

Eine grosse Nachtmusik

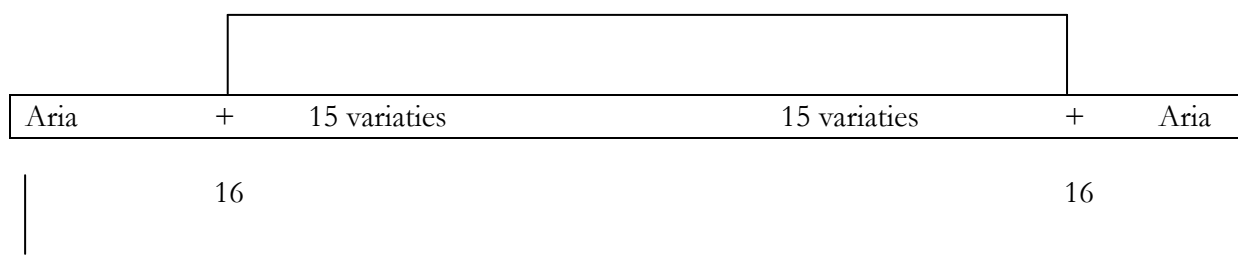
Nader tot de Goldberg-varianties van Johann Sebastian Bach

Als je 's nachts de slaap niet vatten kunt, welke muziek zou je verkiezen om in Morpheus' armen te belanden? Een ring waarlangs zachte akkoorden traag bewegen, gelardeerd met een bevallige melodie? Of een die tot denken stemt en in verwondering leidt? Bach heeft in de *Goldberg-varianties* zijn ongebreidelde muzikaliteit en formidabel meesterschap aangewend om ook deze uitersten met elkaar te verenigen. Hij heeft hiermee een kunstwerk van ongekende expressie, virtuositeit en architectuur gecreëerd dat in de Europese cultuur zijn weerga niet kent.

De *Goldberg-varianties* omvatten 32 delen die al bij al bijna anderhalf uur in beslag nemen. De verheven “sanfte” *Aria*, waarmee de compositie opent, keert weer in het sluitstuk, de *Aria da Capo è Fine*. Tussen deze ontplooiën zich, als langs een grote boog gespannen, 30 zeer uiteenlopende varianties – alle geënt op het materiaal dat in de *Aria* is opgetast. In de schijnbaar ingetogen 15^{de} variatie wordt in een tweestemmig weefsel de spanning geneutraliseerd die in de voorgaande verder is opgevoerd. De koepel zou anders op het hoogtepunt kunnen breken. Opvallend genoeg staat nr. 15 anders dan de vorige delen en die welke volgt in mineur [a]. Zo wordt de eerste sectie van de superstructuur afgerond. De 16^{de} variatie is een ouverture in Franse stijl. Aanvankelijk fier van toon en inhoud, als wordt uit de hoogte een tableau vivant geïnspecteerd, zet de ceremoniële optocht zich weer in gang bij allerhande frivole, komedianteske tierelantijnen en gestes. Dit deel markeert het begin van de tweede sectie, daar vangt de afwikkeling van het bouwwerk aan. Hoe anders is hier de teneur dan die van de allereerste variatie. Daar is het een tweestemmige inventie naar de stijl van een *Polonaise*, zo monter en onweerstaanbaar dat ieders vizier vanzelf opent.

De baslijn van de *Aria* vormt het fundament van de totale, 32-delige compositie. Zij lijkt genomen uit zo'n sublieme mis van een Josquin of Ockeghem, 15^{de}-eeuwse meesters van het contrapunt. Langs deze zangerige lijn, die zich gemakkelijk in de herinnering bedt, zijn 2 x 16 noten geordend, elke $\frac{3}{4}$ maat één; dit zijn bouwstenen, schier onaanzienlijk in het licht van de schoonheid die de rechterhand tot leven wekt. De *Aria* bestaat aldus uit 32 maten, de herhalingen niet meegerekend. Terwijl ongemerkt de tijd verstrijkt, zet even later bouwsteen na bouwsteen de toon van telkens een andere variatie.

30



32

Op het eerste oog is het nauwelijks opmerkelijk dat in de *Aria* de bastonen van de eerste sectie weliswaar een dalende tendens vertonen, doch grotendeels binnen de omvang van het octaaf blijven [G – G¹]. In de eerste acht prijkt een zogeheten cambiata, een tertssprong neerwaarts gevolgd door één- of [hier] tweemaal een secunde opwaarts. Deze figuur uit de Middeleeuwse polyfonie tempert de dalende lijn en lost vervolgens op in de onderste toon van het octaaf [G¹]. Pas bij de negende noot van de eerste sectie reikt het melos weer tot de top, de E, om even later nog een secunde verder op te schuiven en daarna een kwint te dalen. Hieraan is overigens af te meten hoe de eerste sectie evenals de tweede zich elk langs slechts twee lange lijnen ontvouwen. Deze

omvatten ieder acht maten, zodat de *Aria* en de bouwkunst die daaruit voortspuit melodisch en harmonisch alleen langs deze banen doorgrond kan worden.

Zou je haast denken dat Bach geleidelijk veel hoger uit had kunnen komen, de spanningsopbouw bewerkstelligt hij met andere middelen – met de aard van de variaties, zowel harmonisch, melodisch als ritmisch, en in articulatie en uitdrukking. En die ene, hele seconde hoger na acht maten is trouwens al een beladen zet, zij [A] contrasteert scherp met de grondtoon [G]. Pas bij het begin van de tweede sectie, waar de 16^{de} bastoon een kwint hoger ligt dan oorspronkelijk [d : G], blijkt de spanning naar het hoogtepunt te zijn gevoerd. Ook hier even later een cambiata, maar nu vooraf aan een kwintspiong neerwaarts. De omvang van het melos tussen de 16^{de} bastoon en de 32^{ste} is naar verhouding groot: een octaaf en nog eens een kwint omlaag, kortom van d tot G¹. Hier dient nog een aspect te worden toegelicht. Staan de 15^{de}, 21^{ste} en 25^{ste} in mineur [resp. in a, g en c], de *Aria* en alle andere variaties worden gekenmerkt door majeuretoonsoorten. Wie mocht menen dat de stemming kennelijk overheersend opgewekt van karakter is, gaat geheel voorbij aan de dramatische ontwikkeling en ernstige, recht tot het hart sprekende en daarom zo adembenevende verhaalkracht die de *Goldberg-varianties* eigen is.

Bachs *Goldberg-varianties* kunnen even goed als “eine grosse Nachtmusik” worden betiteld. Het werk is in 1742 geschreven in opdracht van rijksgraaf Hermann Carl Freiherr von Keyserlingk (1696-1764). Deze had een kwetsbare gezondheid en leed aan chronische slapeloosheid; hij verlangde zich ‘s nachts met “sanfte Musik” te verpozen. Deze telg uit een oud nobel geslacht en gelijkelijk thuis aan de hoven van Sint-Petersburg, Berlijn, Warschau, Wenen en Dresden, werd bewonderd om zijn hoge beschaving, oprechtheid en staatsmanskunst. Hij was ook een muzik-liefhebber pur sang, een kenner, dit wist Bach. De componist en de edelman kenden elkaar via Wilhelm Friedemann Bach, Johann Sebastians oudste zoon. Die was organist van de hofkerk in Dresden toen Keyserlingk er als gezant van de Russische tsaar neerstreek. Sinds zijn zoon in Leipzig ging studeren, reisde de graaf graag daarheen om ook Bach te ontmoeten. Op zijn beurt kwam Bach meerdere malen in Dresden op bezoek. Elias, Bachs secretaris, maakt melding van de “vele onverdiende weldaden” die deze bijzondere vriendschap bracht.

Keyserlingk had zich ontfermd over Johann Gottlieb Goldberg, een hoogbegaafde klavecijnist van pas negen jaar oud. Hij liet het wonderkind eerst bij Wilhelm Friedemann in de leer gaan en vervolgens bij diens vader in Leipzig. Nog geen 15 jaar was Goldberg toen hij geconfronteerd werd met de variaties die zijn naam dragen. Kende hij de hand van de meester als weinig anderen, nu zag hij zich toch gesteld voor een welhaast onmogelijke opgave. Hij diende zich niet alleen een “geleerde” kunst van ongekend gehalte eigen te maken. Gaat hier een diabolische virtuositeit gepaard aan voor Bach karakteristieke schelmse streken bij vingerzettingen, articulatie en de stand en balans van de handen, steeds onverwachte gedaanteverwisselingen vereisen een helderheid en wendbaarheid van geest als nog nooit vertoond. Ieder deel vergt het uiterste aan inspanning, expressie en technisch vernuft om pas dan verrassende inzichten in het menselijke innerlijk te gunnen. En zie hier hoe Bach zich van zijn immense erfoed bewust was, de grote, eeuwenoude traditie heeft doorvorst en samengevat, om – zoals wij inmiddels beseffen – in de *Goldberg-varianties* weer speren in de toekomst te werpen.

Al het goede is drievuldig. De jonge Goldberg zal bij het doornemen van deze toonkunst dadelijk hebben ingezien dat zich op een ander plan nog een intrigerende ontwikkeling voordoet. De 30 variaties blijken onderverdeeld in 10 groepen van 3; elke derde is een tweestemmige kanon, behalve nr. 30 dat een driestemmig *Quodlibet* blijkt te zijn. Heette zo’n kanon indertijd een proeve van bekwaamheid, in dit ingenieuze bouwwerk groeperen ze twee voorgaande delen, om klaarblijkelijk gaandeweg de harmonische spankracht te vergroten en de superstructuur te verdiepen. Iedere canon verhoudt zich op eigen wijze tot zijn grondtoon, achtereenvolgens in een *Canone al Unisono* [variatie 3], *alla Seconda* [6], *alla Terza* [9], *alla Quarta* [12], *alla Quinta* [15], *alla Sesta* [18], *alla Settima* [21], *all’ Ottava* [24], *alla Nona* [27]. Deze reeks kon niet oneindig zijn, vandaar tot slot een naar believen, een *Quodlibet* [30]. Bij alle strengheid blijkt Bach zich talrijke vrijheden te hebben toegestaan, doch nooit buiten de door hemzelf gestelde grenzen.

Het is goed in te denken hoe bij kaarslicht de jonge Goldberg voor de driemaal en een jaar oudere Freiherr von Keyerlingk Bachs variaties ten gehore heeft gebracht, hoe zij er zonder aanzien des persoons of leeftijd hun zinnen mee verzetten. Zij zullen tussen de delen door met elkaar over deze wonderbaarlijke muziek van gedachten hebben gewisseld, frasen onderbroken om weer te debatteren en na te denken. Zij hebben vast en zeker noten en motieven dikwijls opnieuw nagetrokken, en dit vele nachten lang. Verbazing was hun deel over zowel de humor en schalkse kwinkslagen, de momenten van ernst en van verstillig, het pralende en lieflijke dan weer stoere, als ook de peilloze diepten die zij verbergen. Verbijsterd zijn zij geweest over zoveel lichaamsmouvement en expressie. Aannemelijk is het dat ook zij hebben opgemerkt hoe de variaties na nr. 16, een ouverture in Franse stijl, merendeels soberder van opzet lijken dan die van de eerste sectie. Aan beiden was deze cyclus wel besteed, zozeer dat Bach een vorstelijk loon kreeg toebedeeld: een zilveren beker tot de rand gevuld met honderd louis d'ors.

In de laatste acht jaar van zijn leven schiep Bach na de *Goldberg-varianties* BWV 988 naast andere nog twee imposante kunstwerken die de tijd tussen toen en nu doen vergeten: *Musikalisches Opfer* BWV 1079 in wisselende bezetting voor klavecimbel, fluit, viool & basso continuo en *Die Kunst der Fuge* BWV 1080 voor een niet nader aangegeven bezetting – een wonderbaarlijk en tegelijk immer raadselachtig werk dat onvoltooid bleef. Wie de slaap niet vatten kan, neme de *Goldberg-varianties*, wijde zich aan de liefde – aan muziek die je voorbij de einder laat gaan en van het leven versted doet staan.