vertauscht ist. So liegt der zweite Ton der rechten Hand klanglich tiefer als der erste, im Notenbild steht er aber höher als der erste. Nur wer den Schlüsselwechsel im oberen System des Originals (Violinschlüssel → Bassschlüssel) in seiner Vorstellung umsetzt und so den Wechsel von hoch nach tief imaginiert, kann in seinem Kopf ein adäquates Klangbild entstehen lassen (siehe in der Umschrift die obere Hälfte); spontan, beim Anblick der Noten, gelingt dies nicht.

Auch die Stimme der linken Hand ist in einer Weise notiert, dass die tatsächliche Klanggestalt eher verdeckt denn sichtbar gemacht wird. Die konventionell dem Viertelmetrum gemäß gebalkten Sechzehntel suggerieren ein Gleichmaß, das gar nicht vorliegt. Die Sechzehntel sind aufgrund des Tonhöhenverlaufs ungleichmäßig gruppiert, sie werden von sekundären Rhythmen bestimmt.[2] Um den »heterometrischen« Bau der linken Hand im Notenbild sichtbar zu machen, müssen die Balken erst ausgeblendet werden, damit die Folge der »Kammtöne« und der aus ihnen hergeleitete »diastematische Rhythmus« (4 + 2 + 3 + 3 ♪) hervortreten können. Danach können die Balken der tatsächlichen Gruppierung gemäß neu gezogen (siehe in der Umschrift die untere Hälfte) und so die lebhafte Binnenrhythmik abgebildet werden.

Die Technik, gegebene Notentexte umzuschreiben, um dem tatsächlichen Klangbild näher zu kommen, beruht auf sehr einfachen Mitteln. Dazu gehört, dass die gängigen Fünfliniensysteme mit ihren Violin- oder Bassschlüsseln dicht aneinandergerückt werden, und zwar so eng, dass zwischen ihnen nur eine einzige Hilfslinie Platz hat – die Linie für das sogenannte ›Schloss-C‹, das eingestrichene c *(c¹)*. Die hiermit gewonnenen Zehnliniensysteme ermöglichen die Darstellung linearer Verläufe, ohne dass es zu schlüsselbedingten Brüchen kommt, und dies über beliebig viele Oktaven.

Am Beispiel der ersten beiden Takte aus Variation 20 (siehe das folgende Notenbeispiel) kann gezeigt werden, dass erst die Umschrift mittels Übertragung auf zwei Zehnliniensysteme das tatsächliche Klangresultat glatt hervortreten lässt. Im Original wird die keilförmige Gestalt der Stimme in der rechten Hand im Kielbereich durch Schlüsselwechsel verwischt und letztlich unsichtbar. Desgleichen zeigt die Stimme der linken Hand wegen des Bassschlüssels am Ende einen Sprung, der den tatsächlichen Linienverlauf unkenntlich macht. In der Umschrift sind die sich überschneidenden Konturen, bestehend aus einem keilförmigen Arpeggio in der rechten und einem dachförmigen Arpeggio in der linken Hand, dagegen unmittelbar ablesbar.

Auch die Veränderung der ursprünglichen Balkenziehung, um Notenbild und Klanggestalt einander anzunähern, gehört zu den einfachen Mitteln des Umschreibens (siehe bereits das erste Notenbeispiel). In der Ausführungsnotation geht man gewöhnlich vom Taktmetrum aus, um den Ausübenden die regelmäßigen Zählzeiten auch

2 Vgl. dazu Einzelheiten der »Komponententheorie« im ersten Teil meines Buchs *Musik und Rhythmus. Grundlagen – Geschichte – Analyse*, Mainz 2010 (erweiterte englische Fassung Frankfurt a. M. 2013).

mit der Prime und endend mit der None. Anstelle von ›Canone alla Decima‹ bringt Bach dann aber ein Quodlibet, in dem zwei Volksweisen miteinander kombiniert und in das formal-harmonische Gerüst des Themas eingepasst werden.

Wer will, kann das Quodlibet als (nicht strengen) Kanon mit zwei Soggettos auffassen, in Abhebung von allen übrigen Kanons, die auf nur einem Soggetto beruhen. Geht schon von dem unerwarteten Genre-Wechsel (hoch-artifizielle Variationskunst → launig-lustiges Gesellschaftsspiel) eine Art Finalsignal aus, so vollends von Bachs Vorgabe, zum Abschluss des Ganzen die »Aria« noch einmal zu spielen.

Wer die *Goldberg-Variationen* unvorbereitet hört, wird die durch Kanons bewirkte Gliederung womöglich gar nicht bemerken. Das liegt daran, dass die Kanons I bis VIII dreistimmig sind (Kanon IX hat keine Unterstimme), wobei zwei Oberstimmen kanonisch gebunden sind, während die Bassstimme frei ist. Damit klingen sie aber so ähnlich wie andere dreistimmige Variationen. In diesen gehören Imitationen zum Standard, die entsprechenden Sätze sind oftmals von streng kanonisch gestalteter Imitation nicht zu unterscheiden.

Ich denke, man sollte die Gliederungskraft, die den Kanons zugeschrieben wird, nicht überschätzen. Einschneidender sind Takt- und Tongeschlechtswechsel sowie anzunehmende (und gelegentlich sogar angegebene) Temponuancen. Von allergrößter Wirkung für die Gliederung des Ganzen ist jedenfalls die Variation 16, die den Gestus einer höfischen Ouvertüre entfaltet und somit unverkennbar eine zweite Hälfte des Werks ankündigt. Vergleichbar damit ist allenfalls der Charakterwechsel bei Variation 30, die – wie erwähnt – den Dezimen-Kanon vorenthält und stattdessen die Lieder »Ich bin so lang nicht bei dir gewest« und »Kraut und Rüben haben mich vertrieben« bringt. Hier sind die Hörerinnen und Hörer nicht etwa überrascht, dass kein elfter Kanon eintritt, sondern sie wundern sich darüber, dass Bach sich am Ende leutselig gibt und den sonst geltenden hohen artifiziellen Anspruch humorvoll beiseiteschiebt.[13]

* * *

Beim folgenden Durchgang durch das Werk wird der Versuch unternommen, jede Variation einzeln zu beschreiben und mittels einer Umschrift einen je besonderen Angelpunkt des Hörens herauszuarbeiten, von dem aus der besondere, individuelle Charakter des Satzes erfahren werden kann. Ganz zuoberst jeder Nummer steht die von Bach gewählte Bezeichnung mit den Empfehlungen zur Ausführung auf einem oder zwei Manualen sowie gelegentlichen Formhinweisen (Kanon, Fughetta, Ouvertüre usw.). Es folgt das Incipit in originaler Notierung.

13 Dazu Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 1: Von den Anfängen bis 1750, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7,1), S. 303: Das Quodlibet sei »ein Werk-Resümé voller Witz und hintergründiger Ironie, da der Sinn des Quodlibets gerade in der Verweigerung bzw. der Demontage geschlossener Form besteht.«

Variatio 2. a 1 Clav.

Die 2. Variation verläuft in einem typischen Andante-Tempo. Sie ist dreistimmig, wie die vorige Variation, wechselt aber in eine binäre Taktart (2/4). Die gehende Bewegung rührt besonders von der Bassstimme her, die mit ihren Vierachtelfiguren zugleich die fallende Bassbewegung des Themas nachzeichnet. Im Verlauf des Satzes wechselt die linke Hand immer häufiger zu Sechzehnteln, die in den vier Schlusstakten sogar durchlaufend erklingen.

Seltsam ist die Anlage des Stücks insofern, als der Anfang der Oberstimmen zwar wie eine Exposition motivischen Materials erscheint, in Wirklichkeit aber folgenlos bleibt. Die steigenden Quarten, die in Takt 1 und 3 ansetzen, als würde ein Soggetto aufgestellt und sogleich imitiert, kommen in dieser Form nicht wieder. Stattdessen taucht in einer Binnenstimme eine winzige Figur aus vier Tönen auf, die nach und nach das Klanggeschehen durchdringt (Williams 2001, S. 57). Sie tritt in Takt 9, wo Takt 1 leicht verändert wiederkehrt, sogar, angebunden ans e^2, an die Stelle der ursprünglichen Achtel-Sechzehntel-Figur. Wie stets bei Bach, können kleinste melodische Gebilde den Rang von Motiven gewinnen, da sie in ihren Intervallen festgelegt und bei jeder Wiederholung bestätigt werden. In diesem Fall sind die Merkmale fallende Sekunde, steigende Terz, fallende Sekunde, rhythmisiert ausschließlich mit auftaktigen Sechzehnteln. Im Notenbeispiel zeige ich den Zeitpunkt, zu dem dieses ›Nebenmotiv‹ erstmals zu hören ist (Pfeil):

Die Umschrift auf der folgenden Seite zeigt einerseits die Gerüsttöne des Basses, andererseits den Auszug dieses Motivs, das im zweiten Teil auch in der Unterstimme vorkommt und mehrfach durch Sext- oder Dezimenparallelen verstärkt erscheint, so die Schlussphase motivisch verdichtend.

Variation 2
Späte Einführung eines Nebenmotivs
und dessen Wandlung zum Hauptmotiv

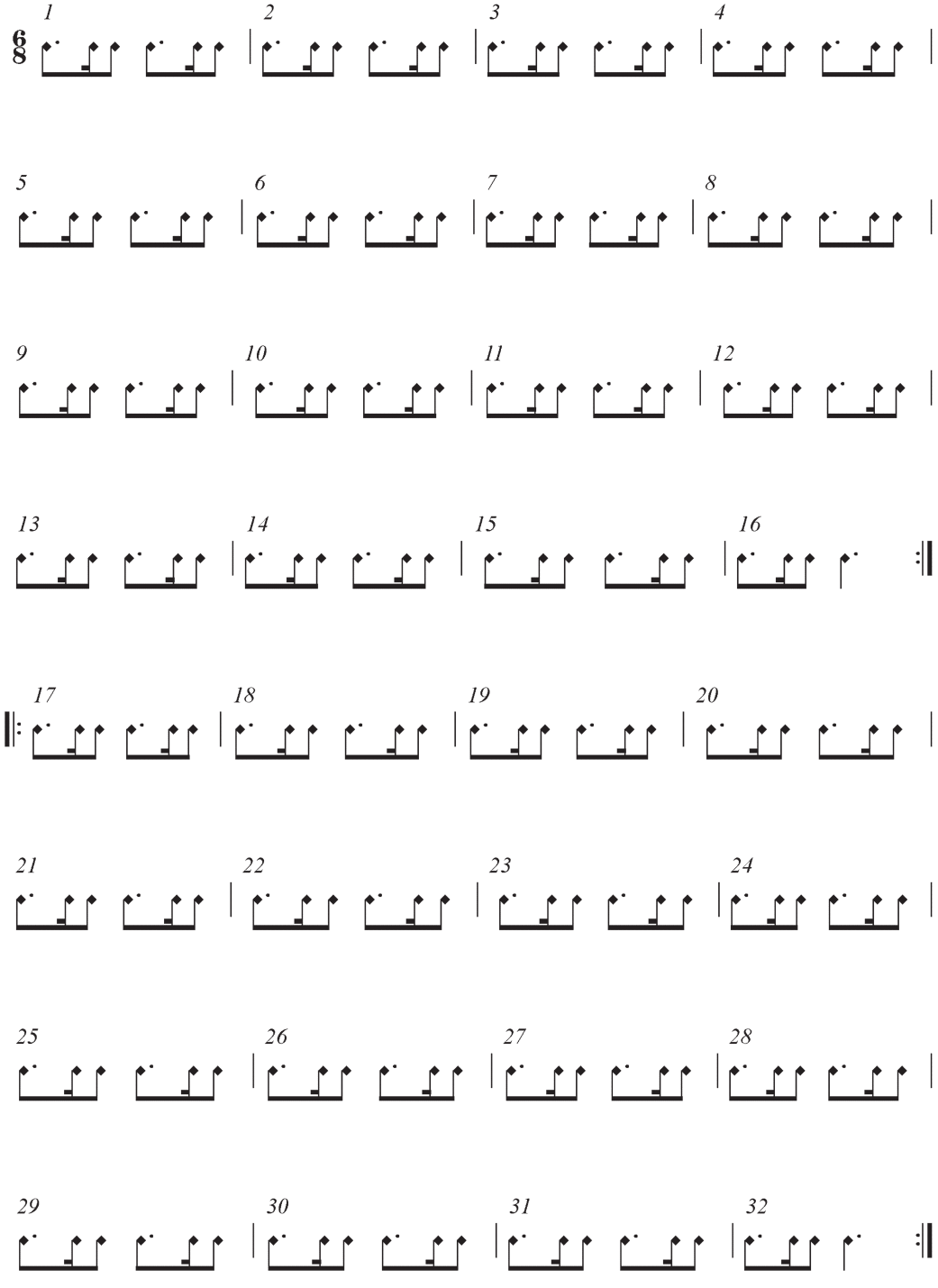
Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav.

Die 7. Variation hat tänzerischen Charakter, den Bach durch die Angabe »al tempo di giga« in seinem Handexemplar der gedruckten Partitur nachträglich handschriftlich bekräftigt hat (Wolff 1976, S. 227). Die möglichen Taktarten einer französischen, italienischen oder deutschen Gigue haben eines gemeinsam: die Zählzeiten sind ternär unterteilt. Wie viele solcher Zählzeiten es gibt, ist offen – 3/8, 6/8, 9/8, 12/8. Tempo und Charakter sind stets lebhaft, so auch hier in der zweistimmigen, 32 6/8-Takte umfassenden Variation. Auf ein frappierend ähnliches Gegenstück aus Bachs *Französischer Suite* C-Moll (BWV 813) hat Peter Williams aufmerksam gemacht (Williams 2001, S. 62). Die dort an vorletzter (sechster) Stelle stehende Gigue steht im 3/8-Takt, wie das folgende Notenbeispiel zeigt:

Meine Umschrift der 7. Variation ist extrem stark reduziert. Wiedergegeben ist allein der nackte Rhythmus der rechten und linken Hand, sofern er von dem daktylischen Grundmotiv abzuleiten ist (lang-kurz-kurz: ♪. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯). Unter dem Aspekt des Charakteristischen wird damit das entscheidende Merkmal dieser Variation hervorgehoben, denn es stellt sich heraus, dass dieser Rhythmus tatsächlich durch sämtliche Takte zu verfolgen ist, mit Ausnahme der Schlusstöne beider Perioden (𝅗𝅥.). Ist die Einstellung des Gehörs aufgrund dieser Umschrift also denkbar einseitig, so ist das Vergnügen beim tatsächlichen Hören um so größer, wenn die von Sprüngen durchsetzten Motive, das komplementäre Verhältnis der Ober- und Unterstimme sowie die Mordente, Schleifer und Praller, die sämtlich die Zählzeiten des 6/8-Takts akzentuieren, wahrgenommen werden.

Typisch für Bachs Komponierweise ist das Spiel mit Umkehrungen. Selbst an völlig unscheinbaren Stellen eines Satzes achtet er darauf, dass sowohl die Recto- als auch die Inverso-Fassung zu hören sind – hier die gebrochenen Schlussakkorde beider Perioden. Auf ein Detail sei noch hingewiesen, weil es bei Bach so gut wie nie vorkommt: Einige Takte in der ersten Periode werden notengetreu in die zweite Periode verpflanzt (Takt 4–6 = 28–30).

Variation 7
Auszug des ostinat wiederholten daktylischen Rhythmus



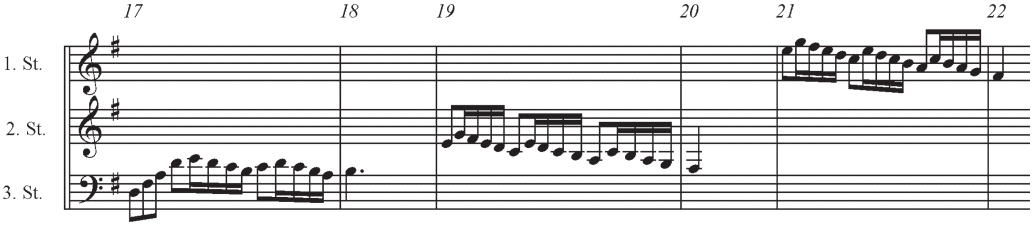
Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav.

Die 24. Variation ist ein zweistimmiger Kanon im 9/8-Takt, dem eine dritte, tiefer liegende Stimme ergänzend zugewiesen ist. Sein Charakter entspricht einer Pastorale oder einem Siciliano und kann als idyllisch, bukolisch gekennzeichnet werden (Dammann 1986, S. 204). Dazu trägt auch die bordunartige Bassstimme am Schluss beider Perioden bei (Schulenberg 2006, S. 384).

Dux und Comes sind wechselweise mal der ersten, mal der zweiten Stimme zugeordnet. Dadurch gibt es in der Mitte der beiden Perioden Neuansätze, die wie neue Kanons erscheinen (vgl. auch Tovey 1900, S. 66; Dammann 1986, S. 205):

Takt 1 1. Stimme Dux
Takt 3 2. Stimme Comes (Oktave tiefer)
Takt 9 2. Stimme Dux
Takt 11 1. Stimme Comes (Oktave höher)
Takt 17 2. Stimme Dux
Takt 19 1. Stimme Comes (Oktave höher)
Takt 24 1. Stimme Dux
Takt 26 2. Stimme Comes (Oktave tiefer)

Interessant ist auch bei diesem Kanon die Rolle der freien Unterstimme, die sich im Gestus und in der Motivik eng an die Kanonstimmen anschmiegt. Exemplarisch kann dafür der Anfang der zweiten Periode stehen, wo die dritte Stimme eine bestimmte Achtel-Sechzehntel-Figur vorzugeben scheint, die dann von den eigentlichen Kanonstimmen übernommen wird:

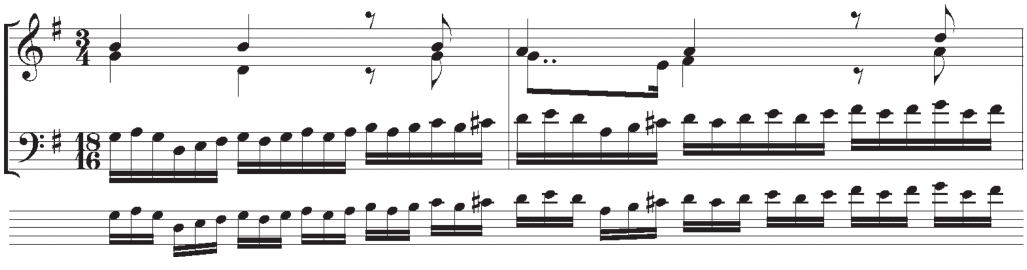


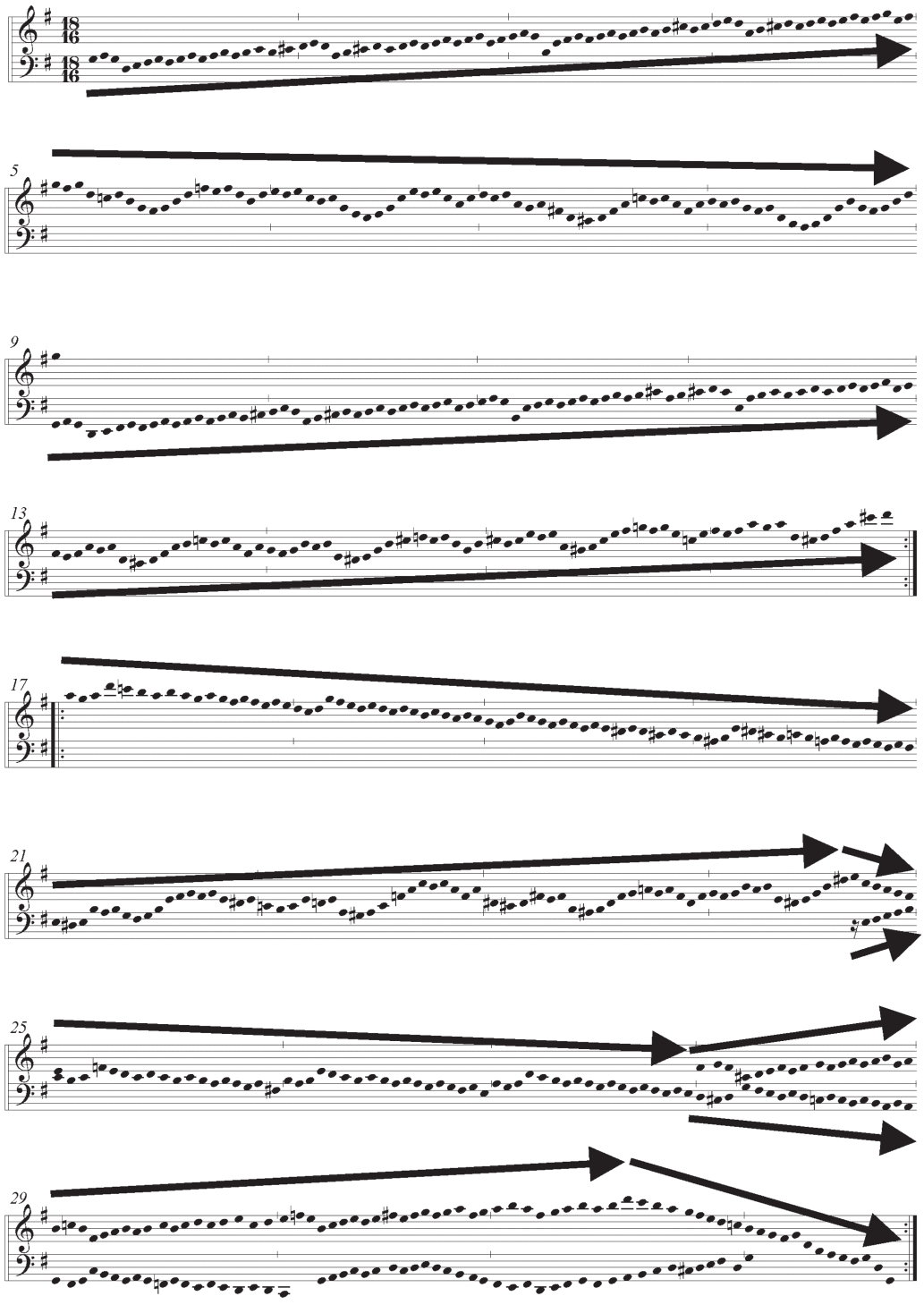
Der relativ große 9/8-Takt sowie der weite Einsatzabstand der Kanonstimmen (zwei Takte) bringen es mit sich, dass häufig harmonische Zwischenstufen benutzt werden, um den ruhenden Gestus des Stücks ein wenig zu beleben.

Variation 24
Auszug der beiden Kanonstimmen
eines dreistimmigen Satzes

Variatio 26. a 2 Clav.

Die 26. Variation gehört zu den Presto-Stücken des Zyklus. Ihre doppelte Taktvorzeichnung (3/4 und 18/16) hat nur den Zweck, triolierte Sechzehntel bequem notieren zu können. Während im jeweiligen System des 3/4-Takts ein Sarabanden-Rhythmus im zweistimmigen Satz realisiert wird, sind die Läufe im jeweiligen 18/16-System in Sechsereinheiten notiert, die sich freilich in 2 × 3 × 3 𝅘𝅥𝅯 gliedern. Dadurch fällt das letzte Achtel eines 3/4-Takts mit der letzten Sechzehnteltriole zusammen, während aber bei punktierten Achteln das nachfolgende 𝅘𝅥𝅯 mit dem sechsten 𝅘𝅥𝅯 der Lauffiguren zusammenfällt, also Doppelpunktierung im Sinne des französischen »pointer« anzunehmen ist (Dammann 1986, S. 218):



Meine Umschrift gibt nur das Sechzehntelband (ohne Notenhälse) wieder, weil an ihm die großflächigen Bewegungen in diesem Bravourstück abzulesen sind: vier Takte Anstieg, vier Takte Abstieg, dann acht Takte Aufstieg, wobei hier (Takt 9–16) ein Ambitus von vier Oktaven durchmessen wird *(D – d³)*. Die zweite Periode beginnt mit einem Abstieg, im weiteren Verlauf tritt aber Gegenbewegung in Gleichzeitigkeit auf, was eine enorme Verdichtung bedeutet. Beide Hände würden vom Strom mitgerissen und führten zu einer »brillant climax«, sagt ein früher Kommentator (Tovey 1900, S. 69). Der Sarabandenrhythmus fällt weg (Breig 1972, S. 247). Bemerkenswert finde ich überdies, dass die Verdichtung nicht vier, sondern fünf Takte vor Schluss beginnt. Wieder nimmt Bach also auf jene feine Unregelmäßigkeit in der Phrasenstruktur des Themas Bezug, mit der er einer allzu steifen geometrischen Gliederung des 32 Takte umfassenden Themas entgegenwirkt.

Variation 26
Auszug des Sechzehntelbandes
mit Richtungsangaben