



DECCA

JOHANN SEBASTIAN BACH

GOLDBERG VARIATIONS ^{BWV} 988

MARIA PERROTTA

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

GOLDBERG VARIATIONS BWV 988

1	Aria	4.53	21	Variatio 20 a 2 Clavier	1.54
2	Variatio 1 a 1 Clavier	1.43	22	Variatio 21 <i>Canone alla Settima</i> a 1 Clavier	1.30
3	Variatio 2 a 1 Clavier	1.34	23	Variatio 22 <i>Alla breve</i> a 1 Clavier	1.35
4	Variatio 3 <i>Canone all'Unisono</i> a 1 Clavier	2.01	24	Variatio 23 a 2 Clavier	2.10
5	Variatio 4 a 1 Clavier	1.01	25	Variatio 24 <i>Canone all'8°</i> 1 Clavier	3.15
6	Variatio 5 a 1 ò vero 2 Clavier	1.26	26	Variatio 25 <i>Adagio</i> a 2 Clavier	4.27
7	Variatio 6 <i>Canone alla Seconda</i> a 1	1.21	27	Variatio 26 a 2 Clavier	1.57
8	Variatio 7 a 1 ò 2 C. <i>Al tempo di Giga</i>	2.15	28	Variatio 27 <i>Canone alla 9°</i> a 2 C.	2.07
9	Variatio 8 a 2 Clavier	1.38	29	Variatio 28 a 2 Clavier	2.26
10	Variatio 9 <i>Canone alla Terza</i> a 1 Clavier	2.03	30	Variatio 29 a 1 ò vero 2 Clavier	2.15
11	Variatio 10 <i>Fughetta</i> a 1 Clavier	1.33	31	Variatio 30 <i>Quodlibet</i> a 1 Clavier	2.09
12	Variatio 11 a 2 Clavier	1.44	32	Aria da Capo	3.16
13	Variatio 12 <i>Canone alla 4°</i> a 1 Clavier	3.09			
14	Variatio 13 a 2 Clavier	2.33			
15	Variatio 14 a 2 Clavier	2.14			
16	Variatio 15 <i>Canone alla Quinta</i> a 1 Clavier	2.18			
17	Variatio 16 <i>Ouverture</i> a 1 Clavier	3.06			
18	Variatio 17 a 2 Clavier	1.54			
19	Variatio 18 <i>Canone alla Sexta</i> a 1 Clavier	1.29			
20	Variatio 19 a 1 Clavier	1.19			

Total playing time: 69.58

MARIA PERROTTA, piano

UNA GIOIOSA MACCHINA DA GUERRA

"Caro Goldberg, suonami dunque una delle mie variazioni". Se dovessimo credere al celeberrimo racconto tramandato dal Forkel, sarebbe il caso di chiamarle "Variazioni Keyserlingk", dal cognome del musicofilo conte che nel 1740 o 1741 le avrebbe letteralmente acquistate a peso d'oro. Ma i moderni musicologi sono strana gente. Disposti ad arrampicarsi sugli specchi quando si tratta di autenticare certe pretese scoperte da cui si ripromettono gloria mediatica e diritti d'autore, diventano di colpo arcigni come pubblici ministeri ed esigono prove su prove quando sul banco degl'imputati siedono i pionieri della loro stessa disciplina, ossia la vituperata "tradizione".

Prendiamo appunto il caso di Johannes Nikolaus Forkel, considerato il fondatore della musicologia scientifica tedesca. Nella prefazione alla sua biografia bachiana stampata nel 1802, egli assicura di aver frequentato i due figli maggiori del *Cantor* sommergendoli di domande orali e scritte "per il corso di lunghi anni", specie Carl Philipp Emanuel. Quest'ultimo era morto alla fine del 1788, il maggiore Wilhelm Friedemann quasi cinque anni prima. Basta un conto della serva per vedere come i

presunti sessant'anni di distanza dai fatti narrati, un lasso di tempo considerato sospetto dai nostri scettici, si riducano di molto, forse a meno della metà.

Altro punto di controversia: il frontespizio della prima edizione, uscita a Norimberga nel 1741, non reca alcuna dedica, il che sarebbe inconsueto nel caso di un così generoso patrono. Sia pure, salvo che nel 1741 era in corso la prima delle cosiddette "guerre per la Slesia" tra Federico II di Prussia e Maria Teresa d'Austria, un episodio laterale della più ampia guerra di successione austriaca. L'impero russo, che il conte Hermann Carl von Keyserlingk rappresentava in veste di ambasciatore a Dresda, e l'elettorato di Sassonia, di cui Bach era suddito nonché compositore di corte, vi militavano in opposte coalizioni. Ipotesi per ipotesi: rinunciare a una dedica politicamente compromettente per l'autore non sarebbe stato atto di prudenza degno di un esperto diplomatico? Il quale peraltro intrattene un rapporto durevole e ampiamente documentato con Johann Sebastian, la sua famiglia e i suoi allievi, tra i quali si conta lo sfortunato Johann Gottlieb Goldberg, fanciullo prodigio morto nel 1756 a soli

ventinove anni lasciandosi dietro una non trascurabile messe di composizioni vocali e strumentali.

In attesa di prove conclusive che ci autorizzino a scartare come pura leggenda il racconto tradizionale sulla loro origine, continueremo dunque, se non altro per comodità, a chiamare "variazioni Goldberg" quelle che sul frontespizio dell'edizione originale s'intitolavano *Esercizio per tastiera consistente in un'Aria con diverse variazioni per il Clavicembalo a due manuali*. Dietro un'etichetta in apparenza così povera di pretese si nascondeva praticamente di tutto: contrappunto canonico a due voci, una fughetta, addensamenti accordali da cui nascono *clusters* cromatici quali la musica occidentale non avrebbe più osato prima del ventesimo secolo. E ancora: una pomposa *ouverture* in stile francese (introduzione lenta seguita da un fugato), movimenti di danza, una parodia di canzonacce popolari... Il tutto ordinato con quel furore geometrico e combinatorio che, se non è tratto esclusivo della scrittura bachiana, nelle sue ultime produzioni raggiunge livelli di saturazione tali da sfidare i limiti di una mente musicale umana non assistita dal computer.

Tralasciando i dettagli: per nove volte di seguito si ripete implacabilmente un modulo ternario formato da due movimenti

di carattere libero più un canone. I canoni sono costruiti su distanze intervallari crescenti, dall'unisono alla nona; a metà esatta della composizione la sequenza s'interrompe per poi ripartire da capo dopo la citata *ouverture* alla francese (n. 16). Con questo *divertissement* e la precedente *Fughetta* (n. 10), il totale dei movimenti di variazione giunge a 29, creando la logica aspettativa di un finale che coroni degnamente l'opera con un bel numero tondo. Sorpresa! In luogo dell'atteso canone alla decima abbiamo un *Quodlibet* che ricapitola elementi delle variazioni precedenti mescolandoli con temi di provenienza esterna. Sulla scorta delle indicazioni fornite da un allievo di Bach, le ricerche sono giunte a identificarne con certezza almeno due, uno dei quali è nientemeno che la "Bergamasca" già variata da Frescobaldi nei *Fiori musicali*. Alle orecchie tedesche del tempo non poteva sfuggire in questa scelta un sapore di allegro sberleffo, poiché dal combinato dei due testi cantati emerge una sorta di rustico minidramma familiare. Più o meno così: "Per tanto tempo ti restai lontano;/ ritorna, ritorna" e "I cavoli e le rape/ mi hanno scacciato;/ se mamma cuoceva carne/ di più sarei restato".

L'umorismo bisognoso di spiegazioni è solo una freddura d'annata; ai posteri non

può suggerire altro che nuove perplessità circa le intenzioni del compositore. Ma l'autentico enigma di questa gioiosa macchina da guerra sta proprio nel suo motore: quell'Aria in Sol maggiore bipartita e ritornellata che non è affatto un'aria col da capo nell'accezione vocale del tempo, peraltro conosciuta e ampiamente praticata da Bach. È invece una sarabanda riccamente ornata, ancora una volta in stile francese, che fornisce alle successive variazioni non un tema melodico, bensì un basso figurato di 16 più 16 battute; in altri termini 32 note fondamentali, tante quante la somma dei movimenti di tutto il lavoro incluse le due ripetizioni dell'Aria al principio e alla fine.

Non mancheranno mai gli adepti della speculazione numerologica pronti a commentare tale evidente simmetria con ogni sorta di mistiche implicazioni. A costoro un Bach redivivo potrebbe forse rispondere: "Bella forza! Quei numeri ce li ho messi apposta perché mi stava bene così. Cosa andate mai ad immaginarvi?" Al comune mortale che le ascolta senza partitura né calcolatrice alla mano tali squisitezze analitiche diranno ben poco, sempre ammesso che arrivi a rendersene conto dopo un'audizione corredata da note di sala.

Piuttosto egli sarà incline a domandarsi,

come fanno anche taluni interpreti più avveduti: "Perché ottanta minuti quasi costantemente in Sol maggiore non fanno morire di noia me stesso e l'uditorio? Come mai non scappano tutti dopo una decina di variazioni o anche meno?" Verso il 1806 tale era appunto la reazione che ci descrive E.T.A. Hoffmann nella sua *Kreisleriana*. Certo: il gusto musicale era cambiato, lo strumento originale (il grande clavicembalo franco-fiammingo a due manuali) si era pressoché estinto da una generazione. Sui gracili fortepiani in uso all'epoca, l'interprete non poteva più disporre della medesima spazializzazione e varietà timbrica, ma nemmeno di un adeguato volume di suono. Di qui l'inevitabile senso di monotonia, confusione, difficoltà tecnica non compensata dal risultato udibile. Per tutto l'Ottocento le *Goldberg* rimasero confinate allo statuto museale di "musica per musicisti", tuttalpiù oggetto di liberi recuperi antologici da parte di virtuosi come Liszt.

Si pensi che ancora un secolo fa, nel 1915, Ferruccio Busoni ritenne necessario cucinarne una versione pianistica da concerto "modernizzata" col tagliare tutti i ritornelli, riordinando e abbreviando la sequenza delle variazioni, dilatando estensioni e salti, armonizzando voci e trasformando l'Aria in una specie di corale

organistico.

Era troppo. Nei decenni successivi la restaurazione "autenticista" si sviluppò in due direzioni: da un lato col recupero sempre più filologico dello strumento originale (Wanda Landowska, Ralph Kirkpatrick, Gustav Leonhardt), dall'altro (Harold Samuel, Rosalyn Tureck, Claudio Arrau, Alexis Weissenberg) col tentativo di tradurre la veneranda pagina bachiana in un idioma pianistico appropriato allo Steinway gran coda e confratelli. La Tureck, che tentò entrambe le strade, ci ha lasciato registrazioni illuminanti circa il pro e il contro dell'una e dell'altra.

Altro storico spartiacque è l'interpretazione pianistica incisa da Glenn Gould nel 1955. Nel bene o nel male, la sua vulcanica soggettività non lasciò indifferenti i colleghi; a dimostrarlo basta il dato statistico. Calcolando a spanne: se nel trentennio precedente erano uscite dieci registrazioni integrali delle *Goldberg*, in quello successivo il numero di nuove edizioni era salito a 16, e dal 1980 al 2010 (crisi dell'industria discografica non ostante) aveva superato la sessantina. Già nel 2002, Charles Rosen aveva così riassunto lo stato dell'arte nel suo polemico volume *Piano Notes*: "Oggi, in mancanza di uno standard universalmente accettato, quando né la sonorità autentica né la sobria

cantabilità accademica riescono a convincere o ad avvincere, le interpretazioni di Bach sul pianoforte moderno oscillano tra la sfrenata eccentricità -- apprezzabile solo qualora la sensibilità del pianista sia eccezionalmente interessante -- e un compassato, monotono viaggio nella partitura".

Bordeggiando fra questi due scogli con la bussola dell'analisi e la cartografia dei precedenti, ogni nuovo interprete dovrà intrepidamente cercare la sua rotta, abbastanza personale da giustificare a se stesso e agli ascoltatori la pena di una tanto ardua navigazione. Il premio promesso non è piccolo: fin dal 1965 il neurologo bulgaro Georgi Lozanov ci assicura che l'ascolto delle *Goldberg* incrementa nel cervello la produzione delle onde alfa, la coordinazione fra gli emisferi, la capacità di apprendimento e di memorizzazione. Il che ci riporta alla contestata storiella del conte Keyserlingk. Sofferente d'insonnia cronica, le "sue" variazioni le ascoltava non già per addormentarsi sopraffatto dalla noia, bensì per "rallegrarsi un po' l'umore". Chi rimprovera a Forkel l'apparente paradosso ignora l'effetto noto alla moderna psicologia come "decondizionamento".

Carlo Vitali

A JOYFUL WAR MACHINE

“Dear Goldberg, do play me one of my variations.” If we are to believe the famous account given by Forkel they should be called the “Keyserlingk Variations”, from the surname of the music-loving Count who, in 1740 or 1741, is supposed to have paid, literally, for their weight in gold. But modern musicologists are odd people. Though quite prepared to argue that black is white when it comes to authenticating certain supposed discoveries from which they hope to obtain media fame and royalties, they suddenly become as stern as public prosecutors and demand endless evidence when those on trial are the pioneers of their own discipline, or the much reviled concept of “tradition”.

Take the particular case of Johann Nikolaus Forkel, considered the founder of German scientific musicology. In the preface to his biography of Bach, published in 1802, he says that “for many long years” he visited the Cantor’s two eldest sons and swamped them with oral and written questions, especially Carl Philipp Emanuel. This son died at the end of 1788, and his older brother, Wilhelm Friedemann, had departed this life almost five years previously. We have only to make a careful calculation to see that the supposed distance of sixty

years from the events described – a lapse of time considered suspicious by our sceptics – is reduced greatly, perhaps to less than half.

Another point of controversy: the title page of the first edition, published in Nuremberg in 1741, bears no dedication, which seems strange in the case of such a generous patron. Maybe; but in 1741 the first of the so-called “Silesian Wars” was being fought between Frederick II of Prussia and Maria Theresa of Austria, a secondary episode in the larger War of the Austrian Succession. The Russian Empire, which Count Hermann Carl von Keyserlingk represented in his capacity of ambassador in Dresden, and the Electorate of Saxony, of which Bach was a subject as well as Court composer, were involved in the conflict, but in opposing coalitions. Just for argument’s sake: might not the foregoing of a dedication that would have been politically compromising for the author have been an act of prudence worthy of an experienced diplomat? Who, moreover, maintained a lasting and extensively documented relationship with Johann Sebastian, his family and his pupils, including the unfortunate Johann Gottlieb Goldberg, a

young prodigy who died in 1756 at the age of only twenty-nine, leaving a far from negligible harvest of vocal and instrumental compositions.

In the absence of any conclusive evidence that would justify dismissing the traditional account of their origin as mere legend, we shall continue, if only for convenience, to apply the name of “Goldberg Variations” to the work that, on the title page of the original edition, was called *Keyboard exercise, being an ARIA with diverse variations for the harpsichord with two manuals*. All kinds of things lay concealed behind this label of apparently modest pretensions: canonic counterpoint for two voices, a *fughetta*, dense chord accumulations giving rise to chromatic clusters such as Western music would not dare to countenance again until the twentieth century. And more, including a grand *ouverture* in the French style (a slow introduction followed by a fugue), dance movements and a parody of bawdy folk-tunes. All arranged with a geometrical combinatorial fervour which, although not an exclusive feature of Bach’s language, attains such levels of saturation in his final works as to challenge the limits of a human musical mind not assisted by a computer.

Without going into detail, we can say that a ternary module consisting of two

movements of independent character plus a canon is relentlessly repeated, appearing nine times in all. The canons are set at increasing intervals, from the unison to the ninth; and exactly halfway through the composition the sequence is interrupted and then starts again *da capo* after the above-mentioned *ouverture* in the French style (no. 16). With this *divertissement* and the preceding *Fughetta* (no. 10), the total number of variation movements comes to 29, creating a natural expectation of a finale that would crown the work worthily with a good round number. Surprise! Instead of the expected canon at the tenth we have a *Quodlibet* that recapitulates fragments from the preceding variations, combined with themes from external sources. From the cues supplied by one of Bach’s pupils, research has succeeded in identifying at least two, one of them being no less than the *Bergamasca* for which Frescobaldi had already provided variations in his *Fiori musicali*. In this selection, German ears of the time cannot have failed to detect a touch of cheerful mockery, because the combination of the two pieces produces a kind of rustic family mini-drama. Somewhat along the following lines: “I have been away from you for so long,/ come closer, come closer” and “Cabbage and turnips have driven me away;/ had my mother cooked

meat, I'd have opted to stay."

Such a piece of humour, with its need for explanation, is just vintage witticism; for posterity it can only produce further perplexity about the composer's aims. Yet the real enigma in this joyful war machine lies in the engine that drives it: the two-part Aria in G major with repeat, which is not at all a *da-capo* aria in accordance with vocal usage of the time, well known to Bach and extensively practised by him. It is really a richly flourished sarabande, once again in the French style, which supplies the subsequent variations not with a melodic theme but with a figured bass of 16 plus 16 bars; in other words, 32 basic notes, the same as the total number of movements in the work including the opening Aria and its final repetition.

There will never be a lack of devotees of numerological speculation eager to comment on this evident symmetry with all kinds of mystical interpretations. Were Bach with us he might well retort: "How clever you are! I introduced those numbers because they suited me. What are you going on about?" For ordinary mortals who listen to the variations without a score or a calculator in their hand such analytical niceties convey very little, even if they are made aware of them by the programme notes.

They would probably be more inclined to wonder, quite like some of the cleverest performers do: "Why is it that eighty minutes almost entirely in G major does not make us and the whole audience die of boredom? Why do we not all head for the exit after the tenth variations, or even earlier?" This was precisely the reaction described by E.T.A. Hoffmann in his 1806 novel *Kreiseriana*. It is true that musical taste had changed, and the original instrument (the large Franco-Flemish harpsichord with two manuals) had almost disappeared a generation earlier. With the frail fortepianos then in vogue the performer no longer had the same range or colour diversity, and even the volume of sound was insufficient. Hence the inevitable sense of monotony, confusion and technical difficulty not rewarded by the audible result. Throughout the nineteenth century the *Goldberg Variations* were confined to a museum status of "music for musicians", and at best selected for memorable free exploration by virtuosos such as Liszt.

Remember that just a century ago, in 1915, Ferruccio Busoni felt the need to concoct a "modernised" concert version by cutting all the repeats, rearranging and shortening the set of variations, increasing range and leaps, harmonising voices and turning the Aria into a kind of organ chorale.

That was too much. In the following decades the revival of "authenticity" developed in two directions. On the one hand, with an increasingly philological reintroduction of the original instrument (Wanda Landowska, Ralph Kirkpatrick, Gustav Leonhardt), and on the other (Harold Samuel, Rosalyn Tureck, Claudio Arrau, Alexis Weissenberg) with attempts to translate Bach's venerable landmark into a language suitable for a Steinway concert grand and its peers. Tureck, who tried both paths, has left us recordings that cast light on the pros and cons of both approaches.

Another historic dividing point is the piano version recorded by Glenn Gould in 1955. For better or worse, as statistics suffice to show, its volcanic subjectivity did not leave his colleagues indifferent. At a thumbnail reckoning, in the thirty preceding years ten complete recordings of the *Goldberg Variations* had been released, whereas in the next thirty the number of new recordings leapt to 16, and between 1980 and 2010 (despite the crisis in the recording industry) it skyrocketed to more than sixty. In 2002 Charles Rosen summed up the state of the art in his polemical book *Piano Notes*: "Today, with no universally accepted standard, with neither authentic sound nor the sober academic *cantabile* able to command allegiance or conviction,

performances of Bach on the modern piano range from the wildly eccentric, successful only if the pianist's sensibility is exceptionally interesting, to a repressed unvarying drive through the piece."

Navigating between these two rocks, with analysis as a compass and previous recordings charting the way, each new performer must boldly set his own course, one sufficiently personal to justify for himself and his listeners the difficulties of such an arduous voyage. The promised prize is no trifle: in 1965 the Bulgarian neurologist Georgi Lozanov assured us that, in the brain, listening to the *Goldberg Variations* increases production of alpha waves, coordination between the hemispheres and the ability to learn and memorise. This brings us back to the disputed story of Count Keyserlingk. Suffering from chronic insomnia, he listened to "his" variations not simply to fall asleep, overcome by ennui, but rather "that he might be a little cheered up by them". Those who reproach Forkel for this apparent paradox seem to ignore the effect known to modern psychoscience as "deconditioning".

Carlo Vitali

Translation: Karel Clapshaw



EINE FRÖHLICHE KRIEGSMASCHINE

„Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen.“ Wenn wir der berühmten, von Forkel überlieferten Erzählung Glauben schenken, müssten wir sie eigentlich „Keyserlingk-Variationen“ nennen nach dem Namen des musikliebenden Grafen, der sich 1740 oder 1741 dieses Werk ein Vermögen in Gold kosten ließ. Aber die heutigen Musikwissenschaftler sind eine seltsame Spezies. Bereit, sich auf die fadenscheinigsten Argumente zu stützen, wenn es darum geht, die Authentizität angeblich neuer, Medienruhm und Tantiemen versprechender Entdeckungen zu postulieren, verwandeln sie sich schlagartig in grimmige, Beweise über Beweise fordernde Staatsanwälte, wenn auf der Anklagebank die Pioniere ihrer eigenen Zunft sitzen, die Vertreter der vielgeschmähten „Tradition“.

Um einen solchen Fall handelt es sich auch bei dem eben erwähnten Johann Nikolaus Forkel, der als Begründer der deutschen Musikforschung mit wissenschaftlichem Anspruch gilt. Im Vorwort zu seiner 1802 erschienenen Bach-Biographie versichert er, die beiden ältesten Söhne des Kantors persönlich gekannt und sie „lange Jahre hindurch“ in Gesprächen und Briefen mit Fragen überhäuft zu haben, insbesondere Carl Philipp Emanuel. Dieser war Ende 1788 gestorben, Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann nicht ganz fünf Jahre früher. Eine simple Rechnung genügt, um die sechzig

Jahre Distanz zu den berichteten Ereignissen, die unseren Skeptikern Anlass zu Zweifeln gibt, gewaltig schrumpfen zu sehen, nämlich, was den Ereignisbericht betrifft, auf weniger als die Hälfte.

Gegenstand einer weiteren Kontroverse ist das Titelblatt der ersten, 1741 in Nürnberg erschienenen Ausgabe, das keinerlei Widmung enthält, was angesichts eines so großzügigen Gönners sehr ungewöhnlich sei. Gut möglich, aber denken wir daran, dass 1741 der erste der sogenannten „Schlesischen Kriege“ zwischen dem Preußenkönig Friedrich II. und der Kaiserin Maria Theresia im Gange war, Teil des später weltumspannenden „Österreichischen Erbfolgekriegs“. Russland, das Graf Hermann Carl von Keyserlingk als Gesandter in Dresden vertrat, und das Kurfürstentum Sachsen, dessen Untertan und Hofkomponist Bach war, kämpften in gegnerischen Lagern. Da wäre eine andere Hypothese mindestens ebenso berechtigt: Handelt es sich bei dem Verzicht auf eine für den Komponisten politisch kompromittierende Widmung nicht um eine absolut vernünftige Entscheidung, wie man sie von einem erfahrenen Diplomaten erwarten darf? Zumal dieser dauerhafte, gut dokumentierte Beziehungen zu J.S. Bach, seiner Familie und seinen Schülern unterhielt, zu denen auch das glücklose Wunderkind Johann Gottlieb Goldberg zählte, der bei seinem Tod (1756) im Alter von nur 29 Jahren eine stattliche Anzahl

von Vokal- und Instrumentalwerken hinterließ.

In Erwartung endgültiger Beweise, die es uns gestatten, die tradierte Entstehungsgeschichte ein für alle Mal ins Reich der Legende zu verweisen, werden wir - nicht zuletzt der Bequemlichkeit halber - weiterhin ein Werk mit „Goldberg-Variationen“ bezeichnen, dessen Originalausgabe den Titel *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen* trug. Hinter dieser so unpräzise wirkenden Überschrift verbarg sich schlechthin alles: zweistimmiger kanonischer Kontrapunkt, eine Fughetta, Akkordverdichtungen, die chromatische Cluster erzeugen, wie sie in der abendländischen Musikgeschichte erst wieder im 20. Jahrhundert gewagt wurden. Außerdem hören wir eine festlich-auftrumpfende Ouvertüre im französischen Stil (der langsamen Einleitung folgt ein Fugato), Tanzsätze, eine Parodie bekannter Gassenhauer und vieles mehr. Das ganze geordnet mit jener Leidenschaft für Geometrie und Kombinatorik, die zwar nicht ausschließlich Bachs Kompositionsweise charakterisiert, von der jedoch sein Spätwerk so stark durchdrungen ist, dass unser musikalisches Gehirn ohne Unterstützung durch den Computer unweigerlich an seine natürlichen Grenzen gelangt.

Lässt man die Details beiseite, ist folgende Grundstruktur zu erkennen: Neun Mal hintereinander wiederholt sich unerbittlich eine Dreierordnung, die aus jeweils zwei frei gestalteten Sätzen und einem Kanon besteht. Dabei wird das Imitationsintervall der beiden

Stimmen bei jedem Kanon fortschreitend um einen Ton erweitert - vom Einklang bis zur None. Genau in der Mitte der Komposition unterbricht Bach die Sequenz und nimmt sie nach der besagten französischen Ouvertüre (Nr. 16) wieder auf. Mit diesem *Divertissement* und der das Ende des ersten Drittels markierenden *Fughetta* (Nr. 10) ergeben alle Variationssätze zusammengenommen die Zahl 29. Logischerweise rechnet man nun mit einem Finale, das die Komposition mit einer schönen runden Zahl zu einem glanzvollen Abschluss führt. Aber weit gefehlt! Anstelle des erwarteten Dezimen-Kanons überrascht uns Bach mit einem *Quodlibet*, das Elemente aus den vorhergehenden Variationen wieder aufnimmt und mit neuen Themen kombiniert. Ausgehend von Hinweisen eines Bach-Schülers konnte die Forschung wenigstens zwei davon mit Sicherheit identifizieren. Das eine ist die weithin bekannte „Bergamasca“, die schon Frescobaldi in den *Fiori musicali* variierte. Den deutschen Zeitgenossen dürfte nicht entgangen sein, dass Bach den Zuhörern augenzwinkernd eine Grimasse schneidet, wenn er zwei Volkslieder in das Stück einarbeitet, deren Zusammenklang ein kleines bäuerliches Familien-drama in Szene setzt: „Ich bin so lang nicht bei dir g'west,/ ruck her, ruck her“ und „Kraut und Rüben/ haben mich vertrieben,/ hätt mein' Mutter Fleisch gekocht,/ wär ich länger blieben.“

Humor, der einer Erklärung bedarf, ist wie ein Kalauer aus der Mottenkiste. Die Nachwelt wird dadurch nur zu neuen Grübeleien über die Intentionen des Komponisten verleitet. Dabei ist das eigentliche Faszinosum dieser

fröhlichen Kriegsmaschine ihr Motor, die zweiteilige Aria in G-Dur mit Ritornell. Wir haben es hier keinesfalls mit einer Da-capo-Arie zu tun, wie sie in der damaligen Vokalkomposition üblich war und auch von Bach mehrmals komponiert wurde. Vielmehr erklingt eine reich verzierte Sarabande, ebenfalls im französischen Stil, die für die Variationen nicht etwa das melodische Thema liefert, sondern einen bezifferten Bass aus 16 plus 16 Takten, d.h. 32 Fundamental-Noten, was der Gesamtzahl der Einzelteile des Werks entspricht einschließlich der am Anfang und Ende zu hörenden Aria.

Es wird immer wieder Leute geben, die sich zu numerologischen Spekulationen hinreißen lassen und aus einer so evidenten Symmetrie die unterschiedlichsten mystischen Implikationen herauslesen. Ihnen könnte ein ins Leben zurückgekehrter Bach entgegenhalten: „Die Zahlen? Nichts einfacher als das! Sie wurden von mir bewusst gewählt, weil ich es so für richtig hielt. Was gibt es da hineinzuheimnissen?“ Einem gewöhnlichen Sterblichen, der das Werk ohne Noten und Taschenrechner hört, sagen spitzfindige Analysen wenig und die letzten Feinheiten entgehen ihm sehr wahrscheinlich auch dann, wenn er die Stücke mit einem Programmheft in der Hand verfolgt.

Im Vordergrund steht eine ganz andere Frage, die sich auch jeder kluge Interpret stellt: „Warum sterbe ich nicht vor Langeweile und mit mir mein Publikum bei einem Werk, das sich achtzig Minuten lang fast nur in der G-Dur Tonart bewegt? Wie kommt es, dass die Leute nicht nach der zehnten Variation davonlaufen

oder schon viel früher?“ Genau dies war 1806 die Reaktion der Zuhörer, wie sie uns E.T.A. Hoffmann in seinen *Kreislarianen* beschrieb. Natürlich hatte sich damals der Geschmack in Sachen Musik gewandelt, das Originalinstrument (ein großes, zweimanualiges Cembalo französisch-flämischer Bauart) war schon seit einer Generation fast gänzlich aus dem Musikbetrieb verschwunden. Auf den zierlichen Fortepianos seiner Zeit konnte ein Interpret weder den früheren Tonumfang noch die nötige Klangvielfalt, ja noch nicht einmal ein angemessenes Klangvolumen erzeugen. Daher der unvermeidliche Eindruck von Monotonie und Verwirrung, von technischen Schwierigkeiten, die in keinem Verhältnis zum Klangresultat stehen. Das ganze 19. Jahrhundert hindurch hafdete den *Goldberg-Variationen* das Etikett einer museumsreifen „Musik für Musiker“ an. Höchstens für Klaviervirtuoson vom Schlag eines Franz Liszt waren sie noch Gegenstand vereinzelter, frei gestalteter Rückgriffe.

Man stelle sich vor, dass noch vor einem Jahrhundert, 1915, Ferruccio Busoni glaubte, das Werk für den Konzertsaal „modernisieren“, sprich zurechtstutzen zu müssen, indem er sämtliche Ritornelle strich, die Abfolge der Variationen neu ordnete und viele ganz wegließ, Erweiterungen und Sprünge vornahm, Stimmen harmonisierte und die Aria in eine Art Orgelchoral verwandelte.

Das sprengte die Grenze des Erlaubten. In den darauffolgenden Jahren ging die um „Authentizität“ bemühte Restauration zwei Wege. Einerseits wurden im Zug der erstrebten philologischen Werktreue wieder

Originalinstrumente eingesetzt (Wanda Landowska, Ralph Kirkpatrick, Gustav Leonhardt), andererseits versuchte man, den ehrwürdigen Bachschen Text in die Sprache des modernen Konzertflügels (Steinway und Verwandte) zu übersetzen (Harold Samuel, Rosalyn Tureck, Claudio Arrau, Alexis Weissenberg). Rosalyn Tureck, die beide Richtungen einschlug, hat uns Einspielungen hinterlassen, aus denen das Pro und Contra der jeweiligen Vorgehensweise klar hervorgeht.

Ein weiterer Meilenstein ist die Klavierversion Glenn Goulds aus dem Jahr 1955. Sein vulkanischer Subjektivismus forderte im Guten wie im Schlechten die Reaktion der Kollegen heraus. Die Statistiken sprechen eine deutliche Sprache. Wenn, über den Daumen gepeilt, in den dreißig Jahren zuvor etwa zehn Gesamteinspielungen der *Goldberg-Variationen* erschienen waren, hatte sich im darauffolgenden Jahrzehnt die Anzahl neuer Produktionen schon auf 16 erhöht, um im Zeitraum von 1980 bis 2010 (trotz der Krise der Aufnahmeindustrie) auf über 60 anzusteigen. Schon 2002 hatte Charles Rosen in seinem polemischen Buch *Piano Notes* den Stand der Dinge wie folgt zusammengefasst: „Heutzutage, wo wir über keinen verbindlichen Standard verfügen, wo weder der Klang der Werktreuen noch die nüchterne, akademische Kantabilität zu fesseln und zu überzeugen vermögen, schwankt die Interpretation Bachscher Werke auf dem modernen Flügel zwischen wilder Exzentrizität, die nur dann nennenswerte Ergebnisse zeitigt, wenn die Sensibilität des Pianisten von

außerordentlichem Interesse ist, und einem gemessenen, gleichförmigen Durchspielen der Stücke.“

Zwischen diesen beiden Klippen muss heute jeder Interpret, den Kompass der Analyse und die Seekarte der früheren Einspielungen in der Hand, mutig seinen eigenen Kurs steuern, eine Lösung anbieten, die so viel Persönliches enthält, dass ihm selbst und seinem Publikum die Mühe und das Wagnis einer derartigen Navigation gerechtfertigt erscheinen. Der dafür ausgesetzte Preis ist nicht gering. Schon 1965 wies der bulgarische Neurologe Georgi Lozanov nach, dass beim Anhören der *Goldberg-Variationen* Wichtiges im Gehirn bewirkt wird: eine erhöhte Produktion von Alpha-Wellen, eine bessere Koordinierung zwischen den beiden Gehirnhälften und eine Verbesserung der Fähigkeit, Neues zu lernen und dauerhaft zu behalten. Womit wir wieder bei der umstrittenen Anekdote über den Grafen Keyserlingk wären. Er, der an chronischer Schlaflosigkeit litt, hörte „seine“ Variationen nicht, um endlich, von Langeweile überwältigt, in den Schlaf zu sinken, sondern weil er überzeugt war, dass er von ihnen „ein wenig aufgeheitert werden könnte“. Wer Forkel vorwirft, dass seine Geschichte ein Paradox zu enthalten scheint, hat noch nie von dem psychologischen Effekt gehört, den die moderne Neurobiologie „Entkonditionierung“ nennt.

Carlo Vitali
Übersetzung: Eva Lindenmayer

UNE JOYEUSE MACHINE DE GUERRE

“Cher Goldberg, joue-moi donc une de mes variations”. Si l'on devait croire la fameuse histoire transmise par Forkel, il conviendrait de les appeler “Variations Keyserlingk”, du nom du comte mélomane qui les avait littéralement acquises à prix d'or en 1740 ou 1741. Mais les musicologues modernes sont des gens curieux. Prêts à faire des acrobaties lorsqu'il s'agit d'authentifier certaines prétendues découvertes dont ils pensent tirer la gloire médiatique et des droits d'auteur, ils deviennent d'un seul coup renfrognés comme des procureurs généraux et exigent preuve sur preuve lorsqu'ils voient s'asseoir au banc des accusés les pionniers de leur propre discipline, à savoir la “tradition” si vitupérée.

Prenons justement le cas de Johann Nikolaus Forkel, considéré comme le fondateur de la musicologie scientifique allemande. Dans la préface à sa biographie de Bach publiée en 1802, il assure avoir fréquenté les deux fils aînés du *Cantor* en les submergeant de questions orales et écrites “au cours de longues années”, et particulièrement Carl Philipp Emanuel. Ce dernier était décédé à la fin de 1788, l'aîné presque cinq ans auparavant. Un simple calcul suffit pour constater que les soixante

ans présumés de distance par rapport aux faits racontés, laps de temps considéré comme suspect par nos sceptiques, se réduisent énormément, sans doute à moins de la moitié.

Autre point controversé : le frontispice de la première édition, parue à Nuremberg en 1741, ne porte aucune dédicace, ce qui serait insolite dans le cas d'un protecteur aussi généreux. Admettons-le, sauf qu'en 1741 la première des dites “guerres pour la Silésie” était engagée entre Frédéric II de Prusse et Marie-Thérèse d'Autriche, épisode latéral de la plus vaste guerre de succession d'Autriche. L'empire russe, que le comte Hermann Carl von Keyserlingk représentait en tant qu'ambassadeur à Dresde, et l'électorat de Saxe dont Bach était à la fois sujet et compositeur de cour, y militaient dans des coalitions opposées. Si l'on veut faire une hypothèse, le renoncement à une dédicace politiquement compromettante pour l'auteur n'était-il pas un acte de prudence digne d'un rusé diplomate ? Lequel entretint, par ailleurs, un rapport durable et largement documenté avec Johann Sebastian, sa famille et ses élèves, parmi lesquels s'inscrit le malheureux Johann Gottlieb Goldberg, enfant prodige mort en 1756 à vingt-neuf ans

seulement en laissant derrière lui une récolte non négligeable de compositions vocales et instrumentales.

Dans l'attente de preuves concluantes nous autorisant à taxer de pure légende la version traditionnelle de leur origine, nous continuerons donc, si ce n'est par commodité, à appeler “Variations Goldberg” ce qui s'intitulait sur le frontispice de l'édition originale *Exercice pour clavier consistant en une Aria avec différentes variations pour Clavecin à deux claviers*. Derrière une étiquette apparemment aussi dénuée de prétentions, il se cachait pratiquement de tout : du contrepoint canonique à deux voix, une fuguette, des condensations d'accords d'où naissent des clusters chromatiques que la musique occidentale n'osera jamais plus avant le XXe siècle. Et encore : une ouverture pompeuse dans le style français (introduction lente suivie d'un *fugato*), des mouvements de danse, une parodie de rengaines populaires... le tout ordonné avec cette fureur géométrique et combinatoire qui - s'il ne s'agit pas d'un trait exclusif de l'écriture bachienne - atteint dans ses dernières productions des niveaux de saturation tels qu'ils défient les limites d'un cerveau musical humain dépourvu d'ordinateur.

Sans entrer dans les détails, il se répète implacablement neuf fois de suite un module ternaire formé de deux mouvements de

caractère libre plus un canon. Les canons sont construits sur des distances intervallaires croissantes, de l'unisson à la neuvième ; exactement à mi-chemin de la composition, la séquence s'interrompt pour repartir ensuite du début, après l'ouverture citée à la française (n° 16). Avec ce divertissement et la précédente Fuguette (n° 10), les mouvements de variation sont au nombre de vingt-neuf, créant l'expectative logique d'un finale qui couronne dignement l'œuvre par un beau chiffre rond. Surprise ! Au lieu du canon attendu à la dixième nous avons un *Quodlibet* qui récapitule certains éléments des variations précédentes en les mêlant à des thèmes de provenance extérieure. Sur la base des indications fournies par un élève de Bach, les recherches sont parvenues à en identifier avec certitude au moins deux, dont l'un n'est autre que la “Bergamasca” déjà mise en variations par Frescobaldi dans les *Fiori musicali*. Aux oreilles germaniques de l'époque il ne pouvait échapper dans ce choix une saveur de joyeuse dérision, puisque la combinaison des deux textes chantés fait ressortir une sorte de mini-drame familièrement rustique. Plus ou moins ainsi : “Pendant si longtemps je restai loin de toi ; reviens, reviens” et “Les choux et les navets/ m'ont chassé ;/ si maman avait cuisiné de la viande/ je serais resté plus longtemps”.

L'humour qui a besoin d'explications est

seulement une fadaise millésimée ; il ne peut suggérer à la postérité que de nouvelles perplexités quant aux intentions du compositeur. Mais l'énigme authentique de cette joyeuse machine de guerre réside précisément dans son moteur : dans cet Air en Sol majeur bipartite avec reprises qui n'est en aucun cas un air avec le *da capo* dans l'acception vocale de l'époque, d'ailleurs connue et largement pratiquée par Bach. C'est au contraire une sarabande richement ornementée, encore une fois dans le style français, qui procure aux variations successives non pas un thème mélodique, mais bien une basse figurée de 16 plus 16 mesures ; en d'autres termes, 32 notes fondamentales, autant que la somme des mouvements de toute l'œuvre y compris les deux répétitions de l'Air au début et à la fin.

Il existe toujours des adeptes de la spéculation numérologique qui sont prêts à commenter cette symétrie évidente avec toutes sortes d'implications mystiques. Un Bach revenant pourrait leur rétorquer : " Beau mérite ! Ces nombres je les ai mis exprès car ça me convenait ainsi. Que voulez-vous donc imaginer ?" Le commun des mortels qui les écoute sans partition ni calculatrice à la main, aura bien peu à tirer de ces raffinements analytiques, en admettant qu'il arrive à s'en rendre compte après une audition accompagnée de notes de programme.

Il sera plutôt enclin à se demander,

comme le font également certains interprètes plus avisés : "Pourquoi quatre-vingts minutes presque toujours en Sol majeur ne font mourir d'ennui ni l'auditoire ni moi-même? Comment donc ne se sauvent-ils pas tous après une dizaine de variations ou même moins ? " Vers 1806 c'était justement la réaction que nous a décrite E.T.A. Hoffmann dans sa *Kreisleriana*. Certes, le goût musical avait changé, l'instrument original (le grand clavecin franco-flamand à deux claviers) avait pratiquement disparu depuis une génération. Sur les pianos graciles en usage à l'époque, l'interprète ne pouvait plus disposer d'une ampleur et d'une variété du timbre identique, mais également d'un volume de son adéquat, d'où l'inévitable sensation de monotonie, de confusion, de difficulté technique qui n'était pas compensée par le résultat audible. Pendant tout le XIXe siècle les Goldberg restèrent reléguées au stade muséal de "musique pour musiciens", étant tout au plus l'objet de libres récupérations anthologiques de la part de virtuoses comme Liszt.

Si l'on pense qu'il y a un siècle à peine (1915), Ferruccio Busoni considéra nécessaire d'en concocter une version de concert pour piano "modernisée" avec la suppression de toutes les reprises, en réordonnant et en abrégant la séquence des variations, en dilatant les extensions et les sauts, en harmonisant les voix et en transformant l'Air

en une sorte de chorale d'orgue.

C'en était trop. Dans les dizaines d'années qui ont suivi, la restauration "vers l'authenticité" se développa dans deux directions : d'une part la récupération de plus en plus philologique de l'instrument original (Wanda Landowska, Ralph Kirkpatrick, Gustav Leonhardt), d'autre part (Harold Samuel, Rosalyn Tureck, Claudio Arrau, Alexis Weissenberg) la tentative de traduire la page vénérable de Bach en un idiome pianistique approprié au Steinway à grande queue et à ses confrères. Rosalyn Tureck, qui tenta les deux voies, nous a laissé des enregistrements qui ont la vertu de révéler le pour et le contre de chacune d'elles.

L'interprétation pianistique enregistrée par Glenn Gould en 1955 signale un autre passage névralgique. Que l'on soit favorable ou non, sa subjectivité volcanique ne laissa pas ses collègues indifférents ; les données statistiques suffisent à le démontrer. En bref, si dans les trente années précédentes il avait paru dix enregistrements intégraux des *Goldberg*, dans la décennie suivante le nombre de nouvelles éditions était monté à seize, et de 1980 à 2010 (malgré la crise de l'industrie discographique) il avait dépassé la soixantaine. Déjà en 2002, Charles Rosen avait résumé ainsi la situation de l'art dans son livre polémique *Piano Notes* : "Aujourd'hui, en l'absence d'un standard universellement accepté, lorsque ni la

sonorité authentique ni le sobre chant académique ne réussissent à convaincre ou à captiver, les interprétations de Bach sur le piano moderne oscillent entre l'excentricité effrénée - appréciable uniquement si la sensibilité de l'artiste est exceptionnellement intéressante - et un voyage compassé, monotone au sein de la partition".

Louvoyant entre ces deux écueils avec la boussole de l'analyse et la cartographie des cas précédents, tout nouvel interprète devra intrépidement chercher sa route, assez personnelle pour justifier aux auditeurs comme à lui-même la peine d'une navigation aussi ardue. La récompense promise n'est pas des moindres : dès 1965 le neurologue bulgare Georgi Lozanov nous assure que l'écoute des Goldberg augmente dans le cerveau la production des ondes alfa, la coordination entre les hémisphères, la capacité d'étude et de mémorisation. Ce qui nous reporte à la petite histoire contestée du comte Keyserlingk. Souffrant d'insomnie chronique, il écoutait "ses" variations non pas pour s'endormir accablé d'ennui, mais bien pour "égayer un peu son humeur". Quiconque reproche à Forkel le paradoxe apparent ignore l'effet que la psychoscience moderne connaît comme "déconditionnement".

Carlo Vitali

Traduction de Brigitte Pasquet Gotti

Live recorded
Teatro Rossini, Lugo (RA), Italy, January 12th 2012

Executive & Recording Producer: Alberto Spano
Tonmeister: Roberto Furlan
Digital Editing & Mastering: Corrado Ruzza
Steinway & Sons Grand Piano, Model D 274 No. 512275 (Hamburg 1989)
Piano Technician: Tonino Rappoccio

Special thanks to Mauro Emiliani, Paola Bordini, Francesca Bandoli.

www.mariaperrotta.com

DDD

Universal Classics & Jazz
A division of Universal Music Italia srl
© and © 2014 Universal Music Italia srl
www.universalmusic.it/classica

Made in the E.U.

Photos: © Ugo Dalla Porta
Artwork: Punto e Virgola, Bologna (Italy)

also available on **DECCA**



Ludwig van Beethoven
PIANO SONATAS OPP. 109, 110 & 111

CD 481 0575



481 1194