. Die 30 Variationen sind in Dreiergruppen aufgebaut, in drei Zehnergruppen und in zweimal 15 Variationen, der Mitte: Die 16. Variation, eine französische Ouvertüre mit Fugato und Doppelpunktierungen in einem virtuoson Allegretto, leitet den zweiten Teil der 30 Variationen ein.

⁸ Vgl.: Forkel, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Berlin 2000, S. 101 und S. 103.

Dies alles wird von der Aria und ihrer Wiederkehr in diesem kreisförmigen⁹ Zyklus umrundet; auf sie ist alles bezogen.

Sehr bemerkenswert an den *Goldberg-Variationen* ist jedoch nicht nur dieser genau und konsequent eingehaltene und künstlerische Aufbau des Werkes, sondern dass Bach mindestens eine Gegenströmung innerhalb seines eigenen Werkes schuf: Strömungen, die entgegengesetzt zum Gesamtaufbau der Variationen drängen, beeinflussen und wirken. Diese opponierenden Kräfte geben den *Goldberg-Variationen* ein dramatisches Profil. Es ist auf der einen Seite alles im Werk auf die Aria bezogen, jedoch sind viele einzelne Variationen trotz des Fundamentes, des Bassthemas, im Charakter so weit entfernt von der Aria - und diese wiederum motivisch miteinander verflochten -, als würde es im Werk um alles andere als um die Aria gehen, gar um den Boykott der Aria selbst, sogar die Variationen, die besonders auf die Aria hindeuten (Var.¹⁰ 13, 15, 25 und 30: Höhepunkte der *Goldberg-Variationen*, die, ohne Wiederholung vorgetragen, die Hauptgruppierungen markieren), sind so deutlich abweichend von der musikalischen Botschaft, dem musikalischen Drängen der Aria, dass es beim Spielen und auch beim Zuhören irritierend wirken kann. Aber genau diese Irritationen und Ambivalenzen hat Bach beabsichtigt und gewollt. Es ist, als würde man inmitten einer Kirche auf die Feuer spuckenden Drachenköpfe und Fratzen an den Außenwänden blicken, in das Böse, in das Gegenteil inmitten der heiligen Schutzräume. Doch diese Fratzen sollten gerade das Feindliche und die Dämonen fernhalten. Die von der Aria abweichenden oder wegdriftenden Variationen sind wie schwarze Steine in einem Mosaik, die unabdingbar zum bunten Muster dazugehören, um es überhaupt erkennbar zu machen. Diese rebellische Ambivalenz zeigt in diesem Zyklus, das ermutigen und besänftigen soll,¹¹ ein Ringen um die Aria. Die *Goldberg-Variationen*, ihr Weg und Kreisen um die Aria, sind daher ein Abbild für das Leben. Da jede dritte Variation ein Kanon ist, das im Intervall anschwillt, scheint das ganze Werk nach außen und nach innen anzuschwellen auf dem Weg zur Wiederkehr der Aria, die voll Reife und Reichtum und doch ganz schlicht und nackt am Ende wieder erklingt.

Die Variation 25 beispielsweise ist ein Kosmos für sich, der den Rahmen der Aria sprengt. Die Variation 15 aber sprengt nicht nur die Aria, sondern auch den ersten Teil des Zyklus, so dass es kaum vorstellbar ist, wie man nach einer solch enormen Verfremdung und Wegentwicklung von der Aria - in ein Nichts hinein, in eine Zerrissenheit hin -, noch weiter-

⁹ Vgl.: Zenck, Martin: Bach, der Progressive. In: Heinz-Klaus Metzger (Hrsg.): Musik-Konzepte 42 (1985), S. 69.

¹⁰ Im Folgenden werden „Variation“ und „Variationen“ in Klammern mit „Var.“ abgekürzt.

¹¹ Vgl.: Forkel, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Berlin 2000, S. 101 und S. 103.

marschieren kann in eine Fortentwicklung, in einen zweiten Teil, in ein besseres Ende, gar zur Aria zurück. Der Rhythmus der Variation 13 hingegen wird und soll zunehmend unkenntlich werden und sich verlieren.¹²

Das Thema wirkt lange isoliert von seinen Veränderungen. Wie kann in einer solchen Entfremdung und Zerrissenheit eine Bezogenheit auf die Aria Ziel und Höhepunkt sein? Die Aria ist mehr als ein Thema, mehr als ein Motiv oder Impuls. Sie steht mit ihrem durchtragenden Bassgerüst symbolisch für die Quelle und den Halt Bachs in einem auch für ihn schweren Leben voll Verlust und Tod: der lange Variationsweg. Sie ist in diesem Werk sein musikalisches, instrumentales *Soli Deo Gloria*. In seinem Gesamtwerk taucht diese Quelle immer wieder anders musikalisch ausgedrückt auf, was weiterer Forschung bedarf. Bach, der mit 10 Jahren beide Eltern in einem Jahr verlor, seine Frau und Kinder als junger Mann, wusste, was Tod und Schmerz bedeuten. Und zu dieser Aria, die wiederkehrt, kehrt auch er zurück. Bach stellt sanft und geduldig die Kontinuität und das Gleichgewicht trotz bewusst entgegenarbeitender Kräfte im Zyklus wieder her.

Der Zyklus der *Goldberg-Variationen* ist eine integrale Einheit. Dass Bach oppunierende Kräfte und Gegensätze in eine Einheit zurückführt, ist ein Hauptmerkmal in seiner gesamten Musik - und in den *Goldberg-Variationen* auf engem, kompaktem Raume. Daher ist dieses große Werk in einem strahlenden G-Dur im Ringen um Lösung und Rettung in dem streng musikalischen Rahmen eines Variationszyklus ein Höhepunkt seines Schaffens. Manche Pianisten betonen in ihren Interpretationen das Wegstreben von der Aria, beispielsweise Martin Stadtfeld. Seine Interpretation ist zudem durch die Wiederholungen im äußersten Diskantbereich eine bewusst kontroverse, spezielle. Andere Pianisten wie Glenn Gould betonen dagegen die Bezogenheit zur Aria hin. In Bachs Musik ist nichts ein Zufall, keine Wahl der Tonart, keine Wahl des Intervalls, keine Wahl der Reihenfolge seiner Sätze und Werke. Warum unterminiert er seine eigene Architektur, die Bezogenheit zur Aria? Was bezweckt er damit? Dies bedeutet ein Zusammenfallen der Gegensätze in eins, die *Coincidentia Oppositorum*¹³. Auf die *Goldberg-Variationen* übertragen heißt es, dass sich das Paradoxe dann auflöst, sobald das Endliche in das Unendliche fällt oder das Unendliche in das Endliche oder beides in eines zusammen. Dies genau beschreibt und umschreibt Bachs Glaube und Lebenseinstellung musikalisch in seinen Werken. Bach arbeitet mit Gegensatz und Einheit, Wissenschaft und Kunst, Irdisches und Überirdisches. Bei ihm trifft sich diese Einheit: eine große

¹² Vgl.: Dammann, S. 145.

¹³ Vgl.: Webb, Hillary S.: *Coincidentia Oppositorum*. In: David Adams Leeming/Kathryn Wood Madden/Stanton Marlan (Hrsg.): *Encyclopedia of psychology and religion*. Bd. 1. New York 2010, S. 157 - 159.

Wissenschaft mit großer Kunst, und dies alles aufgebaut auf einem großen Glauben. Die *Goldberg-Variationen* sind, so wie die Variationen auf dem Bassthema der Aria ruhen und gegründet sind, auf dem Fundament eines musikalischen *Soli Deo Gloria* aufgebaut. Bach komponiert nicht nur in Zahlensymbolik, sondern auch in einer geistlichen Kunst- und Sprach-Symbolik. Im Koinzidenzbegriff der ‚Gegensätze in eins‘ wird auch der ‚Ort der Tonart‘ festgelegt. Symbolisch für Bachs *Soli Deo Gloria* steht die Aria mit ihrem Bassgerüst. In der Synthese der *Goldberg-Variationen* von deutschen, italienischen und französischen Gattungstypen und Traditionen polyphoner Klaviertechnik, die anmutig und doch revolutionär miteinander verflochten sind, wirkt die Aria als Bezugspunkt - trotz enormer Verfremdung und opponierender Kräfte.¹⁴

Das Quodlibet rüttelt ebenfalls an der Architektur des Werkes. Statt dem zehnten Kanon in der None am Schluss des Werkes, an einer heraustretenden, verletzlichen, exponierten Stelle, bietet diese 30. Variation das *ex falso quodlibet* zum musikalischen *Soli Deo Gloria* (hier die Aria), die direkt anschließend wiederkehrt. Die eigenständigen Melodien, die im Quodlibet bruchstückhaft miteinander erklingen und kunstvoll ineinander gewoben wurden, sind nicht unbedingt die bekannten Gassenhauer oder Volkslieder zum Bassthema (*Ich bin so lang nicht bei dir gwest* und *Kraut und Rüben*). Von dieser ersten Melodie, deren Anfang Bach zitieren soll, ist sonst nichts schriftlich oder mündlich überliefert.¹⁵ Vermutlich ist das Quodlibet eine verwobene Kette von Chormelodien. Auch die *Kraut- und Rüben-Melodie* stammt ursprünglich aus der italienischen Orgelmesse Frescobaldis über die traditionelle *Bergamasca*-Melodie.

Genauso wenig wie die *Goldberg-Variationen* nur Kunst oder ein Zur-Schau-Stellen von Kunstfertigkeit im Komponieren oder Interpretieren sind, sondern ein Glaubensbekenntnis, so ist das Quodlibet eine Beweisführung zur Aria da Capo und nicht nur das kunstvolle, souveräne Ineinanderweben von Volksliedern oder auch Chorälen. Beide zusammen, Aria und Quodlibet, sind Schlüssel zum Verständnis des Werkes, für Sinn und Ziel der *Goldberg-Variationen*. Das Bekenntnis Bachs darf hier nicht verschmäht werden, da es in die Architektur des Werkes eingewoben ist. Die Stellung und Symbolgehalte der *Goldberg-Variationen* in der *Klavierübung* und in Verbindung zu anderen Schaffenskontexten seines Gesamtwerkes sind außergewöhnlich. Bachs Musik zeigt eine kreative Ordnung, die Schöpfungsordnung widerspiegelt. Bach beschritt neue Wege tönender Schöpfungsordnung. Seine Sprache ist eine

¹⁴ Bach stellt in seinem Gesamtwerk Dur und Moll auf den Kopf. In den Duetten aus der 4. Klavierübung zum Beispiel, diese möglicherweise eine musikalische Wiedergabe der vier Evangelien, ist keineswegs das Duett für den guten Hirten in Dur, sondern in a-Moll.

¹⁵ Vgl.: Wolf, Christoph (Hrsg.): Johann Sebastian Bach: Goldberg-Variationen BWV 988. Wien 1996, S. 5.

Schnittstelle zwischen Tod und Leben. Dieser Zusammenhang schimmert in Bachs Gesamtwerk erkennbar hervor. Das Quodlibet ist eine Antwort, eine Lösung für die ‚Problembehandlung‘ des Wegfallens des Dezimkanons, der Erfüllung des Gesetzes in einem Quodlibet (zu Deutsch ‚Was beliebt‘), Gegenstrom zur These (das Zusammenfallen Sterblichkeit mit Ewigkeit) - eine Untermauerung von These und Bekenntnis Bachs. Die Aria da Capo ist Bachs Lösung des Variationenproblems. Dass die Aria wieder auferstehen würde, trotz aller Verwicklungen und Zerstörungen, daran glaubte Bach, dies setzte er musikalisch um. Die Aria mit dem Bassgerüst, das musikalische *Soli Deo Gloria*, bleibt bis zum Schluss bestehen. Das Gesamtwerk Bachs ist ein musikalischer Katechismus und beschäftigt sich durchgehend mit den Grundfragen des Lebens und des Glaubens, die in Noten gesetzt sind. Auch seine freien Werke sind durchwoben mit Choralbefunden und Bezügen zu seinen geistlichen Liedern und Kantaten. So gesehen ist *Goldberg* ein passender prophetischer Name für die Variationen geworden. Dissonanzen, Klagen und Chromatik in den Variationen seufzen in einem Symbol, in dem es um Auferstehung und Erlösung geht. In diesem Sinne sind die *Goldberg-Variationen* eine Diskussion oder eine Abhandlung mit einer These (die Aria mit Bassgerüst), einer genau geführten Beweisführung (die 30 Veränderungen über dem Bassgerüst mit dem Quodlibet) mit einer Lösung und einem Bekenntnis am Schluss (die Wiederkehr der Aria). Kunst und Wissenschaft verschmelzen bei Bach in einem Wechselspiel mit seinem Glauben. Haben Bachs Hauptmotivationen - seine Absicht, das Gemüt des Menschen zu ergötzen, zu erbauen und zu ermutigen, vor allem das der Liebhaber (der Musik und Gottes)¹⁶, Heiterkeit der Seele und des Geistes zu bewirken und sein musikalisches Erbe bis auf das Äußerste einzusetzen und zu entfalten, - einen Einfluss auf die Interpretation, den Klang und auf Bearbeitungen des Werkes? Ganz sicher: *ad gloriam dei, aedificatio hominis, hilaritas animi*.¹⁷ Dies zu verstehen, ist ein wichtiger Schlüssel für die Bearbeitungen des Werkes, eine Spur zur Interpretation der *Goldberg-Variationen*.

¹⁶ Vgl.: Dammann, S. 23.

¹⁷ Ebd.

2. EINLEITUNG

„Im Grunde ist Bach der Erfinder der musikalischen Zeit. In seinen Werken ist nichts zufällig. Es ist davon auszugehen, dass dieses Variationswerk, das nicht umsonst in G-Dur steht und bis heute seinesgleichen sucht, eine besondere und bedeutsame Stellung in der Klavierübung innehat: ihr Höhepunkt ist.“

Es ist eine Herausforderung, den großen Variationszyklus *Goldberg-Variationen* von Johann Sebastian Bach von zwei Manualen eines Cembalos auf zwei Klaviere zu übertragen, schließlich von einem Klavier auf zwei.

Haben sich die Aria und der Zyklus für Liebhaber¹⁸ auf einem Flügel oder gar auf zwei Flügeln verändert? Von zwei Manualen auf zwei Klaviere wurde das große Variationswerk Bachs von Rheinberger umgeschrieben. Wie veränderten sich der Schwierigkeitsgrad und der Klang der *Goldberg-Variationen* auf zweimal 88 Tasten? Der grundsätzliche Unterschied im Bereich des Ausdrucks am Cembalo mit zwei Manualen, am Clavichord, am Flügel oder gar auf zwei Klavieren spielt bei Bachs *Goldberg-Variationen* eine erhebliche Rolle. Wie lässt sich ein Werk von 1740 heute, wie ließ es sich 1883 oder 1915 auf einem Klavier oder gar zwei interpretieren? Wie schrieb Rheinberger den großen Zyklus um? Wurden Rheinberger und Reger der Symbolik des Werkes als Archiv der Vergangenheit und der Zukunft gerecht? Wie sieht eine heutige Interpretation aus? Spielt dabei die Stellung des Variationszyklus innerhalb der *Klavierübung* eine Rolle? Die Komposition, auch die Bearbeitung eines Werkes hängen eng mit der sich vorgestellten Interpretation zusammen, mit dem inneren Hören und Verstehen. Nun waren sowohl Bach als auch Rheinberger und Reger nicht nur Komponisten, sondern auch hervorragende Tastenkünstler, Organisten und Pianisten.

Auf einem heutigen Klavier unverschleiert das Cantabile der Sarabande, gleichzeitig den rhythmischen Charakter und die Auszierungen zu spielen, ist für jede Pianistin und jeden Pianisten eine Herausforderung. Einen neuen Klang zu entwickeln, wie ihn sich Bach zu seinen Lebzeiten selbst nicht hatte vorstellen, aber ersehnen können, oder wie er selbst seine Werke auf einem Flügel spielen würde, sind wichtige Überlegungen und ausschlaggebend für die Bearbeitung der *Goldberg-Variationen*. Die Bearbeitung Rheinbergers für zwei Klaviere ist daher ein neues Klangerlebnis.

Keller schreibt, der Flügel mit seinem vollen Ton eigne sich nicht in gleicher Weise zur Wiedergabe der Verzierungen der alten Musik wie die alten Instrumente, es fehle ihm

¹⁸ Vgl.: Dammann, S. 23.

sowohl die Klarheit und Schärfe des Cembalos wie die Zartheit des Clavichords.¹⁹ Jedoch die neuen Möglichkeiten, die der Flügel besitzt, den testamentarischen, zeugnishaften Symbolgehalten der *Goldberg-Variationen* gerecht zu werden und klanglich in eine neue Dimension zu rücken, dürfen nicht unterschätzt werden. Klang an sich ist ein Symbol. In ihm sind moralische und ästhetische Sinnfragen hörbar, auch in der absoluten Instrumentalmusik Bachs.

Die *Goldberg-Variationen* werden bis heute frei bearbeitet, verjazzt, für andere Instrumente umgeschrieben, für Trio, Orchester, Duette. Es geht darum, zu versuchen, das Werk kreativ auf andere Instrumente oder Stile zu übertragen - nicht darum, das Werk erneut für das Klavier zu verbessern, zu verändern oder kritisch zu revidieren. Busoni war dabei eine Ausnahme, da er in seinen Bearbeitungen bereits einen neuen Stil kreierte. Jedoch die *Goldberg-Variationen* auf ein neu gestaltetes Finale hin zu verändern, zeigt, dass sowohl Busoni als auch Rheinberger und Reger das wirkliche Finale der *Goldberg-Variationen* nicht verstanden haben: die Wiederkehr der Aria, auf die das ganze Werk bezogen ist, anstatt das Quodlibet als eine Apotheose und Schlussstein ausarbeiten.

Bachs *Goldberg-Variationen* sind ein Kompendium (oder *Compendium*),²⁰ eine Sammlung kurzer, technisch anspruchsvoller Handstücke und Tänze, eine historische, akustische Bibliothek für das Ohr und das Auge zusammengefasst; der revolutionäre Johann Sebastian Bach sprengt hierbei jedes gewöhnliche Maß und revolutioniert. Das Übergreifen und Überkreuzen der Hände (in den Var. 5, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 28 und 29), Verzierungen, Triller, Ostinati, Bild und Gegenbild, freie, virtuose Variationstypen, Rezitative, Gegenbewegungen, Achtelkontinuum, symmetrische Anlagen, Figuration, feinste Kontrapunktik, Polyphonie und Scheinpolyphonie finden sich hier ein und geben mehr als ein musikalisches, europäisches²¹ Bild aus dem 18. Jahrhundert. Die *Goldberg-Variationen* sind ein Kosmos, eine Landkarte, ein Leitfaden nach vorne, nach hinten, zur Seite, für Bachs Gesamtwerk, für seine Zeit, für die heutige Zeit und für die Zukunft. Wie haben Rheinberger und Reger diesen Kosmos aufgefasst und bearbeitet? Die *Goldberg-Variationen* sind allerdings auch eine erstaunliche Sammlung von ‚Anti-Handstücken‘ für einen Pianisten alleine, da das Interpretieren am Klavier statt zwei Manualen heute eine Odyssee von Arbeit herauf beschwört hat. Genau aus diesem Grunde schrieb Rheinberger das Werk auf zwei Klaviere um.²² Das Zusammenführen des italienischen Giguentypus, der französischen Ouvertüre, der deutschen Sarabande, Cha-

¹⁹ Vgl.: Keller, Hermann: Die Klavierwerke Bachs. Beiträge zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig 1950, S. 213 f.

²⁰ Vgl.: Descartes, René: *Compendium musicae*. Dallas 1961, S. 13 und S. 15.

²¹ Couperin, Francois: *Konzert der Nationen*. Mainz 1987.

²² Vgl.: Rheinberger, Josef/Reger, Max, S. 3.

conne, Pastorale, Passacaglia, Passepied, Polonaise, Corrente, Fantasia -, all dies stellt ein historisches, akustisches Archiv der Erinnerungen und der Sinne dar. Es präsentiert die damalige architektonische, musikalische Kunst und ist ein Tresor sowohl für technische, als auch für Stilfragen. Diesen Herausforderungen stellte sich Rheinberger bei der Bearbeitung des Werkes. Der volle Klang des Flügels aber verbindet und schlägt Brücken. Dies wussten Rheinberger und auch Reger zu schätzen und zu nutzen.

Bach besaß eine ironische Haltung gegenüber den Konventionen seiner Zeit; er war nicht deswegen gläubig, weil es damals zum ‚guten Ton‘ gehört. Dazu war er viel zu unkonventionell. Seine Musik besitzt humoristische Züge und scheint abzuwechseln zwischen Schönheit, Ernsthaftigkeit, Übermut, Spott und Zweideutigkeit. Bach ist ein moderner Künstler bis heute.

Bachs Werke und die *Goldberg-Variationen* etablierten sich erst allmählich im Laufe des 19. Jahrhunderts und erregten nun auch die Aufmerksamkeit für Bearbeitungen. Josef Rheinberger griff 1880 als Erster in den Notentext des Variationszyklus ein, ergänzte Füllstimmen, Kontrapunktik und homophone Sätze, um das Werk für zwei Flügel klanglich weit zu machen. Der am 17. März 1839 in Vaduz, Liechtenstein, geborene Komponist und Organist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Josef Gabriel Rheinberger, gestorben 1901 in München, wird heute oft als deutscher Musiker bezeichnet, da er bereits mit 12 Jahren nach München für sein Studium am Konservatorium übersiedelt war und dort bis zu seinem Lebensende blieb. Rheinberger unterrichtete dort bis kurz vor seinem Tod Komposition. Er genoss zu seiner Zeit einen bedeutenden, internationalen Ruf als Kompositionslehrer und Repräsentant für die Kultur einer zu Ende gehenden Epoche. Er lebte im Klima des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Josef Rheinberger war Leiter des Münchner Oratorienvereins und Solorepitor am Münchner Nationaltheater bis 1867.²³ Allerdings musste er sich gut eingebunden haben, nachdem er über 40 Jahre lang am selben Ort unterrichtet hatte. Er hielt sich zurück im Streit zwischen Pro- und Anti-Wagnerianern und gewann die Sympathie von Johannes Brahms, dessen musikalischen Einfluss man in Rheinbergers Musik hören kann, zum Beispiel in *Träumen* op. 9 Nr. 4, aber auch in der Bearbeitung Bachs *Goldberg-Variationen* (s. Var. 18, 22, 23 und 29). Auch Wagner hatte musikalisch deutliche Spuren bei ihm hinterlassen, wie seine am 23. Mai 1869 erfolgreich in München aufgeführte Oper *Die sieben Raben*

²³ Vgl.: Wagner, Guy: Ein Lehrmeister aus Liechtenstein. Josef Gabriel Rheinberger. Luxemburg 2009, S. 9.

op. 20 deutlich zeigt.²⁴ Rheinbergers Frau Fanny von Hoffnaaß aber sprach ihre Abneigung gegen Wagner laut aus. Der Katholik wurde mit vielen Ehrungen ausgezeichnet. Zu seinem umfangreichen Repertoire an Kompositionen für Chor, Orgel, Kammermusik, Klavier und Orchester gehören auch Bearbeitungen. Neben Orgelwerken und Chorgesängen schrieb Rheinberger Bearbeitungen von Variationen und Sonaten von Mozart und die Bearbeitung Bachs *Goldberg-Variationen*, 1883 für zwei Klaviere. Rheinberger griff stark und doch dezent und „pietätvoll“²⁵ in den Notentext ein in einer Selbstverständlichkeit als studierter Musiker, die heute teilweise unvorstellbar ist. Die *Goldberg-Variationen* wurden damals noch nicht erkannt als Wurzel und Grundlage der Variationskunst. Es gelang Rheinberger ein Meisterwerk in dieser seiner Bearbeitung für zwei Klaviere. Sein Respekt für Bachs Musik bewahrte ihn vor eitlen Zusätzen. Seine Bearbeitung der *Goldberg-Variationen* wurde erst 2009 durch die CD-Einspielung des Interpretenduos Yaara Tal und Andreas Groethuysen einem größeren Publikum bekannt. Damit wurde auch das Werk Bachs wieder gehört, was genau Rheinbergers Anliegen war.²⁶ Das einzige Werk, das Rheinberger selbst für Klavierduo schrieb, ist sein Klavierduo-Werk opus 15 in a-Moll für zwei Klaviere vom Januar 1868.²⁷

Max Reger (1873 - 1916) bearbeitete 1913 wiederum die Fassung von Rheinberger; griff hauptsächlich in Dynamik, Phrasierung und Artikulation ein.

Reger, geboren in der Oberpfalz, von Hugo Riemann am Konservatorium Wiesbaden in Musiktheorie unterrichtet, war ein äußerst geistesgegenwärtiger, produktiver, sensibler und fleißiger Komponist, konzertierender Pianist und Dirigent. Reger trat 1905 die Nachfolge Rheinbergers am Konservatorium in München an, jedoch gab die Stelle nach einem Jahr wieder auf. Als suchender, aktiver Künstler und im Charakter das ganze Gegenteil von Rheinberger, wollte Reger die festgefahrenen Dinge im Haus ändern, was dem konservativen Lehrkörper nicht gefiel. Reger fühlte sich offenbar nicht berufen, ein Leben lang in München zu bleiben. Bereits zwei Jahre später erhielt er eine Professur in Leipzig, die er beibehielt, den Posten des Musikdirektors aber nach einem Jahr ebenfalls wieder aufgab. Während und neben seiner musikpädagogischen Arbeit in den Lehrveranstaltungen gab er sein intensives Konzertieren und Komponieren niemals auf, was ihn kräftemäßig langsam überforderte. Die Reisen waren damals sehr beschwerlich. Reger, der schon einige psychische Zusammenbrüche in

²⁴ Vgl.: Irmen, Hans-Josef: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers. Regensburg 1974 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 37), S. 23 und S. 475.

²⁵ Vgl.: Rheinberger, Josef/Reger, Max, S. 3.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl.: Irmen, Hans-Josef: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers. Regensburg 1974 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 37), S. 20 und S. 58.

jungen Jahren erlebt hatte, erlag 1916 letztendlich einem Herzversagen. Große sichtbare Durchbrüche in seinem Leben sind ihm erst im letzten Lebensjahrzehnt gegönnt gewesen. Obwohl er wegen seiner Heirat der geschiedenen Elsa von Bercken aus der Kirche ausgeschlossen worden war, schrieb er viel geistliche Musik. Regers Revision Rheinbergers der *Goldberg-Variationen* gehört durchaus nicht zu seinen bekannten Werken und wird oft nicht einmal erwähnt. Er hatte Rheinbergers Fassung lange nach seiner niedergelegten Nachfolge Rheinbergers revidiert, drei Jahre vor seinem Tod. Inwiefern die erste Bearbeitung von Josef Rheinberger und dessen Revision durch Max Reger nötig, sinnvoll und hilfreich war, wird sich im Folgenden herausstellen. Die Rheinberger'sche Fassung mit der Revision Regers zeigt in Dynamik, Kontrapunktik, Klang und Artikulation ein großes Wissen und Verständnis von Bachs Klangwillen, Tonsprache und Satzstruktur. Max Reger hatte im Komponieren von Bearbeitungen, speziell für Klavierduo, mehr Erfahrung als Rheinberger; seine Revision war demnach kritischer Natur. Dennoch war Reger aufrichtig begeistert über die Rheinberger'sche Fassung, die er erst Jahre nach dessen Tod kennenlernte durch seinen Duopartner und Freund, den Pianisten und Professor August Schmid-Lindner.²⁸ In Regers einschneidenden Veränderungen der Bearbeitung Rheinbergers in Phrasierung und Artikulation ist vor allem die Phrasierungslehre seines Lehrers, des Musikwissenschaftlers Hugo Riemann (1849 - 1919)²⁹ deutlich herauszuhören.³⁰

Letztendlich ist bei jeder Bearbeitung entscheidend, ob die musikalische ‚Beziehung‘ zur Aria, die auf dem Bassthema liegt, gegeben ist und durch das Werk trägt bis zur Wiederkehr der Aria. Erst dann sind die *Goldberg-Variationen* im Sinne Bachs verstanden worden. Da weder Rheinberger noch Reger eine Wiederkehr der Aria vor Augen und im Ohr hatten, als sie das Werk bearbeiteten, ist schon zu Beginn und vor allem im Variationsweg, im von Bach gewollten ‚Ringens um‘ und im bewussten ‚Entfremden von‘ der Aria, die entscheidende Prämisse verloren gegangen. Dazu kommt, dass Rheinberger den Zyklus als ein für sich stehendes Einzelwerk ansah anstatt eingeplant und eingebunden in einen großen Zusammenhang. Der aus der *Klavierübung* gerissene vierte Teil, nicht nur für ein Konzert, sondern für eine feststehende Bearbeitung, schwankt für sich genommen orientierungsloser, sonst kurz vor dem fünften Teil stehend, dem Höhepunkt polyphoner Kompositionskunst, der *Kunst der Fuge*. Die über hundert Einheiten im Zyklus Bachs verlieren ihren Rahmen, wenn es um pianistische und satztechnische Floskeln und Virtuositäten geht, die aus dem Kontext der Bedeu-

²⁸ Vgl.: Schmid-Lindner, August: Das Klavier in Max Regers Kunst. Danzig 1942, S. 3.

²⁹ Vgl.: Riemann, Hugo: Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik. Berlin 2010, S. 26.

³⁰ Vgl.: Lorenzen, Johannes: Max Reger als Bearbeiter Bachs. Wiesbaden 1982, S. 173.