

Peter Williams

LE
VARIAZIONI
GOLDBERG
di
Johann Sebastian Bach

Molti ascoltatori e molti esecutori subiscono il fascino delle “Variazioni Goldberg” di Bach. In questo studio esteso e rigoroso, uno dei più importanti esperti di Bach del nostro tempo li aiuta a sondarne la profondità e a comprenderne l’unicità.

Casa Editrice Astrolabio

Introduzione

UNA FAMA CONSACRATA

Quando nel 1935 il clavicembalista americano Ralph Kirkpatrick, nella prefazione all’edizione delle “Variazioni Goldberg” da lui curata, citava una frase di Sir Thomas Browne tratta dalla *Religio medici* del 1642 – “vi è della Divinità più di quanto l’orecchio discopra” – non intendeva usarla come testimonianza dell’estetica inglese del tardo Rinascimento e degli ideali platonici di una musica priva di suono. Cercava solo un modo per manifestare la propria ammirazione e il proprio entusiasmo per un’opera di musica concretamente udibile e per evocare, non tanto la sapienza delle strategie e delle tattiche che essa mette in atto, quanto quel tipo di mondo spirituale che sembra occupare, nonché quelle particolari sensazioni che essa suscita sia in chi la esegue e sia in chi l’ascolta. Ascoltare o suonare un qualsiasi brano delle “Variazioni Goldberg” appare a molti qualcosa di più di un’esperienza ‘semplicemente musicale’ e la loro comparsa nei programmi dei concerti di oggi stimola sempre un’attenzione speciale, perché le “Goldberg” rappresentano una vetta da scalare per i clavicembalisti e una composizione da avvicinare con rispetto per i pianisti. Da parte mia credo che quest’opera sia sentita come ‘speciale’ perché, qualunque antecedente abbia questo o quel suo aspetto specifico, la sua bellezza è al contempo originale come poca altra musica, anche di Bach, e allo stesso tempo afferrabile, comprensibile, coerente, fondata su armonie semplici e ‘veritiere’. Le “Goldberg” hanno un proprio linguaggio specifico, ma fatto di parole comuni.

L’unicità di questa musica può essere espressa in termini

più ‘terreni’, per esempio descrivendola come “il brano più ampio per singolo strumento da tasto pubblicato nell’arco del XVIII secolo”. Oppure gli storici, tentando di trovarle una collocazione, potranno sottolineare come spesso sia stata proprio una serie di variazioni a rappresentare il culmine di tutto un periodo della letteratura per tastiera, ad esempio le *Walsingham* di Byrd, le *Cento partite* di Frescobaldi, le *Diabelli* o le ultime sonate di Beethoven, le *Paganini* di Brahms o di Rachmaninov. La soggezione che le “Goldberg” incutono nei musicisti potrà prendere la forma dell’ammirazione (un’ammirazione che appare come un fenomeno oggettivo) per la naturalezza con la quale le variazioni adottano praticamente qualsiasi genere musicale in voga al tempo. Oppure si potrà registrare l’impatto emotivo che esse hanno avuto sui compositori successivi rintracciando le somiglianze, per dire, fra la variazione 25 delle “Goldberg” e la variazione 31 delle *Variazioni Diabelli* di Beethoven. O ancora, alcuni ascoltatori moderni oggi meno disposti a parlare in termini romantici potranno dar forma alla loro ammirazione costruendo intricate architetture di simboli e figure retoriche, e dimostrando così che l’opera si fonda sulla cosmologia rinascimentale o sull’oratoria classica (solo per nominare due ipotesi).

Ma come ogni grande opera musicale, ciò che le “Variazioni Goldberg” portano all’ascoltatore è un mondo di esperienze altrimenti ignoto, e io non sono sicuro che qualcuno possa davvero riuscire a descriverlo ad altri attraverso le parole. Che tipo di linguaggio potrebbe restituirci quel regno di immaginazione che si schiude al risuonare della prima battuta del brano? O i sentimenti che lo spegnersi finale del tema suscita, dopo che esso è tornato a farsi sentire in chiusura? La ripetizione stessa dell’Aria sembra interrogarci sull’inspiegabile potere della grande musica, poiché quando la riascoltiamo alla fine, la sua aura è diversa. Da un benvenuto è diventata un ad-

dio, da una promessa elegante una conclusione triste. Ma come può accadere una cosa simile se le note sono le stesse e persino il modo di suonarle non richiede di essere modificato?

L’ammirazione per le “Goldberg” ha valicato i confini della Sassonia molto prima delle edizioni ottocentesche dell’opera (le prime dopo l’edizione a stampa originale del 1741) o perlomeno così si può supporre da un estratto, insolitamente lungo, della *History of Music* di Sir John Hawkins (Londra 1776) che riporta per intero, ma senza commento, l’Aria e le variazioni n. 9 e n. 10. Evidentemente Hawkins conosceva questi movimenti non, come si potrebbe supporre, da una copia datagli dal figlio più giovane di Bach (Johann Christian), che al tempo viveva a Londra, ma da un manoscritto che, a quanto pare, fu donato da Johann Sebastian stesso a un visitatore inglese da lui ricevuto a Lipsia nel 1749 (probabilmente il moravo James Hutton; cfr. Dok III, p. 311). Attraverso tali canali l’opera era già “di pubblico dominio”: mentre Hawkins raccoglieva quei campioni di musica non diversamente da come altri *gentlemen* inglesi dell’epoca collezionavano orchidee o coleotteri, i biografi dell’era dell’illuminismo tedesco si servivano di quelle complesse opere musicali per costruire il quadro ideale del genio tedesco autodidatta, che lavora indefessamente e vive appartato. Il Necrologio di Bach già riferiva vari aneddoti funzionali a quel tipo di immagine, compreso il famoso racconto delle “Variazioni Goldberg” come cura per l’insonnia.

Tuttavia l’ammirazione per l’ingegnosità delle “Goldberg” potrebbe sviare rispetto a una delle qualità più sfuggenti dell’opera: il suo tono particolare, così speciale che secondo me chi lo ha percepito, anche ascoltandone poche note, non potrà mai scambiarla per un’altra. Per esprimerne la bellezza misteriosa, un aggettivo più moderno del termine di Thomas Browne ‘divinità’ è quello di Harold Bloom *uncanny* (‘perturbante’): tale è quella misteriosa proprietà che le “Goldberg”

hanno di trasportarci in un mondo sonoro a noi non familiare ma nemmeno oscuro, qualcosa di inesprimibile e di sconcertante. Gli storici potranno formulare osservazioni prosaiche, ad esempio, rispetto al ritorno del tema iniziale, constatando che qualcosa di analogo si riscontra in un'altra opera pubblicata poco tempo prima (cfr. p. 135) o che in realtà questa caratteristica risponde molto bene alle esigenze delle nuove forme di concerto pubblico. Ma per l'ascoltatore lo svanire finale del tema resterà comunque uno dei momenti musicali più commoventi in assoluto.

IL NOME CORRENTE "GOLDBERG"

L'elenco delle opere a stampa citate nel Necrologio di Bach, elenco pubblicato nel 1754, menziona "Un'aria con 30 Variazioni, per due *Tastiere*" o manuali, citando in parte, ma in maniera non del tutto esatta, il frontespizio originale dell'opera che aveva visto la luce agli inizi dell'ultima decade di vita di colui che aveva da poco lasciato questo mondo

Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen

Esercizio per tastiera, composto da un'aria con diversi tipi di variazioni per il clavicembalo a due manuali.

Il titolo esplicita un proposito ufficiale praticamente identico a quello degli altri tre libri di "esercizio per la tastiera" già pubblicati (*Clavierübung I, II e III*, trattati più avanti): questa era un'opera

denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget
approntata per dilettere l'animo degli amanti della musica.

Anche in altri possibili equivalenti dell'espressione 'dilettare l'animo' [*Gemüths-Ergetzung*] è probabile che vada persa, come in questa, la connotazione religiosa che essa comunicava al credente luterano ortodosso. Il suo animo non veniva ravvivato o ricreato meramente per vano piacere, ma per esortarlo a esercitare ulteriormente per il bene del prossimo quei talenti che avesse avuto in dono. L'espressione è molto più di una formula vuota; essa suggerisce che qualunque testo musicale di questo tipo non era da intendersi come un prodotto fatto perché un esecutore che vuol mettersi in mostra esibisca le sue capacità, ma rappresentava, in realtà, un'offerta devota. Qualcosa di analogo era già comparso sul frontespizio di un'opera pubblicata a Lipsia da Daniel Vetter, uno degli organisti attivi in precedenza in città presso la chiesa di san Nicola.¹

Per un biografo tardo come J. N. Forkel, autore nel 1802 della prima grande monografia su Bach, più interessanti di queste formule erano le storie private e gli aneddoti piacevoli. Sebbene nel sesto capitolo della sua opera egli nomini le "Goldberg" solo come "le grandi variazioni" (*den grossen Variationen*, p. 31), in un capitolo successivo tratta quest'opera più estesamente di ogni altra composizione di Bach, eccezion fatta per l'*Arte della fuga*, che egli riteneva la sua opera capitale (anche questa, fra l'altro, presenta l'affascinante abbinamento di una musica d'alto ingegno contrappuntistico con appassionanti aneddoti privati; ad esempio, la vicenda del cosiddetto "corale dettato sul letto di morte"² e la triste circostanza, forse solo presunta, che il compositore morisse prima di portare a termine il movimento più complesso dell'intera opera). È presumibilmente sulla base di ciò che aveva appreso

¹ Raccolta di corali variati *Musikalische Kirch- und Haussgötlichkeit*, in 2 volumi (Lipsia, 1709 e 1713).

² Ci si riferisce qui al corale *Vor deinen Thron tret ich hiermit* BWV 668 indicato dalla tradizione aneddotica col nome di *Sterbecoral*. [N.d.T.]

dalla corrispondenza con i figli di Bach, Philipp Emanuel o (con più probabilità) Wilhelm Friedemann, che Forkel racconta la seguente storia, molto nota, sulle “Goldberg” e su come nacquero.

Pare che a Dresda, a quel tempo, l’influente conte Keyserlingk (il gentiluomo Hermann Carl, Reichsgraf von Keyserlingk, presso il quale Bach soggiornò nel 1741) avesse preso a servizio presso la sua dimora un giovane musicista, Johann Gottlieb Goldberg. Il conte

kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg... musste in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äusserte der Graf gegen Bach, dass er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas muntern Charakters wären, dass er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. (Forkel, Bach, pp. 51-2)

era spesso malato e trascorreva notti insonni. In tali momenti, Goldberg doveva passare la notte nella stanza adiacente, per suonare qualcosa per lui durante l’insonnia. Una volta il conte, alla presenza di Bach, espresse il vivo desiderio di avere alcuni brani per il suo Goldberg, di carattere tanto delicato e alquanto ameno da consentirgli un piccolo sollievo lungo le sue notti senza sonno. Bach credette di poter soddisfare tale richiesta componendo delle variazioni, cosa che egli fino ad allora aveva sempre ritenuto un compito ingrato, poiché l’armonia di base vi restava sempre la stessa.

Nessuna dedica al conte, tuttavia, è documentata sul frontespizio né in alcuna delle copie conosciute, e, anche se questo non è un fatto decisivo, si fa fatica a conciliare il periodo probabile di composizione (all’incirca fra il 1739 e il 1740) con l’età e le presunte abilità del giovane Goldberg, che era nato nel 1727. La spiegazione più credibile potrebbe essere che quando Bach intraprese quel viaggio a Dresda nel 1741, forse non da ultimo per vedere l’amato figlio Wilhelm Friedemann, aveva portato con sé, e a un certo punto mostrato al conte, una copia firmata della serie di variazioni appena stampata a Norimberga e allora in vendita. Non è improbabile che sia stato Wilhelm Friedemann, prima a organizzare la vicenda, poi a osservarla mentre si svolgeva, e infine a raccontarla anni dopo a Forkel (forse ricamandoci un po’ col passar del tempo). Si osservi che solo nell’ultima frase Forkel lascia intendere che le variazioni sarebbero state composte in quella circostanza, cosa che egli potrebbe aver frainteso quando il racconto gli fu narrato; tutto il resto potrebbe significare che Bach, avendo alcune variazioni a portata di mano, quando venne a conoscenza delle necessità del conte pensò che potessero andar bene per lui. (La cronologia può essere stata facilmente ignorata, proprio come nel caso del corale che prima si raccontava essere stato “dettato da un Bach divenuto ormai cieco” e poi divenne il corale “dettato da Bach sul letto di morte”).

Come che sia, possiamo spingerci nelle congetture fino a supporre che il ‘virtuoso’ che il compositore aveva in mente nel momento in cui creò questi pezzi così impegnativi non fosse il giovane Goldberg e neppure se stesso, bensì Wilhelm Friedemann: per lui Sebastian aveva già confezionato diversi volumi musicali (il *Clavierbüchlein*, le sei sonate per organo, e forse il primo libro del *Clavicembalo ben temperato*) ed è probabilmente per la sua prima audizione professionale che mise in bella copia un altro capolavoro (il gran preludio in sol

maggiore, per l'incarico di organista presso la prestigiosa Sophienkirche di Dresda, nel 1733).³ Impossibile, in un certo senso, non sarebbe neanche che Sebastian avesse progettato, composto e pubblicato tutti e tre i precedenti volumi di "Esercizio per la tastiera" per Friedemann, e che più tardi fosse stato spinto a trascrivere – o avesse dato a qualcuno da trascrivere – i corali Schübler per organo, compreso il celebre adattamento di "Wachet auf!" (questi corali furono sicuramente eseguiti da Friedemann quando divenne il nuovo organista della Liebfrauenkirche di Halle, all'incirca nello stesso periodo).⁴ Non ci sono fonti al momento che colleghino queste composizioni con Friedemann, se non il fatto che egli aveva delle copie dei corali Schübler da vendere. Tuttavia, che il padre fornisse al figlio pezzi virtuosistici per fare colpo come clavicembalista in una capitale cosmopolita, e come organista in una delle sue chiese, è cosa più che probabile.

Due dettagli ulteriori del racconto di Forkel sollevano dubbi sulla sua affidabilità in fatto di questioni musicali. Anzitutto il passo in cui parla di "[brani] di carattere tanto delicato e alquanto ameno" mal si adatta all'impressione che ci fanno le "Variazioni Goldberg". Forse all'epoca il compositore prevedeva che gli esecutori selezionassero le variazioni da suonare, o magari la deferenza di Forkel per l'opera gli ha impedito di cogliere l'effetto che essa poteva produrre all'atto dell'esecuzione? Oppure (se vogliamo dare maggior fiducia a Forkel) è la brillantezza delle esecuzioni moderne a essere anacronistica e le variazioni sono di carattere più delicato di quanto ci appaia oggi? In secondo luogo, se è vero che dopo alcuni saggi giova-

³ Allo stesso modo, se Goldberg fu "un allievo di Bach", come a volte è stato asserito (cfr. Dok III, p. 624), l'espressione potrebbe indicare un allievo sia di Friedmann a Dresda sia di Sebastian a Lipsia.

⁴ In questa chiesa era stato attivo il giovane Händel, tramite il suo insegnante Friedrich Wilhelm Zachow.

nili nell'ambito delle variazioni per tastiera (ivi incluse le cosiddette "partite su corale") Bach ha poi rifuggito il genere in quella foggia comunemente adottata da tanti fra i suoi contemporanei, sarebbe difficile considerare 'compiti ingrati' altri suoi capolavori nel campo delle variazioni armoniche, come la ciaccona in re minore per violino e la passacaglia in do minore per organo. Forkel conosceva questi brani ma sembra non aver considerato, diversamente da Bach stesso, che essi presentavano importanti punti in comune con le "Goldberg".

Se osserviamo oggi questi tre brani, possiamo identificarvi tre concezioni autorevoli della forma con variazioni, le quali non si riscontrano così raggruppate nell'opera di nessun altro compositore, essendo ciascuna completamente diversa dall'altra per strategia e tattiche, ma ognuna volta indubbiamente a trarre varietà armonica e a creare opere salde sottomettendosi a uno schema accordale (e non limitandosi a decorarlo), uno schema, per giunta, che in sé è già coerente, convincente, logico e, soprattutto, potenzialmente melodico. Un "compito ingrato" sarebbe stato scrivere variazioni del tipo solito, nel quale una melodia e le sue (semplici) armonie venivano ornate con modelli stereotipati di figurazioni, ma nessun gruppo di variazioni della produzione matura di J. S. Bach sarebbe ascrivibile a questo tipo.

IL NOME UFFICIALE CLAVIERÜBUNG IV

Per comodità continueremo a parlare delle variazioni per clavicembalo in sol maggiore BWV 988 come delle "Goldberg", anche se gran parte della letteratura accademica tedesca impiega sovente il nome *Klavierübung IV*. Anche l'uso di questo titolo generalmente accettato, però, non sarebbe privo di problemi.

Sebbene né il frontespizio del volume originale, né il Ne-

Indice

<i>Introduzione</i>	pag.	7
Contesto e genesi.	»	26
Fisionomia generale	»	57
I movimenti	»	83
Questioni di ricezione.	»	137
<i>Abbreviazioni</i>	»	152
<i>Bibliografia</i>	»	153
<i>Indice analitico</i>	»	156

PETER WILLIAMS

LE VARIAZIONI GOLDBERG

di Johann Sebastian Bach

Con la sua ineguagliata conoscenza e intima dimestichezza, sia come studioso sia come esecutore, con la letteratura musicale per tastiera del seicento e del settecento, Williams si è trovato in una posizione unica per collocare storicamente questa mitica opera di Bach in un contesto molto più ampio di quello offerto dagli storici e musicologi che se ne sono occupati: il contesto delle pratiche tastieristiche cresciute e prosperate in Europa tra il 1600 e il 1750, con tutte le peculiari convenzioni, tratti idiomati e sfumature che le hanno connotate, da Frescobaldi a Philipp Emanuel Bach.

Ma se Williams dimostra come Bach avesse presenti tutte queste tradizioni, dalle più antiche alle più recenti, le conoscesse perfettamente e interagisse con esse nella sua composizione delle “Goldberg”, tuttavia non perde mai d’occhio la misteriosa bellezza, la profondità e l’unicità di quest’opera bachiana, anche nel panorama della musica di Bach stesso. E non cessa di interrogarsi, perciò, sulla natura di quella bellezza e su ciò che ce la rende così manifesta, così inevitabilmente percepibile. Né dimentica che l’ammirazione per la strabiliante ingegnosità contrappuntistica delle “Goldberg”, sebbene ineludibile, potrebbe sviare rispetto a delle qualità più sfuggenti dell’opera: ad esempio, il suo tono particolare che la rende riconoscibile anche da una sola battuta udita di sfuggita, o la misteriosa proprietà che le “Goldberg” hanno di trasportarci in un mondo sonoro a noi non familiare ma nemmeno oscuro, qualcosa di inesprimibile e di sconcertante. “Credo – dice l’autore – che quest’opera sia sentita come ‘speciale’ perché, qualunque antecedente abbia questo o quel suo aspetto specifico, la sua bellezza è al contempo originale come poca altra musica, anche di Bach, e allo stesso tempo afferrabile, comprensibile, coerente, fondata su armonie semplici e ‘vere’”.

* * *

PETER F. WILLIAMS (1937-2016), musicologo e virtuoso dell’organo e del clavicembalo, ha tenuto la prima cattedra di prassi esecutiva istituita nel Regno Unito presso l’Università di Edimburgo. Ha insegnato, in seguito, alla Duke University, North Carolina. Le sue pubblicazioni comprendono diversi libri, tra cui spiccano il monumentale *The Organ Music of J. S. Bach* (volumi I, II e III, Cambridge, 1980, 1984); *The Organ in Western Culture 750-1250* (Cambridge, 1993) e una grande biografia di Bach, pubblicata in italiano nella presente collana col titolo *Bach. Una biografia musicale* (Cambridge, 2016 e Roma, 2019).