

TACTUS

JOHANN SEBASTIAN BACH

VARIAZIONI GOLDBERG

SERGIO VARTOLO / clavicembalo



Tactus

Letteralmente “tocco”. Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.

Literally “stroke” or “touch”. The Renaissance Latin term for what is now called a beat. Buchstäblich “Schlag”. Begriff, mit dem in der Renaissance, ausgehend vom Lateinischen, das bezeichnet wurde, was heute Takt genannt wird.

Littéralement “coup”, “touchement”. Terme provenant du latin, par lequel on indiquait à la Renaissance ce qu'aujourd'hui on appelle la mesure.

© 2005

Tactus s.a.s. di Serafino Rossi & C.

Via Tosarelli, 352 - 40055 Villanova di Castenaso - Bologna - Italy

tel. +39 051 78 19 70 - Fax +39 051 78 19 86

e-mail: info@tactus.it - <http://www.tactus.it>

In copertina:

Elias Gottlob Haussmann : “*Ritratto di J.S.Bach*”

1° Edizione 1990

2° Edizione 1999

3° Edizione 2003

4° Edizione 2005

Tecnico del Suono : Roberto Meo

Direttore Artistico: Sigrid Lee

Computer Design: Tactus s.a.s.

Stampa: KDG Italia s.r.l.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto.

VARIAZIONI GOLDBERG

La sbrigativa denominazione di Variazioni Goldberg per un'opera che in origine è definita come un «Esercizio per tastiera consistente in un'Aria con diverse variazioni per il clavicembalo a due manuali» è divenuta corrente nel corso dell'Ottocento e si è poi imposta come un vero e proprio titolo, anche se largamente improprio ed errato, cui il nostro tempo non sa rinunciare.

Era stato Johann Nikolaus Forkel, il primo biografo bachiano (1802), a legare questa, che è fra le più alte espressioni dell'intelligenza speculativa di Bach, al nome di Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756); questi, trasferitosi decenne a Dresda dalla nativa Danzica al seguito del conte Hermann Carl von Keyserlingk (1696-1764), ambasciatore di Russia presso la corte di Dresda, era stato prima allievo di Wilhelm, Friedemann Bach e poi di Johann Sebastian. Secondo il Forkel, che presumibilmente riferiva quanto gli era stato raccontato dal maggiore dei figli di Bach, il piccolo Goldberg (all'epoca della pubblicazione dell'opera questi contava appena 14 anni!) si era rivolto al *Thomaskantor* per ottenere una composizione cembalistica che servisse ad intrattenere il Keyserlingk durante le lunghe ore di veglia procurategli da una fastidiosa insonnia. Il racconto ha dell'incredibile e pare un aneddoto montato ad arte, giuocando sull'indubbia difficoltà di ascolto che l'opera presenta, tutto potendosi dire tranne che rappresenti un momento di distensione e d'intrattenimento. A prescindere dal fatto che il giovane Goldberg ricevette lezioni da Bach a Lipsia (e non certo a Dresda) in un momento successivo (1742-43), c'è da dire che è quanto meno curioso che Bach non abbia provveduto ad onorare il Keyserlingk (il *Kantor* lo conosceva almeno dal 1736) nel pubblicare l'ardua composizione, iscrivendone il nome sul frontespizio (dove figura invece l'opaca dedica «ai dilettanti per la ricreazione dei loro spirito»). E assai dubbia risulta poi la notizia, sempre riferita dal Forkel, secondo la quale Johann Sebastian sarebbe stato ricompensato dal conte con il dono di una coppa aurea riempita di cento luigi d'oro. Se i cento luigi, somma per altro rilevantissima, furono spesi o impegnati, la coppa avrebbe dovuto restare invece nel patrimonio familiare, ma di essa non vi è menzione nell'inventario dei beni redatto dopo la morte di Bach, la qualcosa rende fortemente sospetta la «testimonianza» del Forkel. L'opera, pubblicata a Norimberga da Balthasar Schmid probabilmente nel 1741 (la data non compare nell'edizione originale), è nota esclusivamente attraverso gli esemplari a stampa che sono stati rintracciati (la *Bachforschung* ne ha registrati 18), mentre l'autografo è perduto e le copie manoscritte sono tutte ampiamente postume (a partire dal 1780 addirittura). Fra gli esemplari a stampa uno è importantissimo, non solo perché si tratta della copia che era in possesso di Bach, ma soprattutto perché essa reca, oltre ad alcune correzioni di errori di stampa, un'appendice manoscritta autografa consistente in

14 canoni (ora classificati BW 1087), probabilmente aggiunta intorno al 1745 (la pagina che li contiene reca l'intestazione *Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie von J. S. Bach* e cioè: Diversi Canoni sopra le prime otto note del basso dell'aria precedente).

Il prezioso esemplare a stampa si trova ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi che lo ha acquistato nel novembre 1975 (dietro il pagamento di 700.000 franchi) dal pianista Paul Brumenroeder, professore al Conservatorio di Strasburgo. Questi a sua volta ne era entrato in possesso nel 1932, quando era stata messa in vendita la biblioteca di Franz Stockhausen, il quale probabilmente aveva acquistato quel cimelio al tempo dei suoi studi a Lipsia (1860-62). Va però detto che la vera natura del reperto è stata scoperta dal musicologo francese Olivier Alain (fratello di Jehan e di Marie-Claire), il quale nel gennaio 1974 ebbe la ventura di ascoltare un concerto tenuto dal Brumenroeder a Strasburgo (nel corso del quale erano state proposte le Variazioni Golberg) e di visionare «l'originale» sul quale l'esecuzione era stata condotta. «Esercizio pertastiera» (*Clavier Übung*) è l'espressione che si legge sul frontespizio dell'opera; anche se non esplicitamente dichiarato, è chiaro che la composizione si riallaccia a tre precedenti cicli di «esercizi» e costituisce la quarta parte di un progetto «speculativo» che si serve delle tastiere.

Il primo ciclo, pubblicato nel 1731, comprendeva sei partite (o *suites*) per cembalo, cinque delle quali già uscite separatamente negli anni 1726-1730; il secondo, del 1735, contrapponeva un concerto «secondo il gusto italiano» e una ouverture «secondo la maniera francese» adattando al cembalo due composizioni di natura orchestrale; il terzo ciclo, infine, reso pubblico nel 1739, proponeva un complesso di opere organistiche (un preludio, due serie di corali per un totale di 21, quattro duetti e una fuga conclusiva) articolate secondo un ordine geometrico ben preciso. Punto di partenza del quarto e ultimo ciclo, quello delle cosiddette *Variazioni Golberg* appunto, è un'aria bipartita che figura anche nel secondo Klavierbüchlein per Anna Magdalena, dove è stato introdotto intorno al 1740, epoca alla quale dovrebbe risalire la composizione delle variazioni.

Elemento caratteristico dell'aria è il basso, otto note in valori larghi e in senso discendente nei primi quattro gradi che ripropongono una figura comunissima nella letteratura cembalistica dell'epoca, un *fundamentum* (*ground* per gli inglesi, *basse* per i francesi) noto col termine di *gagliarda italiana*. Condotta nello stile di una sarabanda riccamente fiorita alla francese, l'aria fornisce così il basamento, il supporto per un ciclo organico di operazioni che interessano non solamente la struttura melodica dell'archetipo, ma anche lo schema ritmico e il corso stesso degli intervalli, con la periodica proposta in forma di canone. Al tempo stesso, l'aria è coronamento dell'opera, poiché Bach ha cura di ripresentarla dopo la trentesima variazione.

Il ciclo, dunque, consta di 32 elementi (tutti di taglio bipartito come l'aria), tante quante sono le battu-

te costituenti l'aria stessa. Questa, del resto, è la lunghezza assunta come base per tutte le *variationes*: solamente in quattro casi le battute si riducono a 16 (no. 3, 9, 21, 30), mentre nel caso dell'*ouverture* (*Variatio 16*) le battute sono aumentate a 48. Proprio all'*ouverture* è affidato un ruolo di «baricentro» dell'intero ciclo, con funzioni di secondo esordio (per avviare la seconda parte dell'opera), in base ad un principio proprio della tradizione retorica classica, cui corrispondono ai nn. 10 e 22 (perfettamente equidistanti dal n. 16) una *fughetta* e un pezzo *alla breve* in stile osservato. All'interno del ciclo è poi possibile individuare una serie di 10 segmenti, ciascuno dei quali formato da 3 episodi, l'ultimo dei quali è sempre un canone (nn. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27), risolto con lo sfruttamento degli intervalli in progressione partendo dall'unisono (n. 3) per giungere all'intervallo di nona (n. 27) e condotto su metri di volta in volta diversi (solo i canoni alla terza e alla settima, no. 9 e 21, impiegano il medesimo metro - il 4/4 - ma con diversa unità di base).

Tutti i canoni, inoltre, sono a 3 voci e sono scritti per una sola tastiera, con l'unica eccezione dell'ultimo che è a 2 voci e a 2 tastiere. Nonostante l'impianto fondamentalmente contrappuntistico, non mancano gli episodi in scrittura brillante e fiorita o soluzioni virtuosistiche, mentre frequenti sono i brani in stile di danza. L'*artificium*, comunque, che è una costante del pensiero bachiano, trova qui una superiore sublimazione, siglata nell'ultima variazione che propone un *quodlibet*, vale a dire l'innesto, sempre sul basso dell'aria, di due melodie estratte da frizzanti e frivoli canti popolari (*Ich bin so lang nicht bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her* «da lungo tempo non sto insieme a te; avvicinati, avvicinati di più a me» e *Kraut und Rüben haben mir vertrieben, hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger geblieben* «Cavoli e rape mi hanno scacciato. Se mia madre avesse fatto cuocere della carne, sarei rimasto più a lungo»). Un modo per congedarsi scherzosamente, senza rinnegare un'operazione che è propria del più puro spirito razionale.

Alberto Basso

THE GOLDBERG VARIATIONS

The name «*Goldberg Variations*» in reference to a work which was originally defined as an «exercise for the keyboard, consisting of an aria with diverse variations for the two-manual harpsichord» came into use during the nineteenth century and later established itself as an authentic title, albeit largely inappropriate and incorrect, which we now seem unable to relinquish.

It was Johan Nikolaus Forkel, the first biographer of Bach (1802) who linked this work - one of the greatest expressions of Bach's speculative genius - to the name of Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756). Goldberg, who at the age of ten had moved from his native Danzig to Dresden following Count Hermann Carl von Keyserling (1696-1764), Russian ambassador to the Dresden court, had been a student first of Wilhelm Friedemann Bach and then of Johann Sebastian.

According to Forkel, who was presumably relating what he had learned from the eldest of the Bach sons, the young Goldberg (who at the time of publication of this work was merely 14) had requested from the *Thomaskantor* a composition for harpsichord which might serve to entertain the count during his long hours of insomnia. This account sounds rather unbelievable and is probably an artful invention since the work to which it refers presents unquestionable difficulties for the listener and offers anything but an occasion for relaxation and entertainment.

Aside from the fact that Goldberg had lessons from Bach in Leipzig (and certainly not in Dresden) at a later date (1742-43), it is curious, to say the least, that Bach did not take care in the publication of this arduous composition to honor Keyserling (whom the *Kantor* had known since at least 1736) by inscribing his name on the frontispiece (where instead appears the obscure dedication «to amateurs for the recreation of their spirit»). And it is extremely dubious that Johann Sebastian, again according to Forkel, was repaid by the count with a gift of a golden goblet filled with a hundred *louis-d'or*. Even if the hundred coins, aside from all else an enormous sum, had been spent or used, the goblet would have remained in the family, but there is in fact no mention of it in the inventory of possessions drawn up after Bach's death, something which renders Forkel's «testimony» highly suspect.

The composition, published by Balthasar Schmid in Nuremberg probably in 1741 (the date does not appear in the original edition) is known exclusively through later prints that have been located (the *Bachforschung* has listed 18), while the autograph has been lost and the copies in manuscript all date from long after Bach's death (indeed from 1780). One of these prints is extremely important, not only because it was the one in Bach's possession, but above all because it includes, in addition to some corrections of typographical errors, an appendix in Bach's own hand consisting of 14 canons (BW 1087)

which were probably added in about 1745. The page containing them bears the heading *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie von J. S. Bach* («Diverse canons of the first eight bass notes of the previous aria by J. S. Bach»).

This precious print was sold for 700,000 francs to the Bibliothèque Nationale in Paris in November 1975 by the pianist Paul Brumenroeder, professor at the Conservatory in Strasbourg. Brumenroeder acquired the print in 1932 during the sale of the library of Franz Stockhausen, who probably came into possession of this antique volume himself during his studies in Leipzig (1860-62).

It must be noted, however, that the true nature of this document was discovered by the French musicologist Olivier Alain (brother of Jehan and Marie-Claire) who, in January 1974, had the good fortune of hearing a concert given by Brumenroeder in Strasbourg (in which the «Goldberg Variations» were played) and was able to look at the «original» upon which the performance was based. On the frontispiece of the work the words *Clavier-Uebung* («Clavier Exercise») appear.

It is clear, although not explicitly stated, that the composition is linked to three earlier cycles of «exercices» and constitutes the fourth part in a «speculative» project making use of the keyboard.

The first cycle, published in 1735, includes six partitas (or *suites*) for harpsichord, five of which had already been released separately between 1726 and 1730; the second cycle of 1735 juxtaposes a concerto «according to the Italian taste» and an overture «in the French style», adapting two orchestral works to the harpsichord; finally, the third, published in 1739, is a collection of compositions for organ (a prelude, 21 chorals divided into two series, duets and a final fugue) presented in a precise geometric order. Serving as a point of departure for the fourth and last cycle - that of the so-called «Goldberg Variations» - is a two-part aria which also appears in the second of Anna Magdalena's *Klavierbüchlein*, where it was inserted in around 1740, the period from which the variations date.

The characteristic element of the aria is its bass - eight long notes descending by step through the first four notes of the scale - which re-proposes an extremely common figure in the harpsichord literature of the time: a *fundamentum* (as in the English *ground* or the French *basse*) known by the name *gagliarda italiana*. The aria, laid out in the style of a richly ornamented French Sarabande, thus provides the basis for an organic cycle of manipulations which affect not only the melodic structure, of the prototype, but also its rhythmic scheme and the progression of the intervals themselves, with periodic episodes in the form of canons. At the same time, the aria crowns the work with its reappearance following the thirtieth variation.

The cycle is thus made up of 32 elements (each, like the aria, in two parts), this number coinciding exactly with the number of measures in the aria itself. In fact, nearly all of the variations are of this length; in only four cases is the number of measures reduced to 16 (nos. 3, 9, 21 and 30), while in the

ouverture (no. 16) the measures have been increased to 48.

The *ouverture* serves as a sort of «gravitational center» for the entire cycle and acts as a second beginning (initiating the second part of the work), in accordance with a principle from classic rhetorical tradition, whereby the numbers 10 and 22 (perfectly equidistant from the number 16) correspond to a *fughetta* and a piece *alla breve*. Within the cycle one may note a series of ten segments, each made up of three episodes, the last of which is always a canon (nos. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 and 27).

The canons progress intervallically from the unison (no. 3) to the ninth (no. 27) and each has a different meter (only the canons at the third (no. 9) and the seventh (no. 21) use the same meter - 4/4 - but have a different basic rhythmic unit).

In addition, all the canons are for three voices and are written for a single keyboard, with the sole exception of the last two-voice canon for two keyboards. Despite the basically contrapuntal design, episodes of brilliantly ornate writing or virtuosity are not lacking, while pieces in dance style are frequent.

In any case, *artificium*, always present in Bach's mind, reaches new heights here, as manifest in the *quodlibet* of the last variation, which entwines (as always, over the bass of the aria) two melodic fragments taken from saucy and frivolous folk songs (*Ich bin so lang nicht bei dir g'west; ruck her, ruck her, ruck her* «I have been so long away from you; come here, come here, come here» and *Kraut und Rüben haben mir vertrieben, hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben* «Cabbage and turnips have driven me away, had my mother cooked meat, I would have stayed longer»). In this manner, Bach jokingly takes his leave, yet without relinquishing a procedure born of the purest rational spirit.

Alberto Basso

(Translation: Candace Smith)

LES VARIATIONS GOLDBERG

Le nom un peu sommaire des *Variations Goldberg* pour une oeuvre, qui à l'origine, fut définie comme un «Exercice pour le clavier comportant un Aria avec plusieurs variations pour le clavecin à deux manuels» est devenu courant pendant le 19^{ème} siècle au point qu'il en devint le titre auquel, même s'il es faux, notre époque ne réussit plus à renoncer.

Ce fut Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach (1802), qui mit en relation une des plus hautes expressions de l'intelligence spéculative de Bach avec le nom de Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756). Lorsqu'il s'installa à Dresde - après avoir abandonné sa ville natale de Danzig - suivant le comte Hermann Carl von Keyserlingk (1696-1764), ambassadeur de Russie à la cour de Dresde, il fut d'abord élève de Wilhelm Friedemann Bach et ensuite de Johann Sebastian.

Selon Forkel - qui nous a transmis ce qui lui avait été rapporté par le fils aîné de Bach - le petit Goldberg (âgé de 14 ans à l'époque de la publication de l'oeuvre!) s'était adressé au *Thomaskantor* en vue d'obtenir une composition pour clavecin qui devait entretenir Keyserlingk pendant ses longues heures de veillée due à une insomnie persévérante.

Cette histoire porte en elle quelque chose d'incroyable et semble un anecdote inventée tout en jouant sur l'indubitable difficulté d'écoute que présente l'oeuvre, dont on peut raconter toute sorte de choses sauf qu'elle suscite des moments de détente et d'entretien. Mis à part le fait que le jeune Goldberg reçut des leçons de Bach à Leipzig (et non pas à Dresde) postérieurement (1742-1743), notons qu'il est d'autant plus étrange qu'il n'ait pas honoré le comte (qu'il connaissait au moins depuis 1736) - lorsqu'il publia l'oeuvre ardue - en mentionnant son nom sur le frontispice (sur lequel nous lisons l'obscur dédicace «aux amateurs pour la récréation de leur esprit»).

Autre information fort douteuse, rapportée elle aussi par Forkel, mentionne que Bach aurait été récompensé par le comte d'un don d'une coupe d'or remplie de cent Louis d'Or. Si les cent Louis d'Or, par ailleurs une somme plus que considérable, avaient été dépensés ou employés, la coupe aurait dû rester dans le patrimoine familial. Par contre il n'y a aucune mention de ce genre dans l'inventaire des biens, rédigé après la mort du Maître, ce qui rend très suspect le «témoi- gnage» de Forkel.

L'oeuvre, probablement publiée en 1741 par Balthasar Schmid à Nuremberg (l'édition originale ne porte pas de date), n'est connue que par les exemplaires imprimés subsistants (la *Bachforschung* en a retrouvé 18), tandis que l'autographe est perdu et les copies manuscrites sont bien postérieures (à partir de 1780!). Parmi les exemplaires imprimés, il y en a un très important, non seulement parce qu'il s'agit de la copie que possédait Bach, mais surtout aussi parce qu'il fournit - outre quelques corrections

d'erreurs d'impression - un supplément manuscrit autographe comportant quatorze canons (aujourd'hui classifiés sous BWV 1087), probablement ajoutés vers 1745 (la page qui les contient mentionne *Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie con J. S. Bach*, c'est-à-dire «Différents canons sur les huit premières notes de la basse de l'air précédent»).

Le précieux exemplaire est aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Paris, qui l'acquiert en novembre 1975 (pour 700.000 Francs) du pianiste Paul Brumenroeder, professeur au Conservatoire de Strasbourg. Ce dernier l'avait acheté en 1932, lorsque fut mise en vente la bibliothèque de Franz Stockhausen, qui lui-même avait probablement acquis cet objet rare à l'époque de ses études à Leipzig (1860-1862).

N'omettons pas néanmoins que la vraie nature de la trouvaille fut découverte par le musicologue Olivier Alain (frère de Jehan et de Marie-Claire) qui entendit en 1974 un concert de Brumenroeder à Strasbourg (à l'occasion duquel l'artiste joua les Variations Goldberg) et put examiner l'*original* employé pour l'exécution. «Exercice pour la Clavier» («*Clavierübung*») est le commentaire que l'on peut lire sur le frontispice de l'oeuvre; même si ce n'est pas déclaré de façon explicite, il est clair que la composition se rapproche à trois cycles précédents d'*«exercices»* et constitue la quatrième partie d'un projet *«spéculatif»*, qui emploie un instrument à clavier pour la réalisation.

Le premier cycle, publié en 1731, comprend 6 Partitas (ou suites) pour clavecin, dont cinq avaient déjà été publiées séparément entre 1726 et 1730; le second (1735) oppose un concerto *«du goût italien»* à une ouverture *«selon la manière française»* et adapte au clavecin deux compositions de nature orchestrale. Le troisième cycle enfin, publié en 1739, propose un ensemble d'oeuvres pour orgue (un prélude, deux séries de chorals, au total 21, quatre duos et une fugue finale) articulées d'après un ordre géométrique bien précis. Le point de départ du quatrième et dernier cycle, celui des dites *Variations Goldberg*, est un air en deux parties, que l'on retrouve aussi dans le second *«Clavierbüchlein»* pour Anna Magdalena Bach, où il fut introduit vers 1740, époque à laquelle remonte la composition de variations.

L'élément le plus caractéristique de l'air est la basse: huit notes de longue valeur, descendantes dans les quatre premiers degrés et qui présentent un schéma commun de la littérature pour clavecin de l'époque, c'est-à-dire un *«fundamentum»* (*«ground»* en anglais, ou *«basse»* pour les Français) comm sous le nom de *«gaillarde italienne»*. Construit dans le style d'une sarabande richement ornementée à la française, l'air fournit ainsi la base, le support pour un cycle organique d'élaborations qui n'intéressent pas seulement la structure mélodique de l'archétype, mais aussi le schéma rythmique et la consécution même des intervalles, accompagné d'une présentation périodique en forme de canon.

En même temps, l'air constitue le couronnement de l'oeuvre puisque Bach le répète après la trentième

variation. Le cycle comporte ainsi 32 éléments (de forme bipartite comme l'air), nombre égal à celui des mesures de l'air. En outre, telle est la longueur de base pour toutes les «*variations*»: seulement dans quatre cas le nombre des mesures est réduit à 16 (nos. 3, 9, 21, 30), tandis que dans l'*ouverture* (Variatio 16) on comptera 48 mesures. La fonction de cette *ouverture* est justement celle d'une espèce de centre de gravité du cycle entier et assure ainsi le rôle d'un second exorde, le tout basé sur les principes de la rhétorique.

A cette dernière correspondent les nos. 10 et 22 (tous deux à distance numérique égale du no. 16): une «*fughetta*» et une pièce «*alla breve*» en style polyphonique classique. On pourra, à l'intérieur du cycle, déceler une série, de dix segments - chacun d'eux composé de trois épisodes, dont le dernier est toujours un canon (nos. 3, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27) construit à partir d'une exploitation (no. 3) jusqu'à l'intervalle de neuvième (no. 27) et présentant une métrique différente dans chaque partie (seuls les canons à la tierce et à la septième, nos. 9 et 21, ont la même mesure, le 4/4, mais d'une unité de base différente).

Tous les canons sont à 3 voix et pour un clavier, à l'exception du dernier qui est à deux voix et à deux claviers. Bien que la structure soit fondamentalement contrapontique, les épisodes d'écriture brillante et fleurie ou les solutions virtuoses ne sont nullement absentes et l'on trouvera fréquemment des pièces en style dansant.

L'*artificio*, qui de toute façon est une constante dans la pensée de Bach, vit ici une sublimation supérieure, scellée dans la dernière variation, qui est en fait un *quodlibet*, c'est-à-dire une espèce de greffe de deux fraîches et pétillantes mélodies populaires sur la basse de l'air (*Ich bin so lang nicht bei dir g'west; ruck her, ruck her, ruck her* «depuis bien longtemps je suis loin de toi; approche-toi, approche-toi de moi» et *Kraut und Rüben haben mir vertrieben, hät' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger geblieben* «J'ai été chassé par des choux et des raves, si ma mère avait cuit de la viande, je serais resté plus longtemps»). Une façon de déclarer forfait en plaisantant, toutefois sans renier une élaboration du plus pur esprit rationnel.

Alberto Basso

(Traduction: Marc Vanscheeuwijck)

TACTUS

DDD

TC 680290

© 2005

*Made in Italy
4° Edizione*

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685 -1750)

VARIAZIONI GOLDBERG

CD I

① Aria	5:19
② Variatio 1	2:21
③ Variatio 2	1:55
④ Variatio 3	3:48
⑤ Variatio 4	1:08
⑥ Variatio 5	2:08
⑦ Variatio 6	1:45
⑧ Variatio 7	1:56
⑨ Variatio 8	2:36
⑩ Variatio 9	2:23
⑪ Variatio 10	1:54
⑫ Variatio 11	3:00
⑬ Variatio 12	3:50
⑭ Variatio 13	7:22
⑮ Variatio 14	2:28
⑯ Variatio 15	4:48

CD II

① Variatio 16	3:31
② Variatio 17	2:44
③ Variatio 18	1:44
④ Variatio 19	1:39
⑤ Variatio 20	3:22
⑥ Variatio 21	2:45
⑦ Variatio 22	1:29
⑧ Variatio 23	2:56
⑨ Variatio 24	4:14
⑩ Variatio 25	9:10
⑪ Variatio 26	3:07
⑫ Variatio 27	2:56
⑬ Variatio 28	4:44
⑭ Variatio 29	2:54
⑮ Variatio 30	2:05
⑯ Aria	2:39

CD I 49:08 - CD II 52:33

TOTAL TIME 01:41:41

SERGIO VARTOLO: *clavicembalo**Strumenti : clavicembalo Christian Zell (copia di Barthelemy Formentelli)*

TACTUSDDD
TC 680290

© 2005

Made in Italy

4° Edizione

Text in:
Italiano
English
Français
by

Alberto Basso

1° Edizione 1990

2° Edizione 1999

3° Edizione 2003

4° Edizione 2005

Registrazione
23/26 Giugno 1989
Eremo di Ronzano
Bologna - Italy

8 007194 200034

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685 -1750)

VARIAZIONI GOLDBERG**CD I**

- ① Aria
- ② Variatio 1
- ③ Variatio 2
- ④ Variatio 3
- ⑤ Variatio 4
- ⑥ Variatio 5
- ⑦ Variatio 6
- ⑧ Variatio 7
- ⑨ Variatio 8
- ⑩ Variatio 9
- ⑪ Variatio 10
- ⑫ Variatio 11
- ⑬ Variatio 12
- ⑭ Variatio 13
- ⑮ Variatio 14
- ⑯ Variatio 15

- 5:19
- 2:21
- 1:55
- 3:48
- 1:08
- 2:08
- 1:45
- 1:56
- 2:36
- 2:23
- 1:54
- 3:00
- 3:50
- 7:22
- 2:28
- 4:48

CD II

- ① Variatio 16
- ② Variatio 17
- ③ Variatio 18
- ④ Variatio 19
- ⑤ Variatio 20
- ⑥ Variatio 21
- ⑦ Variatio 22
- ⑧ Variatio 23
- ⑨ Variatio 24
- ⑩ Variatio 25
- ⑪ Variatio 26
- ⑫ Variatio 27
- ⑬ Variatio 28
- ⑭ Variatio 29
- ⑮ Variatio 30
- ⑯ Aria

- 3:31
- 2:44
- 1:44
- 1:39
- 3:22
- 2:45
- 1:29
- 2:56
- 4:14
- 9:10
- 3:07
- 2:56
- 4:44
- 2:54
- 2:05
- 2:39

CD I 49:08 - CD II 52:33

TOTAL TIME 01:41:41

SERGIO VARTOLO*clavicembalo**Strumenti : clavicembalo Christian Zell (copia di Barthelemy Formentelli)*JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 -1750)
VARIAZIONI GOLDBERG - Sergio Vartolo

TC 680290

TACTUSJOHANN SEBASTIAN BACH (1685 -1750)
VARIAZIONI GOLDBERG - Sergio Vartolo

TC 680290

TACTUS