



J.S. BACH

GOLDBERG
VARIATIONS
BWV 988

GILE BAE

Piano



J.S. BACH GOLDBERG VARIATIONS BWV 988

GILE BAE Piano

Conceived, recorded and produced by Giulio Cesare Ricci

Recorded in "Sala dell'Ermellino" Casa della Musica, Milano

Recording date 4-5 November 2019

Recording assistant: Paola Liberato

Valve microphones: Neumann U47, U48

Mike pre-amplifiers, cables (line, digital, microphone, supply): Signor Ricci

Recorded in stereo DSD on the Pyramix Recorder using dCS A/D and D/A converters

Photos by Guido Taroni

La masterizzazione per il SuperAudioCD è stata effettuata da Giulio Cesare Ricci utilizzando il sistema Signor Ricci interamente analogico e valvolare.

Si ringrazia la Micheli Associati per aver concesso la "Sala dell'Ermellino"

Casa della Musica - Milano per la registrazione di questo album

No editing. All the tracks on this record are heard as they were performed.

- | | | | |
|-------------------------|--|-------------------------|-------------------------------------|
| 1. Aria | 3'47" | 17. Variation 16 | ouverture 2'54" |
| 2. Variation 1 | 1'52" | 18. Variation 17 | 2'01" |
| 3. Variation 2 | 1'19" | 19. Variation 18 | canone alla sesta 1'23" |
| 4. Variation 3 | canone all'unisono 1'37" | 20. Variation 19 | 1'07" |
| 5. Variation 4 | 1'09" | 21. Variation 20 | 1'52" |
| 6. Variation 5 | 1'18" | 22. Variation 21 | canone alla settima (G minor) 2'08" |
| 7. Variation 6 | canone alla seconda 1'00" | 23. Variation 22 | alla breve 1'26" |
| 8. Variation 7 | al tempo di giga 2'08" | 24. Variation 23 | 2'04" |
| 9. Variation 8 | 1'51" | 25. Variation 24 | canone all'ottava 2'15" |
| 10. Variation 9 | canone alla terza 1'24" | 26. Variation 25 | adagio (G minor) 9'27" |
| 11. Variation 10 | fughetta 1'26" | 27. Variation 26 | 1'57" |
| 12. Variation 11 | 1'42" | 28. Variation 27 | canone alla nona 1'40" |
| 13. Variation 12 | canone alla quarta 2'03" | 29. Variation 28 | 2'29" |
| 14. Variation 13 | 5'33" | 30. Variation 29 | 2'03" |
| 15. Variation 14 | 1'51" | 31. Variation 30 | quodlibet 1'47" |
| 16. Variation 15 | canone alla quinta in moto contrario Andante (G minor) 4'06" | 32. Aria finale | 3'49" |
| | | | Total Time 69'48 |



NEL NOME DI UN GIOVANE POVERO

È legittimo, il Bach che abbiamo ascoltato dal pianoforte di Ferruccio Busoni? o di Glenn Gould? o di Jörg Demus? o quello che ci conquista quando alla tastiera è Angela Hewitt? L'antica controversia, anzi, la recente riapparizione della "querelle des anciens et des modernes" agitata tre secoli fa dai duellanti Gian Giuseppe Orsi e Dominique Bouhours, ebbene, lo confessiamo con franchezza, ha stancato a morte coloro che abbiano ancora voglia di «bien penser» (come scrivevano, azzannandosi con cerimoniosi inchini, il conte e il gesuita succitati). Beninteso: siamo equi, e a ciascuno vada il suo merito. Ogni vero musicista prima o poi affronta un problema generale. La domanda è: "Usare sempre e comunque strumenti antichi (o, in caso di assoluta mancanza, strumenti di fattura simile all'antica) per musiche antiche, ossia strumenti contemporanei alle musiche eseguite e ai loro autori, è un fenomeno degno di attenzione?" Il problema è nobile, e ogni musicista che sia anche una testa pensante deve considerarlo. Che il problema continui a riproporsi, e, in particolare, a proposito di due strumenti a tastiera palesemente consanguinei come nonno e nipote, è miopia e noiosa ripetizione. La "querelle" va affrontata mediante diverse opzioni, e ciascuna opzione va connessa con un sistema e un codice di significati. Se ascoltiamo una musica composta da un uomo nato nel 1685 e morto nel 1750, scritta e pubblicata nel 1742, e se chi la scrisse pensava di affidare la propria inventiva matematica, architettonica e contrappuntistica al clavicembalo, può essere molto interessante udirla eseguita da un clavicembalista specializzato in penne di corvo. La nostra prospettiva, in tal caso, è la storia della musica, e stiamo affrontando un problema storico. Ma: ricordiamo! Heinrich Gustavovic Neuhaus (1888-1964), sommo pianista e didatta, maestro di Emil Gilels, Svjatoslav Richter, Radu Lupu, nella sua Arte di suonare il pianoforte (1958) osservava che, per essere coerenti con il clavicembalo o con il fortepiano e così via, dovremmo collocare l'esecuzione in un palazzo del primo Settecento con dipinti di Watteau e sedie rococò autentiche, ed essere vestiti, noi dame e gentiluomini del pubblico, con abiti dell'epoca e con parrucche incipriate, oppure ascoltare Schubert a palazzo Lobkowitz in Vienna e vestire alla moda Biedermeier. Ma niente paura: l'opzione può essere metastorica, e il problema sarà filosofico, semantico, simbologico. Il pianoforte non ha sostituito il clavicembalo.

Ne è l'interessantissima alternativa. L'unica e altrettanto interessante complicazione è questa: noi non potremmo più "ritornare" al clavicembalo con lo stato d'animo di un europeo dei secoli XVII-XVIII, né dimenticare il pianoforte, poiché oggi, irreversibilmente, ascoltiamo il clavicembalo come qualcosa d'interamente storicizzato. E a metà del XVIII secolo, poteva accadere che la storicizzazione di uno strumento musicale («...il vecchio modello... il nuovo...») riempisse il salto cronologico tra due generazioni, tra un figlio come Karl Philipp Emanuel e un padre come Johann Sebastian Bach, nato ad Eisenach in Turingia il 21 marzo 1685 secondo il calendario giuliano, ma sabato 31 marzo secondo il calendario gregoriano introdotto negli Stati cattolici di Germania nel 1584, e negli Stati protestanti, fra cui la Sassonia di cui la Turingia era parte, nell'anno 1700. Bach morì a Lipsia martedì 28 luglio 1750. Nel XVI secolo, in area linguistica tedesca, "Klavier" (anche in grafia "Clavier", dal latino *clavis*, "chiave") aveva il significato di "tastiera" (lo stesso che "Tastenreihe", "Tastenbrett"). Tra il XVII e il XVIII secolo, "Klavier" passò a significare un intero strumento a tastiera: una tipica metonimia, meglio, una sinèdoche ("pars pro toto"). Con ampio arco di significati, poteva indicare sia il clavicembalo (che è un cordòfono a corde pizzicate a punte), sia il clavicordo (cordòfono a corde percosse da lamine metalliche). Molto più raramente, "Klavier" può riferirsi a un ben diverso strumento a tastiera, all'organo, che è un aeròfono alimentato da mantici connessi con tasti. Tutto ciò è notissimo, ma era utile riassumerlo per dar significato al titolo di un vasto, articolato e alquanto eterogeneo lavoro di Bach: la *Klavierübung*. In senso estensivo, si può tradurre: "Esercizi per strumenti a tastiera". Si tratta, infatti, di una quadripartita raccolta di composizioni varie per clavicembalo, clavicordo e organo: una summa didattica di alto livello tecnico. Le date di composizione sono quanto mai diverse e sovente incerte. Ci interessano, invece, gli anni di edizione delle singole quattro parti, che cadono tutti nell'ultimo ventennio della vita di Bach. La Prima Parte, uscita in pubblicazioni separate tra il 1726 e il 1730, fu stampata a Lipsia a spese dell'autore nel 1731. Contiene preludi, allemande, correnti, sarabande, gighe, minuetti "und anderen Galanterien", oltre a 6 Partite per clavicembalo.

La Seconda Parte (Weigel, Nürnberg 1735) è uno "specimen" dei due stili nazionali allora dominanti e delle due forme musicali più diffuse in Europa nella prima metà del secolo XVIII, emblematizzate in due lavori celeberrimi, oggi come allora: la *Ouverture nach französischer Art* BWV 831 e il *Concerto nach italienischem Gusto* BWV 971. La Terza Parte (Balthasar Schmid, Nürnberg 1739) consiste nel Preludio e Fuga in Mi bemolle maggiore per organo ("Sankta Anna") BWV 552, insieme con le *Choralbearbeitungen* BWV 669-689. Finalmente, la Quarta Parte (Balthasar Schmid, Nürnberg 1741-1742) ha un protagonista eccelso e unico: il titolo esatto è *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen* ("Aria e Variazioni per clavicembalo a 2 tastiere") BWV 988, ovvero *Variazioni Goldberg*. Dal momento che questa gloriosa partitura si rivelò al mondo (pare) nell'edizione Schmid 1741-1742, Wolfgang Schmieder, autore del celebre catalogo BWV (Bach-Werke-Verzeichnis), decise di datarla al 1741 circa. Ma Christoph Wolff ha attirato l'attenzione sul fatto che lo stesso Bach, sulle prime note del basso, aveva scritto: «In der Mitte der 1740er Jahre» ("a metà del decennio 1740-1750"). Ciò pone indubbiamente qualche problema cronologico. Con le *Goldberg Variationen*, che d'ora in poi indichiamo con GV, sono connessi 14 esercizi di composizione scoperti nel 1975: i *Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus der Goldberg-Variationen* BWV 1087 ("Quattordici Canoni sulle prime 8 note fondamentali dell'Aria dalle Variazioni Goldberg"). Propriamente, le GV sono un tema in Sol maggiore (Aria) seguito da 30 Variazioni. Attenzione! Qui le Variazioni si basano non sulla melodia dell'Aria, bensì sul suo basso. Quindi, le 30 Variazioni fioriscono, sì, sull'Aria, ma non sulla sua superficie più visibile, bensì sulla sua radice sotterranea. Pare semplice, ma... ecco, Glenn Gould le definì un'opera che non ha «né inizio né fine». È vero. GV è una torre che potrebbe raggiungere il cielo, una galleria colma di splendori che potrebbe continuare, secondo la logica della Variazione e del contrappunto, all'infinito. In nessun'altra sua composizione per clavicembalo Bach ha sprigionato dal discorso musicale tanta energia. In nessun'altra, egli ha così pienamente onorato l'equazione formulata nel 1906 da Albert Einstein, $E = mc^2$, dove l'energia "e" altro non è se non la musica, la massa "m" è l'immensa dovizia di segnali e di significati che ogni singola battuta impone all'esecutore e all'ascoltatore, e l'accelerazione "c" innalzata al quadrato

è l'inesauribile possibilità di mutazioni e di sorprese. L'origine di GV somiglia a una fiaba, o a un apologo medievale. Viveva a Lipsia il conte Hermann Carl von Keyserling (1696/97 – 1764), russo-tedesco, ex ambasciatore della zarina Anna presso la corte di Sassonia. Il conte soffriva d'insonnia, e, non trovando altro sollievo che la musica, per riempire il vuoto delle sue veglie notturne commissionò a Bach la composizione di qualche brano. L'esecutore prescelto fu il giovane clavicembalista Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), suo protetto, e allievo dello stesso Bach. Smentendo le annotazioni disinvoltate di alcuni "musicologi" lacunosi conoscitori di storia e geografia, Goldberg era allora giovanissimo eppure ben collocato: nel 1741 aveva 14 anni, e ogni tanto fungeva da "Kapellmeister" a Dresda, al servizio del conte Heinrich von Brühl, primo ministro di Federico Augusto II di Sassonia. Si badi! Ben collocato come prospettiva e speranza, ma il giovanotto, come ogni giovane musicista che non sia Carlo Gesualdo o Felix Mendelssohn, era povero.

Goldberg avrebbe dovuto suonare le Variazioni nel "Nebenzimmer", il salotto attiguo alla camera da letto. Secondo Johann Nikolaus Forkel, musicologo di alta classe e autore nel 1802 del primo studio biografico-critico su Johann Sebastian Bach, il committente le ascoltava e richiedeva in continuazione. (Ci è lecito dichiarare la nostra sfrenata solidarietà con Goldberg, forse... chi può escluderlo?... morto a soli 29 anni proprio per i postumi di tali sevizie?) Qualcuno, tanto per andare al sodo, ha certamente una domanda "concreta" sulla punta della lingua. Per dispetto, rinviando la risposta a più tardi. Ora invece diamo uno sguardo più da vicino alle GV. Bach è molto preciso sulla natura dello strumento da scegliere per l'esecuzione.

Alcune Variazioni sono scritte esplicitamente per un clavicembalo a due tastiere. Per quasi tutte le altre, una sola tastiera è sufficiente. Per tre di esse, l'interprete potrà scegliere tra una o due tastiere. Questa alternativa pone forti problemi in caso di esecuzione con pianoforte. La tonalità di Sol maggiore e il percorso armonico dell'Aria iniziale sono presenti nella maggior parte delle Variazioni (di esse, soltanto tre, le nn. 15, 21, 25, sono in modo minore). duplice: lo attraversi con la massima perizia, continuamente rinvigorita dall'esercizio quotidiano, come un preghiera laica rivestita di nobiltà e di civica solennità (suonare GV è sempre un altissimo servizio reso al nostro pericolante, aggredito,

inquinato e umiliato Occidente), ma, anche, si soffermi a meditare su ogni variazione nel breve tempo in cui lo esegue, e sia consapevole della struttura monumentale e perfetta, resistente al flusso del Tempo ("aere perennius"), ma anche agitata come una drammaturgia di suoni. Alcuni esempi. C'è alternanza su colore e di dinamica: il brillante duo tra le due mani che sovente s'incrociano (Variazione n. 1) è seguito da una calma invenzione a 3 voci (n.2). La n. 3 è un Canone all'Unisono, ed è la prima di una serie di 9 canoni che poi si succedono ogni 3 Variazioni. Esattissimamente a metà della serie, la n. 15 (Canone la Quinta: attenzione alla "centralità" di questo intervallo!) è la prima sorpresa e discontinuità tonale, essendo la prima delle 3 Variazioni in modo minore che sia apparsa sulla scena. In proposito, non mancano i piccoli enigmi. La seconda delle 3 Variazioni in minore, la n. 21, è l'unica per la quale Bach non abbia lasciato indicazioni sull'uso di una oppure due tastiere. Perché? Infine, la n. 25, ultima di quelle in modo minore, concentra in sé il massimo dell'espressività e l'estremo dell'emozione: è una specie di aria all'italiana molto ornata e a 3 voci, con un seducente canto che genera malinconia e "pathos". E chi potrebbe prevedere che questo viaggio tra le meraviglie si concluda in un clima di umorismo? Infatti, con la n. 30 Bach chiude la serie di Variazioni con un Quodlibet (un tipo di composizione in cui l'autore fa "quod libet" ossia "ciò che gli piace e di cui ha voglia"). Questo genere subalterno di composizioni fu molto amato nell'ambito della famiglia Bach. Qui, proprio nell'ultima delle sue mirabili metamorfosi, Bach inserisce nell'aristocratico tessuto due melodie popolari in voga a quei tempi: una sentimentale e nostalgica, Ich bin so lang nicht bei dir g'wesen ("Sono stato, per molto tempo, lontano da te"), l'altra comica e caricaturale, Kraut und Rüben haben mich vetrieben ("Cavoli e rape mi hanno scacciato"). Le due melodie "intruse" si integrano nel contrappunto della n. 30, e subito si sovrappongono e si fondono. Dopo questa scena da birreria, si ritorna alla soave Aria iniziale, e la gigantesca composizione si conclude. C'è una curiosità, che tuttavia nasconde profondi e quasi esoterici significati. Elias Gottlob Haussmann (Gera, venerdì 18 marzo 1695 – Lipsia, lunedì 11 aprile 1774) fu dal 1720 pittore municipale a Lipsia e dal 1723 pittore presso la corte di Sassonia a Dresda.

Dipinse un celebre ritratto di Johann Sebastian Bach in due versioni, 1746 e 1748.

Nel primo ritratto, Bach tiene in mano un foglio con i primi pentagrammi del Canon Triplex a 6 voci BWV 1076. Nella versione 1748, a prima vita quasi uguale, in realtà i pentagrammi sono capovolti, e il compositore ha un'ombra di sorrisetto ironico. La diversità suscitò a lungo incertezze e discussioni fra gli studiosi di Bach. Alla fine della seconda guerra mondiale, il musicologo Friedrich Smend (J.S.Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Notenschrift und ihre Deutung, Bärenreiter, Kassel 1950) ebbe l'idea di collocare uno specchio un po' inclinato sotto l'immagine del foglio con il Canon Triplex. Risultato: le note del pentagramma più basso sono esattamente le prime 8 note del basso dell'Aria che apre le GV. Vale la pena ricordare che l'Aria era già presente, prima che in GV, nel secondo Clavierbüchlein composto nel 1725 per la sua seconda moglie Anna Magdalena Wilcke. Infine, ecco la risposta alla domanda "concreta" cui si accennava. Come narra Johann Nikolaus Forkel nel suo già menzionato libro che inaugurò la bio-bibliografia bachiana (Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Hoffmeister & Kühnel, Leipzig 1802), il conte Keyserling inviò a Bach come onorario un calice d'oro contenente 100 Louisdor. Sul valore odierno di un simile calice, la cui capacità e le cui dimensioni si intuiscono grazie al numero di monete indicato, mi affido alla stima di un orefice. Quanto alla somma precisa, rammento che il potere d'acquisto di un Reichsthaler d'argento (24 grammi), ossia un po' più del Gulden o "fiorino" (21 grammi), nel 1730-1750 stava al potere d'acquisto di un Louisdor (o Louis d'or) in ragione di (quasi esattamente) 1:5. I miei calcoli incrociati (caratura rispettivamente di argento e d'oro, somme nell'una o nell'altra delle due divise per acquistare derrate, tessuti, abitazioni, per pagare stipendi e redditi, multe e ammende, eccetera), sviluppati lungo più di quarant'anni di mie ricerche su tutte le divise occidentali antiche e moderne a partire dall'obolon ellenico, fissano l'approssimativo ma credibile potere d'acquisto di un Reichsthaler 1730-1750 in € 72,00. Il potere di un Louisdor sarebbe pari a € 72 X 5 = € 360,00. Di conseguenza, il potere d'acquisto della somma pagata a Bach dal conte Keyserling equivarrebbe a 360 X 100 = € 36.000.

Niente male, se si considera che nel 1717 lo stipendio annuo di Bach (indennità escluse) come "Kapellmeister" a Köthen era di Reichsthaler 400 equivalenti a € 28.800; che l'onorario per una Cantata extra era pattuito in Rtl 50 = € 3600, che la parcella per una

perizia su un organo fu di Rtl 22 = € 1584; che il prezzo medio di un clavicembalo in terra tedesca era di Rtl 80 = € 5760; di un violino normale, Rtl 2 = € 144; di un violino firmato Jacobus Steiner, Rtl 8 = € 576; di una spinetta, Rtl = € 216. Se v'interessa, il reddito annuo di un barbiere, a Lipsia, era Rtl 50 = € 3600.

E all'eponimo? A chi donò il nome al capolavoro come Vespucci all'America?

Non abbiamo notizia di alcun onorario versato a Goldberg. Recentemente, qualche amante sfegatato del politicamente corretto e alla moda ha ipotizzato una "discriminazione" anti-ebraica, dato il cognome del giovanotto (???). Ma la conosco, questi Einstein da parrocchia, la storia della Germania? No, guardate, non è necessario spingersi tanto vicino. Guardiamo, comodamente, più in là: al di là delle stelle, al di là del Destino. Bach, come Goethe, fu un'eccezione: la solita, isolata mela sana in un paniere di mele guaste. Sarà sufficiente dire: probabilmente non ricevette nulla, Goldberg, poiché era un giovane musicista. Per definizione, un giovane povero. In materia di sinonimia, sono un arrogante negazionista.

Ma nel nostro caso, tra musicista e povero, vedo un legame di maledizione: due perfetti sinonimi, incollati l'un l'altro dal mastice dell'infamia.

Quirino Principe

IN THE NAME OF A POOR YOUNG MAN

*Is the Bach we have heard Ferruccio Busoni play on his piano legitimate? What about Glenn Gould? Or Jörg Demus? And the music that carries us away when Angela Hewitt is at the keyboard? Let's admit it, the age-old controversy, or better, the recent reappearance of the "querelle des anciens et des modernes" which was stirred up three centuries ago by the duelers Gian Giuseppe Orsi and Dominique Bouhours, has wearied to death all those who still want to "bien penser" (in the words of the above-mentioned count and the Jesuit priest, as they mauled each other with ceremonial bows). Of course: let's be fair, credit where credit is due. Sooner or later, every true musician has to deal with a collective problem. The question is: "When playing ancient music, is it a noteworthy phenomenon to always and regardless use ancient instruments, i.e. instruments which are contemporaries of the music being performed and its composer (or, in the case of a total dearth of ancient instruments, modern ones constructed in a similar manner)?" It is a noble problem and every musician who is also a thinker must take it into consideration. The fact that the problem continues to arise - and, in particular, with regard to two keyboard instruments that are as clearly related as grandfather and grandson - is a nearsighted and boring repetition. The "querelle" must be addressed through various options, and each option must be connected through a system and a code of meanings. If we listen to music composed by a man who was born in 1685 and died in 1750, music which was written and published in 1742, and if the person who wrote the music intended to entrust his mathematical, architectural, and contrapuntal inventiveness to the harpsichord, it might be very interesting to hear it performed by a harpsichordist who is specialized in crow quills. In this case, our perspective is music history and we are dealing with a historical problem. But: let's bear in mind! Heinrich Gustav Neuhaus (1888-1964), the outstanding pianist and teacher, who taught Emil Gilels, Sviatoslav Richter, and Radu Lupu, observed in his *The Art of Piano Playing* (1958) that, in order to remain coherent with the harpsichord, the fortepiano, and so on, the performance should take place in an early 18th-century palazzo, with paintings by Watteau and authentic Rococo chairs. We ladies and gentlemen in the audience should be wearing clothing of the era and powdered wigs. Or we should listen to Schubert at Palazzo Lobkowitz in Vienna and wear Biedermeier fashions.*

*But fear not: the option can be meta-historical and the problem will be philosophical, semantic, and symbolological. In this case, the "querelle" is first historicized and then immediately dehistoricized. Initially, the composer entrusted his music to the instruments which existed at the time, but perhaps he hoped and dreamed that, in the future, his personal thought, that which he thinks through his music, might be more fully realized by something else. Let's imagine that every musician consigns his own legacy, or at least its secret nucleus, to a more powerful and eloquent instrument, or rather, to the destiny of music and its means of expression. Or, simply, to Destiny "tout court." The piano hasn't substituted the harpsichord. It is a highly interesting alternative. The sole and equally interesting complication is the following: we can never "return" to the harpsichord with the same state of mind as a 17th- or 18th-century European; nor can we forget the piano since, inevitably, today we listen to the harpsichord like something which has been completely historicized. And in the mid-1700s, the historicization of a musical instrument ("...the old model... the new one...") might have filled the chronological gap between two generations, between a son like Carl Philipp Emanuel and a father like Johann Sebastian Bach, who was born in Eisenach, Thuringia, on March 21, 1685 according to the Julian calendar, but on Saturday, March 31 according to the Gregorian calendar, which was introduced in Germany's Catholic states in 1584 and in its Protestant states, including Saxony, where Thuringia is located, in the year 1700. Bach died in Leipzig on Tuesday, July 28, 1750. During the 16th century, in the German-speaking area, "Klavier" (also written "Clavier," from the Latin "clavis," "key") had the meaning of a "keyboard" (the same as "Tastenreihe," "Tastenbrett"). Between the 17th and 18th centuries, "Klavier" took on the meaning of an entire keyboard instrument: a typical metonymy, or better, a synecdoche ("pars pro toto"). With a wide range of meanings, it could indicate both the harpsichord (which is a chordophone whose strings are plucked) and the clavichord (a chordophone whose strings are struck by metal blades). Much more rarely, "Klavier" referred to a very different keyboard instrument, the organ, which is an aerophone fed by bellows connected to keys. All this is very well known, but it is worth summarizing to give meaning to the title of a vast, articulated, and quite heterogeneous work by Bach: *Klavier-Übung*. Broadly, it can be translated as "keyboard*

can be translated as “keyboard practice.” In fact, it is a quadripartite collection of various compositions for harpsichord, clavichord, and organ: a didactic summa of high technical level. The dates of the compositions vary and are often uncertain. Instead, what interests us is the date of the editions of each of the four parts, which all fall within the last two decades of Bach’s life. The First Part, which was released in separate publications between 1726 and 1730, was printed in Leipzig in 1731 at the author’s expense. It contains Preludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Giges, Minuets, “und anderen Galanterien,” as well as six Partitas for harpsichord. The Second Part (Nuremberg: Weigel, 1735) is a “specimen” of the two dominant national styles at the time and of the two musical forms which were most popular in Europe during the first half of the 18th century, symbolized by two famous works, then as now: the Overture nach französischer Art BWV 831 and the Concerto nach italienischem Gusto BWV 971. The Third Part (Nuremberg: Balthasar Schmid, 1739) consists of the Prelude and Fugue in E flat major for organ (“Sankta Anna”) BWV 552, along with the Choralbearbeitungen BWV 669–689. Last, the Fourth Part (Nuremberg: Balthasar Schmid, 1741–1742) has an outstanding and unique protagonist: the exact title is *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen* (“Aria with diverse variations for harpsichord with two manuals) BWV 988, better known as the Goldberg Variations. Since this glorious score revealed itself to the world (it seems) in the Schmid edition 1741–1742, Wolfgang Schmieder, the author of the famous BWV (Bach-Werke-Verzeichnis) catalog, decided to date it circa 1741. But Christoph Wolff has called attention to the fact that Bach himself, on the first notes of the bass line, had written: “In der Mitte der 1740er Jahre” (“In the middle of the decade 1740–1750”). This doubtless creates a chronological problem. The Goldberg Variationen, which from now on will be indicated as GV, are augmented by 14 composition exercises that were discovered in 1975: the *Vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der Aria aus der Goldberg-Variationen* BWV 1087 (“Fourteen Canons on the first eight fundamental notes from the Aria of the Goldberg Variations”). To be precise, the GV are a theme in G major (Aria) followed by 30 variations. Careful! Here the variations are not based on the melody of the Aria but rather on the bass line. Thus, the 30 variations flower on the Aria, yes, but not on its more visible surface; rather, rather, on its underground root.

It seems simple but... For instance, Glenn Gould called them music which observes “neither end nor beginning.” It’s true. The GV is a tower which could reach to the sky, a gallery full of splendors which, in keeping with the logic of variations and counterpoint, could continue on to infinity. In no other composition for harpsichord did Bach release such energy into his musical discourse. In none other did he so fully pay homage to the equation formulated in 1906 by Albert Einstein, $e = mc^2$, in which the energy “e” is nothing other than music, the mass “m” is the immense abundance of signals and meanings which each single beat forces on the performer and the listener, and the acceleration “c” squared is the inexhaustible potential for mutations and surprises. The origin of the GV is like a fairy tale, or a medieval apologue. Count Hermann Carl von Keyserling (1696/97 – 1764) lived in Leipzig; he was a Russian-German and the former ambassador of Czarina Anna to the court of Saxony. The count suffered from insomnia and since music was his only solace to fill the void of his nocturnal vigils, he commissioned Bach to compose a few pieces for him. The chosen performer was the young harpsichordist Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756), his protégé and a student of Bach’s. Belying the casual notes of various “musicologists” with scanty knowledge of history and geography, Goldberg was very young at the time but he was also well introduced: in 1741, he was 14 years old and every so often he stood in as “Kapellmeister” in Dresden, at the service of count Heinrich von Brühl, the prime minister of Frederick Augustus II of Saxony. But careful! Well-placed as he was as to prospects and hopes, the young man, like every young musician whose name wasn’t Carlo Gesualdo or Felix Mendelssohn, was poor. Goldberg was to play the Variations in the “Nebenzimmer,” the sitting room next to the bedroom. According to Johann Nikolaus Forkel (a world-class musicologist and, in 1802, the author of the first biographical-critical study of Johann Sebastian Bach), von Keyserling would listen to the Variations and asked for them continuously. (May we declare our unbridled solidarity with Goldberg, whose premature death at only 29 years of age, might – who can exclude it? – have been a consequence of this torture?) Some people, to get to the point, might now have a “concrete” question on the tip of their tongue. But out of spite, let’s postpone the answer until later. Instead, let us now a closer look at the GV.

Bach was very precise as to the type of instrument to be used for their execution. A few variations were written explicitly for a harpsichord with two manuals. For almost all the others, a single manual is sufficient. For three of them, the performer may choose between one and two manuals. This alternative creates great problems when the pieces are performed on a piano. The key of G major and the harmonic progression of the initial Aria are present in the majority of the Variations (of these, only three, numbers 15, 21, and 25, are in a minor key). We ask two things of every performer of this immense masterpiece: first, to address it with the highest expertise, continuously reinvigorated through daily practice, like a secular prayer clothed in nobility and civic solemnity (to play the GV is always a noble service paid to our precarious, assailed, polluted, and humiliated West); and to also pause and meditate on every variation during the short time it takes to perform it. Second, to be aware of its monumental and perfect structure, which resists the flow of Time ("aere perennius") but is also as agitated as a dramaturgy of sounds. A few examples. The alternation of color and dynamics: the brilliant duo of the two hands which often cross over each other (Variation no. 1) is followed by a calm invention for three voices (no. 2). Number 3 is a Canone all'Unisono, and it is the first of a series of nine canons which occur every three variations. Exactly halfway through the series, no. 15 (Canone la Quinta: pay attention to the "centrality" of this interval!) presents the first surprise and tonal discontinuity, since it is the first of the three variations in a minor key to appear on the scene. These variations present small enigmas. The second of the three variations in a minor key, no. 21, is the only one for which Bach failed to indicate the use of one or two manuals. Why? Lastly, no. 25, the final one in a minor key, is a concentration of the highest expressiveness and emotion: it is a sort of highly ornate aria all'italiana for three voices, with a seductive canto which generates melancholy and pathos. And who could foresee that this journey among such splendors would conclude on a humorous key? In fact, with no. 30, Bach closes the series of variations with a Quodlibet (a type of composition in which the author does "quod libet" or rather, "that which he likes and desires"). This subordinate type of composition was very popular in the Bach household. Here, in the last of his wonderful metamorphoses, Bach inserts into the aristocratic fabric two popular melodies which were in vogue at the time:

one sentimental and nostalgic, *Ich bin so lang nicht bei dir g'wesen* ("I was so long far from you"), and the other comical and caricature-like, *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* ("Cabbage and turnips chased me away"). The two "intruder" melodies integrate themselves into the counterpoint of no. 30, immediately superimpose themselves, and blend together. After this beer hall scene, we return to the suave initial Aria, and the monumental composition comes to an end. There is a peculiarity which nonetheless hides deep and almost esoteric meanings. Starting in 1720, Elias Gottlob Haussmann (Gera, Friday, March 18, 1695 – Leipzig, Monday, April 11, 1774) was the official painter in Leipzig and, starting in 1723, the painter at the court of Saxony in Dresden. He painted two versions of a famous portrait of Johann Sebastian Bach, in 1746 and in 1748. In the first portrait, Bach is holding a sheet of paper with the first pentagrams of the canon triplex for six voices BWV 1076. In the 1748 version, which at first glance seems almost identical, the pentagrams are actually upside-down and there is a trace of an ironical smile on the composer's face. For a long time, these differences sparked uncertainty and debate among Bach scholars. At the end of WWII, the musicologist Friedrich Smend (*J.S. Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Notenschrift und ihre Deutung*, Kassel: Bärenreiter, 1950) had the idea of holding a mirror at a slight slant under the image of the sheet of paper with the canon triplex. The result: the notes of the lower pentagram are exactly the first eight notes of the bass line of the Aria which opens the GV. It's worth remembering that, before the GV, the Aria had already appeared in the second *Clavierbüchlein*, which he composed in 1725 for his second wife, Anna Magdalena Wilcke. Lastly, here is the answer to the "concrete" question mentioned above. As Johann Nikolaus Forkel wrote in his book which inaugurated the Bach bio-bibliography (*Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802), in payment for the composition, count Keyserling sent Bach a golden goblet containing 100 Louis d'or. I'll let a goldsmith estimate the value of a goblet of this kind, whose capacity and size can be inferred from the number of coins indicated. As to the precise sum, I recall that in 1730-1750, the ratio of the purchasing power of a silver Reichsthaler (24 grams), which was a bit heavier than the Gulden or the florin (21 grams), to that of a Louis d'or was (almost exactly) 1:5. Through cross-checking (the respective weight in carats of silver and gold, the sums in each of the

two currencies needed to purchase commodities, fabric, dwellings, or to pay salaries, revenue, fines, and sanctions, etc.), conducted over the course of over forty years of research into every ancient and modern Western currency, starting with the Hellenic obolon, the approximate but plausible purchasing power of a 1730-1750 Reichsthaler can be set at € 72.00. The power of a Louis d'or would be $€ 72 \times 5 = € 360.00$. Thus, the purchasing power of the sum Bach received from count Keyserling equals $360 \times 100 = € 36,000$. Not bad, if you consider that, in 1717, Bach's annual salary (excluding indemnity) as the "Kapellmeister" in Köthen was 400 Reichsthaler, which equals € 28,800; that the fee for an extra Cantata was negotiated at Rtl 50 = € 3,600; that the fee for the appraisal of an organ was Rtl 22 = € 1,584; that the average price for a harpsichord in Germany was Rtl 80 = € 5,760; for a normal violin, Rtl 2 = € 144; for a Jacobus Steiner violin, Rtl 8 = € 576; for a spinet, Rtl = € 216. Should you be interested, the annual income of a barber in Leipzig was Rtl 50 = € 3,600. And the eponym? Whose name did he give to the masterpiece, like Vespucci to America? We have no information about a fee having been paid to Goldberg. Recently, some fervent, trendy supporters of the politically correct have hypothesized an anti-Jewish "discrimination," given the young man's last name (???). Are these parochial Einsteins familiar with German history? No, you really don't even have to venture that close. Let's take a comfortable look a bit further afield: beyond the stars, beyond Destiny. Like Goethe, Bach was an exception: the usual, one good apple in a bushel of bad ones. It suffices to say: Goldberg probably didn't receive any payment because he was a young musician. By definition, a poor young man. I am an arrogant negationist with regard to synonymousness. But in our case, I see an odious link between musician and poor: two perfect synonyms, bound to each other by the glue of infamy. Quirino Príncipe

Quirino Príncipe Jacobus Steiner violin, Rtl 8 = € 576; for a spinet, Rtl = € 216. Should you be interested, the annual income of a barber in Leipzig was Rtl 50 = € 3,600. And the eponym? Whose name did he give to the masterpiece, like Vespucci to America? We have no information about a fee having been paid to Goldberg. Recently, some fervent, trendy supporters of the politically correct have hypothesized an anti-Jewish "discrimination," given the young man's last name (???). Are these parochial Einsteins familiar with German history? No, you really don't even have to venture that close.

Let's take a comfortable look a bit further afield: beyond the stars, beyond Destiny. Like Goethe, Bach was an exception: the usual, one good apple in a bushel of bad ones. It suffices to say: Goldberg probably didn't receive any payment because he was a young musician. By definition, a poor young man. I am an arrogant negationist with regard to synonymousness. But in our case, I see an odious link between musician and poor: two perfect synonyms, bound to each other by the glue of infamy.

Quirino Príncipe
English translation: Gail McDowel



Questo disco è stato realizzato a Milano nella Sala dell'Ermellino le cui mura restituiscono un'acustica rara nel ricordo di Leonardo da Vinci che a pochi passi lavorava all'Ultima Cena.

Qui c'era la sua vigna, luogo di incontri, certo con Josquin Desprez, compositore fiammingo ammirato da Lutero, sceso nella Milano del XV* secolo per ammaestrare i bravi Cantori del Duomo.

This record was made in Milan in the Sala dell'Ermellino whose walls return a rare acoustic in the memory of Leonardo da Vinci who worked a few steps away on his "Last Supper."

Here was his vineyard, a meeting place, certainly with Josquin Desprez, a Flemish composer admired by Luther, and came to Milan in the 15th century to accompany the marvellous singers of the cathedral.