



BACH-RHEINBERGER
THE GOLDBERG VARIATIONS
ARRANGED FOR TWO PIANOS

ELENA VALENTINI

MATTEO LIVA

**WORLD PREMIÈRE
RECORDING**



JOHANN SEBASTIAN BACH (EISENACH, 1685 - LEIPZIG, 1750)

THE GOLDBERG VARIATIONS BWV 988

1883 ARRANGEMENT FOR 2 PIANOS

BY JOSEF GABRIEL RHEINBERGER (VADUZ, 1839 - MUNICH, 1901)

01	Aria - Andante espressivo	03:18
02	Variation I - Più animato	01:57
03	Variation II - Allegretto	01:24
04	Variation III - Canone all'unisono. Andantino	02:04
05	Variation IV - Energico	01:02
06	Variation V - Con fuoco	01:33
07	Variation VI - Canone alla seconda. Allegro	01:02
08	Variation VII - Allegretto scherzando	02:08
09	Variation VIII - Allegro	01:48
10	Variation IX - Canone alla terza. Moderato	01:32
11	Variation X - Fughetta. Alla breve	01:39
12	Variation XI - Allegro	01:50
13	Variation XII - Canone alla quarta. Andante	02:45
14	Variation XIII - Andante	05:08
15	Variation XIV - Con fuoco	02:15
16	Variation XV - Canone alla quinta. Adagio	02:47
17	Variation XVI - Overture. Maestoso-Allegretto	02:51

18	Variation XVII - Allegro	01:51
19	Variation XVIII - Alla breve	01:20
20	Variation XIX - Allegretto	01:23
21	Variation XX - Allegro marcato	02:01
22	Variation XXI - Canone alla settima	01:59
23	Variation XXII - Alla breve	01:24
24	Variation XXIII - Allegro	02:10
25	Variation XXIV - Canone all'ottava. Andantino	02:46
26	Variation XXV - Adagio espressivo	05:57
27	Variation XXVI - Allegro deciso	02:13
28	Variation XXVII - Canone alla nona. Allegro	01:46
29	Variation XXVIII - Allegretto	02:37
30	Variation XXIX - Allegro	02:32
31	Variation XXX - Quodlibet	02:36

Running Time

69:52

Matteo Liva - piano 1

Elena Valentini - piano 2

J. S. BACH. Variazioni Goldberg BWV 988 – Arrangiamento per due pianoforti di Joseph Gabriel Rheinberger

Il genere del “tema con variazioni” godette di larghissima fortuna nella musica strumentale del diciottesimo e diciannovesimo secolo, sia nell’ambito degli strumenti a tastiera che in quello degli strumenti ad arco: uno dei più celebri ed universalmente noti esempi fu costituito dalle variazioni sul tema della *Follia di Spagna* che formano la dodicesima ed ultima delle sonate per violino e basso continuo op. 5 di Arcangelo Corelli, una raccolta pubblicata nell’anno 1700 e destinata a fare scuola per decenni nell’ambito della musica violinistica. Nato come genere eminentemente virtuosistico, destinato a mettere in luce le doti tecniche dei grandi solisti strumentali, capaci di rivaleggiare in ciò con i cantanti più celebri e più pagati del tempo, il “tema variato” inondò il mercato editoriale e, soprattutto nell’800, divenne un prodotto di largo consumo, specialmente in versione pianistica, dando vita a una copiosa messe di opere d’occasione, sovente legate ai successi delle stagioni operistiche. Si variavano i temi alla moda uditi nell’ultima opera in cartellone, e va da sé che la scrittura di tali opere doveva essere rapida perché l’effetto novità non andasse perduto, e al tempo stesso non troppo difficile e impegnativa, perché le opere potessero trovare accoglienza presso il pubblico degli *amateurs*.

Naturalmente, non tutti (e non sempre) i compositori considerarono il “tema variato”

in quest’ottica eminentemente utilitaristica e commerciale. In una ideale storia del “tema variato” le eccezioni e le sfumature sono moltissime, e tra le più famose ci sono, com’è facile prevedere, alcune opere dei grandissimi, come Bach e Beethoven. Le *Variazioni Goldberg* di Bach e le 33 *Variazioni su un Valzer di Diabelli* di Beethoven costituiscono infatti due degli esempi più luminosi di intimo stravolgimento dei canoni più tradizionali del tema variato, così come era concepito dai virtuosi di strumento del diciottesimo e diciannovesimo secolo, e l’approdo ad una concezione di esso completamente nuova. Come ha esemplarmente scritto Alberto Basso nel suo *Frau Musik*, nel caso di Bach «furono la prodigiosa attenzione per il costruttivismo musicale e l’immacolato impulso a percorrere tutti i gradi della speculazione sul sistema dei suoni e sulla loro organizzazione in geometriche e simboliche concatenazioni, che invasero l’animo di Bach negli ultimi dieci anni, a sollecitare la soluzione di quella questione e ad indurlo a fondare un nuovo principio costruttivo che lacerava e disperdeva quello messo in atto in precedenza».

Le *Variazioni Goldberg BWV 988* costituiscono uno dei momenti più alti di questo particolare approccio bachiano, nel quale l’*esprit de géométrie* del compositore si sposa ad una concezione della variazione che va ben oltre i confini del modo tipicamente ornamentale in cui essa era comunemente intesa a quel tempo. L’evento che starebbe all’origine della composizione, la richiesta di un allievo

di Bach, Johann Gottlieb Goldberg, di avere una composizione cembalistica piuttosto lunga destinata ad allietare le notti insonni del conte von Keyserlingk, è narrato dal primo biografo di Bach, Johann Nikolaus Forkel, ma sulla sua autenticità sono stati sollevati dubbi più che legittimi, anche perché l'opera, con tutte le difficoltà che presenta, non è certo tale da poter rilassare e conciliare il sonno di chi la esegue. In ogni caso, le *Variazioni Goldberg*, col titolo di *Aria mit verschiedenen Veränderungen*, apparvero a stampa per la prima volta sul finire del 1741, come quarta parte della *Klavierübung*. L'*Aria* che funge da pretesto per le trenta variazioni che seguono è di mano dello stesso Bach e viene replicata al termine della composizione, sicché l'opera ha una forma fortemente simmetrica, costituita da 32 elementi (*Aria* - *Variazioni* 1/30 - *Aria*). A metà esatta della composizione compare, come variazione n. 16, una *Ouverture* che presenta una seconda parte fugata. Tutti i brani sono di forma bipartita, e restano fedeli alla tonalità di partenza (Sol maggiore), tranne i nn. 15, 21 e 25, che sono in Sol minore. All'interno di queste coordinate, tuttavia, numerosi sono i brani in stile osservato (i nn. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 e 27 sono canoni, il n. 10 è una *Fughetta*, il n. 22 è una fuga *Alla Breve*, e il n. 30 un *Quodlibet*), in quella continua osmosi tra virtuosismo e rigore contrappuntistico che segna in maniera indelebile la produzione dell'ultimo Bach.

Nel corso dell'Ottocento, dopo essere caduta per molto tempo nel dimenticatoio, la musica di Bach

tornò con forza alla ribalta del mondo musicale tedesco, che fece progressivamente del musicista di Eisenach il capostipite e il fondatore della propria tradizione, riproponendone con crescente successo le opere che giacevano da quasi un secolo dimenticate negli archivi e nelle biblioteche. Alla testa di questo movimento di riscoperta ci furono, com'è noto, due musicisti del calibro di Felix Mendelssohn Bartholdy, che nel 1829 eseguì a Berlino la *Passione secondo San Matteo*, e Robert Schumann, che sulle pagine della «*Neue Zeitschrift für Musik*» svolse una costante opera di apostolato in favore della musica bachiana. Tale riscoperta proseguì per tutto il secolo e, si può dire, non ha mai più cessato di operare. Va da sé che i modi con cui essa fu realizzata furono, per tutto l'Ottocento (e anche oltre...) ben lontani da quel rispetto filologico, sia nella prassi editoriale che in quella esecutiva, che oggi è ritenuto comunemente indispensabile. L'entusiasmo della riscoperta sembrava spesso giustificare ogni arrangiamento, ogni trascrizione, ogni manipolazione, purché quelle opere mirabili fossero eseguite e potessero arrivare finalmente alle orecchie del pubblico. Oggi è fin troppo facile ironizzare su quelle antiche edizioni, sulle loro indicazioni agogiche di gusto romantico, sulle armonie modificate, sulle parti aggiunte, etc. etc. Allora funzionava così; oggi, invece di scandalizzarci, dobbiamo piuttosto considerare serenamente in sede storica e musicologica quelle pubblicazioni come frutto conseguente della mentalità di un'epoca; e come tali, se ci piacciono, anche

eseguirle. È quello che accade, ad esempio, con le edizioni delle opere per strumento a tastiera realizzate da Ferruccio Busoni, mai uscite dal repertorio, ma talmente manipolate e rielaborate da essere eseguite ormai come lavori di Bach-Busoni, e non semplicemente di Bach. Occorre ricordare sempre, in ogni caso, che gli intenti di Busoni e degli altri arrangiatori tardo ottocenteschi, ancorché privi dell'adeguato supporto filologico, erano in genere quelli di favorire la circolazione di capolavori dimenticati, adattandoli, positivamente, a ciò che veniva considerata la naturale evoluzione della musica. Tali erano anche gli intenti di Joseph Rheinberger, compositore e organista nato nel 1839 a Vaduz, nel Liechtenstein, e formatosi musicalmente in Germania, al Conservatorio di Monaco di Baviera. A Monaco Rheinberger visse, insegnò e compose per tutta la vita, ispirandosi a Mozart e soprattutto a Bach, che ebbe come sorta di nume tutelare della sua attività, seguendo poi le orme di un romanticismo attardato che da Schubert portava a Brahms attraverso Mendelssohn e Schumann.

La produzione di Rheinberger, assai vasta, comprende due opere teatrali, tre Singspiele, due sinfonie, quattro concerti e un gran numero di pagine organistiche, oltre a molta musica da camera. L'adattamento per due pianoforti della *Variazioni Goldberg* fu da lui realizzato nella primavera del 1883 e pubblicato quello stesso anno. Nella prefazione della sua prima edizione il musicista metteva bene in luce quali erano stati i criteri che lo avevano

spinto alla sua edizione: «Fino ad oggi questa magnifica opera è rimasta più oggetto di apprezzamento teorico che di esecuzione musicale. La ragione perfettamente naturale di ciò è da ricercarsi nel fatto che essa è stata scritta per un solo strumento a tastiera con due manuali, strumento ormai scomparso». Grazie al suo rispettoso arrangiamento, aggiungeva Rheinberger, le *Variazioni Goldberg* sarebbero potute diventare finalmente un'opera popolare. Come si vede, il musicista non faceva che prendere atto della situazione corrente. Siccome il clavicembalo a due manuali era uscito ormai dalla scena musicale, se si voleva far conoscere il capolavoro bachiano era necessario adattarlo allo strumento moderno, il pianoforte; anzi a due, per rendere più chiaro il discorso musicale, facilitandone anche l'esecuzione.

È quasi inutile dire che l'intervento di Rheinberger, in omaggio alle consuetudini del tempo, non si limitò alla semplice suddivisione della parte musicale tra i due interpreti. Così ridotta la composizione sarebbe risultata fatalmente "povera" e di poca soddisfazione per i due pianisti, e quindi Rheinberger intervenne aggiungendo all'originale bachiano, ove lo riteneva opportuno, parti completamente nuove di sua invenzione. In tal senso, queste *Variazioni Goldberg* devono essere considerate a pieno titolo un'opera di Bach-Rheinberger e non semplicemente di Bach. Paradossalmente, all'epoca della prima pubblicazione, il musicista di Vaduz ricevette anche delle lodi da parte di qualche critico per la bontà dei suoi rispettosi

interventi. Oggi, certamente, non la pensiamo più così; ma queste *Variazioni Goldberg*, così lontane dal Bach che ascoltiamo di solito e che ci sembra il *non plus ultra* dell'autenticità, ci invitano se non altro a riflettere su come i gusti cambino in continuazione e su come ciò che oggi ci sembra Vangelo domani possa non esserlo più.

Danilo Prefumo

Note interpretative

Il duo Valentini-Liva ha progettato la prima realizzazione discografica delle *Variazioni Goldberg* nella trascrizione per due pianoforti di Joseph Gabriel Rheinberger dopo aver già eseguito la revisione di Max Reger del 1914 che, con il suo intervento, autorizza in un certo senso il tributo all'opera da parte dei pianisti concertisti. Di questa versione, infatti, esistono numerose pubblicazioni discografiche. Che si tratti di una scelta guidata da questo concetto di fondo, si deduce dal fatto che dal punto di vista strettamente musicale la differenza tra le due versioni è minima e tale da non giustificare il quasi totale abbandono della partitura di Rheinberger. La trascrizione di Rheinberger a nostro parere è più vicina alla composizione originale, se si accettano come dovuti il taglio romantico tipico dell'epoca e gli spunti melodici originali, a volte compiuti e interessanti (variazione 29), a volte meno riusciti (variazione 1 e variazione 5), sul genere dei più

tardi arrangiamenti di Godowsky su Chopin (1894-1914). Nella trascrizione di Rheinberger, a questo proposito, non c'è spazio per il virtuosismo, anzi è lontano dal suo obiettivo: nella breve prefazione alla prima edizione stampata da Kistner nel 1883 col titolo originale di *Veränderungen* (*Variazioni*) l'intento dichiarato dallo stesso Rheinberger è quello divulgativo, rivelatore di una tipica mentalità ottocentesca, pratica che vuole rendere più accessibile l'esecuzione di un brano considerato difficile e nello stesso tempo chiarirne la polifonia imitativa.

Molti passaggi che Rheinberger in origine propone nello stile legato e con frequenti indicazioni sull'utilizzo sia pur parsimonioso del pedale, in Reger sono trasformati da un fraseggio molto più dettagliato, sempre presente e piuttosto propenso allo staccato, con dinamiche esasperate da continui crescendo e diminuendo, frequenti raddoppi di parti in ottava il cui risultato finale consegna una partitura anche un po' più complessa dal punto di vista pianistico. Dai metronomi decisi da Rheinberger invece, Reger non si discosta mai, così come da certe scelte sugli abbellimenti. Il tema è completamente privo di ornamentazioni e il "mordant", quello che comunemente si definisce il "mordente inferiore", non compare mai sebbene molto usato da Bach nell'opera originale. In entrambe le versioni alla fine, dopo il *Quodlibet*, non si ripete il tema e non c'è nemmeno l'indicazione "Aria da capo e fine" al posto della riscrittura completa del tema stesso come in Bach. Su quest'aspetto ci siamo interrogati a lungo chiedendoci se non si

trattasse di un'omissione voluta o se all'epoca la ripetizione dell'Aria iniziale andasse comunque sottintesa.

Nella nostra interpretazione abbiamo tentato di tenerci lontani da esempi importanti e ormai storicizzati come le celebri esecuzioni di Glenn Gould o di altri grandi pianisti, nella ricerca di un'originalità d'intenti. Nell'esecuzione degli abbellimenti ci siamo attenuti per coerenza di stile alla cosiddetta prassi esecutiva romantica facendoli quindi iniziare dalla nota reale e nelle ripetizioni, eseguite integralmente in questa registrazione, abbiamo preferito evidenziare le nuove idee melodiche introdotte dal trascrittore, in un gioco di alternanza tra queste e la parte originale di Bach, piuttosto che propendere per la pratica barocca dell'introdurvi nuove libere ornamentazioni. Per gli interventi di correzione su errori evidenti ci siamo basati sulla prima edizione del testo originale e per quanto riguarda le scelte dei tempi di esecuzione, siamo rimasti in linea con i metronomi indicati ad eccezione delle variazioni lente le cui indicazioni ci sono parse a volte troppo estreme.

Matteo Liva

Elena Valentini ha iniziato lo studio del pianoforte in precocissima età con Cristina Carini al Conservatorio Gioachino Rossini di Pesaro, sua città natale. Ha conseguito il diploma sia di pianoforte che di clavicembalo con lode e proseguito la sua formazione artistica all'Accademia Superiore di Pescara e Incontri col

Maestro di Imola, studiando con i Maestri Paolo Bordoni, Pier Narciso Masi e Dario De Rosa. È inoltre laureata in Discipline Musicali all'Università di Bologna con una tesi in Metodologia didattica pianistica. Vincitrice in duo pianistico di concorsi pianistici nazionali ed internazionali (T.I.M. 1997, "F. Schubert" 1995, "C. Soliva" 1994, Albenga 1994, Moncalieri 1993, etc.), si è inoltre esibita come solista ed in gruppi cameristici ospite di istituzioni concertistiche quali Rossini Opera Festival, Sagra Musicale Malatestiana, Festival di Portogruaro, Festival delle Nazioni, Fondazione Donne in Musica a Roma, Settimane musicali Ascona, Società Umanitaria di Milano, Fondazione Arturo Toscanini di Parma, A.T.E.R, Emilia Romagna Festival, Gioventù Musicale d'Italia. Ha collaborato con l'Orchestra Sinfonica Rossini, l'Orchestra Filarmonica Rossini, l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestra del Conservatorio L. Perosi di Campobasso e dell'Accademia Musicale Pescarese, con il Rossini Opera Festival dove è stata maestro collaboratore dal 2003 al 2009. Ha effettuato tournée di concerti all'estero in Austria, Spagna, Angola, Francia, Egitto, Svezia, Svizzera e curato registrazioni discografiche per le etichette AURA e PHOENIX. È docente al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.

Matteo Liva, ha compiuto gli studi musicali al "B. Marcello" diplomandosi in pianoforte sotto la guida di Vincenzo Pertile e in composizione con Bruno Coltro. Si è poi perfezionato con Aldo Ciccolini e con Pier Narciso Masi e Fran-

co Rossi per la musica da camera. Vincitore di concorsi pianistici a carattere nazionale ed internazionale si è esibito come solista collaborando con la Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, il Teatro San Carlo di Napoli, Asolo Musica, gli Amici della Musica di Padova, l'Orchestra Sinfonica di Sanremo, l'Orchestra Filarmonica Marchigiana. Ha collaborato con gruppi, solisti, direttori e artisti di fama come il Quartetto d'archi di Venezia, l'Ex Novo Ensemble, Marcello Panni, Stefano Rabaglia, Glauco Mauri, Sandro Cappelletto e altri suonando in Italia e all'estero. Si è specializzato nel repertorio musicale contemporaneo dando il suo contributo alla realizzazione di opere in prima esecuzione di Claudio Ambrosini, H.W. Henze, Betty Olivero, Mauro Cardi, Olga Neuwirth, Matteo D'Amico, Fabio Nieder ecc. Ha registrato per Fonit Cetra, Ares, Rivoalto, Frequenz, realizzando tra le altre l'integrale delle composizioni pianistiche di Gian Francesco Malipiero e Luigi Dallapiccola.

Il **Duo pianistico Valentini-Liva** nasce dalla collaborazione dei due pianisti all'interno del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia, nella condivisione di un'idea di attenta ricerca dei contenuti proposti.

Attivo dal 2017, il Duo ha curato progetti monografici e programmi di raro ascolto come: *Debussy, la trascrizione come opera d'arte* (trascrizioni a due pianoforti di Claude Debussy nel centenario della nascita); *Saint-Saëns, integrale delle opere per due pianoforti* (nel centesimo anniversario della morte); *J.S. Ba-*

ch-Le Variazioni Goldberg, arrangiamento di Josef Rheinberger per due pianoforti (prima esecuzione assoluta); *Maderna, Concerto per due pianoforti e strumenti* (nel cinquantesimo anniversario della morte).

Il Duo si è inoltre presentato in concerto a Venezia, Imola, Bologna, ed è stato invitato al Festival delle Nazioni con l'Orchestra Filarmonica Rossini ad eseguire *Le Carneval des Animaux* di Camille Saint-Saëns.

J. S. BACH. Goldberg Variations BWV 988 – Arrangement for two pianos by Joseph Gabriel Rheinberger

The "theme and variation", as a genre, was very popular in 18th- and 19th-century instrumental music, both on the keyboard and for string instruments. One of the most famous and well-known examples of it is the set of variations on the "Follies of Spain" forming the 12th and last of Arcangelo Corelli's sonatas for violin and basso continuo Op. 5, a collection published in the year 1700 that would make school for decades in violin music. Born as an eminently virtuosic genre designed to display the technical talents of the great instrumental soloists, who could thus rival the most renowned and well-paid singers of the day, the "theme and variations" flooded the editorial market, and in the 1800s became a consumer product, especially for the piano, giving origin to numberless occasional works, often inspired by the operatic hits of the current season. Composers would vary the po-

pular themes of the latest opera, and it goes without saying that they had to write fast, else the novelty effect would be lost, and in a form that should not be too difficult and demanding, if a public of amateurs was to be reached.

Naturally, not all composers (and not always) looked at the theme and variations from this eminently utilitarian and commercial perspective. There are many exceptions and many nuances, and among the most famous ones we find, as can be expected, the works of great composers such as Bach and Beethoven. Bach's *Goldberg Variations* and Beethoven's *33 Diabelli Variations*, indeed, are two of the most luminous examples of how the most traditional theme and variations canons, those conceived by 18th- and 19th-century instrumental virtuosos, could be intimately changed, and a completely different approach used. As Alberto Basso wrote in his *Frau Musica*, in Bach's case, "His extraordinary attention to a rigorous musical structuring and his sheer impulse to try out all the degrees of speculation on the system of sounds and their organization in geometries and symbolic links, which took Bach's heart by storm during the last ten years of his life, was what drove him to find a solution to the issue and create a new constructive principle that shattered and disrupted the previous one."

The *Goldberg Variations* BWV 988 are one of the finest examples of this specific approach, in which Bach's *esprit de géométrie* harmonizes with a concept of variation that goes well beyond the boundaries of the purely ornamental one, as it had been so far. The event that

would be at the origin of this composition, the request by one of Bach's pupils, Johann Gottlieb Goldberg, to have a harpsichord work long enough to entertain the insomniac Count von Keyserling, is recounted by Bach's first biographer, Nikolaus Forkel, but its truthfulness has been rightfully questioned, if only because, with all its complexities, it is not apt to induce relaxation and sleep. Be that as it may, the *Goldberg Variations* were first published at the end of 1741 as part four of the *Klavierübung* with the title of *Aria mit verschiedenen Veraenderungen*. The *Aria* that acts as theme for the thirty variations that follow it was composed by Bach himself and returns at the end of the work, giving the same a strong symmetrical form consisting of 32 elements (*Aria* - Variations 1 to 30 - *Aria*). In the middle of the composition, as Variation No. 16, there is an *Overture* with a fugue-like second part. All the variations are in two parts and in the initial tonality of G major, except for Nos. 15, 21 and 25, which are in G minor. Within these coordinates, there are numerous pieces in rigorous style (Nos. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 and 27 are canons, No. 10 is a *Fughetta*, No. 22 is a fugue *Alla Breve*, and No. 30 is a *Quodlibet*), in that endless osmosis between virtuosity and contrapuntal rigour that is a definite mark of Bach's late production.

In the 1800s, after many years of oblivion, Bach's music powerfully returned to the forefront of the German music world, which gradually elected the musician of Eisenbach as the forefather and founder of its tradition. Works that had been lying forgotten in archives and libra-

ries began to be performed again. At the head of this movement of rediscovery there were, as is well known, two musicians of the calibre of Felix Mendelssohn Bartholdy, who in 1829 performed in Berlin the *Passion according to St. Matthew*, and Robert Schumann, who in the pages of the “*Neue Zeitschrift für Musik*” was a constant advocate of Bach’s music. This revival continued throughout the 19th century and, we could well say, has never ended. Naturally, the way in which it was carried out in the 1800s (and not only then...) was far from the philological rigour, speaking from an editorial and performance point of view, which today we consider indispensable. The enthusiasm of the rediscovery often seemed to justify any arrangement, any transcription, any manipulation, just so long as those wonderful works were performed and finally reached the ears of the public. Today it is all too easy to criticize those early editions, their romantic agogic indications, modified harmonies, added parts and so on. That is how it worked then; instead of being scandalized, we should make a serene historical and musicological assessment of those editions, consider them the result of the mentality of an era, and, if we like them, perform them. It is what happens, for example, with the editions of Bach’s keyboard compositions made by Ferruccio Busoni, never gone out of the repertoire but so manipulated and reworked as to be indicated in programmes, nowadays, as Bach-Busoni works. We must never lose sight of the fact that the intention of Busoni and of the other late 19th-century arrangers, though lacking the pro-

per philological backbone, was that of disseminating forgotten masterpieces, adapting them, in a positivistic way, to what was considered the natural evolution of music.

That was also the intent of Joseph Rheinberger, a composer and organist born in 1839 in Vaduz, Liechtenstein, who studied music in Germany at the Conservatory of Munich. In Munich, Rheinberger lived, taught, and composed music till the end of his life, drawing inspiration from Mozart and above all Bach, whom he considered a sort of tutelary god, and then following in the footsteps of a lingering romanticism that from Schubert led to Brahms through Mendelssohn and Schumann.

Rheinberger’s vast output includes two operas, three *Singspiele*, two symphonies, four concertos and a conspicuous number of organ pieces, besides many chamber compositions. His arrangement for two pianos of the *Goldberg Variations* was made in the spring of 1883 and published in the same year. In his first edition’s preface, the musician specified what had led him to it: “Up to now this wonderful work has been the object more of theoretical appreciation than musical performance. The obvious reason for this is to be found in the fact that it was written for a single keyboard instrument with two manuals, an instrument that has now disappeared.” Thanks to his respectful arrangement - Rheinberger added - the *Goldberg Variations* would finally become a popular work. As we can see, the musician was only acknowledging the situation of his day. Since the two-manual harpsichord had disappeared, if one wanted to

divulge Bach's masterpiece one had to adapt it to a modern instrument, the piano; or better yet two pianos, to convey the musical discourse more clearly and facilitate its performance.

We hardly need to say that Rheinberger's arrangement, in homage to the customs of the time, did not limit itself to dividing the music between two interpreters: the composition would have felt fatally "poor" and given the pianists little satisfaction. Therefore, where Rheinberger felt it was necessary, he added new parts of his own writing to Bach's original score. Consequently, this version of the *Goldberg Variations* is to be considered a Bach-Rheinberger composition. Paradoxically, when it was first published the musician was even praised by some critics for his respectful adaptation. Nowadays, undoubtedly, we think differently; but these *Goldberg Variations*, so far from the Bach we are used to hearing and which we consider "the authentic thing", make us aware of the fact that tastes continually change and what we today take for gospel tomorrow might no longer be.

Danilo Prefumo

(Translated by Daniela Pilarz)

Interpretative notes

The Valentini-Liva duo planned their first recording of Joseph Gabriel Rheinberger's transcription for two pianos of the Goldberg Variations after performing the one made in 1914 by Max Reger, who, with his version, sanctioned

in a sense the concert pianists' tribute to such work. Of his transcription, indeed, there exist many recordings. That our choice was guided by this basic concept is deduced from the fact that from a musical point of view the difference between the two versions is so minimal that it does not justify disregarding Rheinberger's score. Rheinberger's transcription, in our opinion, is closer to the original, if one accepts the romantic approach typical of the day and some original melodic ideas, of which some are consistent and interesting (Variation No. 29), others less so (Variations Nos. 1 and 5), like in Godowsky's later Chopin arrangements (1894-1814). In Rheinberger's transcription, in this regard, there is no room for virtuosity; virtuosity, indeed, is far from his intentions: in the short preface to the first edition, published by Kistner in 1833 with the original title of *Veränderungen* (Variations), Rheinberger declared that his intent was promotional, which reveals a typical 19th-century approach, a practice aimed at making a work considered difficult more accessible and, at the same time, clarifying its imitative polyphony.

Many passages that Rheinberger originally has in legato style, with frequent indications for the use, albeit parsimonious, of the pedal, in Reger are transformed by phrasing that is much more detailed, always present, and rather inclined to staccato, with dynamics intensified by continuous crescendos and diminuendos, frequent doubling of parts on the octave; which in the end renders the work even a little more complex, from the point of view of piano

performance. From Rheinberger's tempos, instead, Reger never strays, nor does he from some embellishment choices. The theme is entirely devoid of ornamentation, and the "mordent", what is commonly known as the "lower mordent", never appears, even though Bach made extensive use of it in his original work. In both versions, at the end, after the Quodlibet, the theme is not repeated, nor is there an "Aria da capo e fine" indication in place of the written-out repeat of the theme itself as in Bach. On this aspect we long reflected, asking ourselves if it was a deliberate omission or if at the time the repetition of the initial Aria was implicit. In the search for originality, in our interpretation we endeavoured to stay clear of significant and by now historical performances such as Glenn Gould's famous ones, or those of other great pianists. In the performance of embellishments, for stylistic consistency we followed the so-called romantic performance practice, starting on the principal note; in the repeats, which in this recording are performed in full, we preferred to enhance the new melodic ideas introduced by the transcriber, in a game of alternation between them and the original parts by Bach, rather than use the baroque practice of introducing new free ornamentations. In correcting evident mistakes, we referred to the first edition of the original text, and for the choice of tempos we kept to those indicated, except for the slow variations, where the tempos marked seemed at times too extreme.

Matteo Liva

(Translated by Daniela Pilarz)

Elena Valentini began to study the piano at a very young age with Cristina Carini at the Conservatory of Pesaro, her place of birth. After earning diplomas with honours in piano and in harpsichord, she furthered her musical training in Pescara, at the Accademia Superiore, and in Imola, at "Incontri col Maestro", under the guidance of Paolo Bordoni, Pier Narciso Masi and Dario De Rosa. She also graduated in Music at the University of Bologna with a thesis on Methods of piano didactics. The winner, in piano duo, of national and international competitions (T.I.M. 1997, "F. Schubert" 1995, "C. Soliva" 1994, Albenga 1994, Moncalieri 1993, and others), she has appeared in solo recitals and chamber ensembles as the guest of concert institutions such as the Rossini Opera Festival, Sagra Musicale Malatestiana, Festival di Portogruaro, Festival delle Nazioni, Fondazione Donne in Musica a Roma, Settimane musicali Ascona, Società Umanitaria di Milano, Fondazione Arturo Toscanini di Parma, A.T.E.R, Emilia Romagna Festival, Gioventù Musicale d'Italia. She has moreover collaborated with the Orchestra Sinfonica Rossini, Orchestra Filarmonica Rossini, Orchestra of Bologna's Teatro Comunale, Orchestra of the Conservatory of Campobasso and of the Accademia Musicale Pescarese, and the Rossini Opera Festival, where she was répétiteur from 2003 al 2009. She made concert tours in Austria, Spain, Angola, France, Egypt, Sweden, and Switzerland, and recorded for Aura and Phoenix. Valentini teaches at the Conservatory of Venice.

Matteo Liva studied at the Conservatory of Venice, graduating in piano under the guidance of Vincenzo Pertile and in composition with Bruno Coltro. He then furthered his studies with Aldo Ciccolini and Pier Narciso Masi, and with Franco Rossi for chamber music. The winner of national and international competitions, he has appeared as soloist and has collaborated with the Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Teatro San Carlo of Naples, Asolo Musica, Amici della Musica of Padua, Orchestra Sinfonica di Sanremo, Orchestra Filarmonica Marchigiana. He has worked with renowned ensembles, soloists, conductors, and artists, among them: Quartetto d'archi di Venezia, Ex Novo Ensemble, Marcello Panni, Stefano Rabaglia, Glauco Mauri, Sandro Cappelletto, performing in Italy and abroad. He has specialised in contemporary music, contributing to the première performance of works by Claudio Ambrosini, H.W. Henze, Betty Olivero, Mauro Cardi, Olga Neuwirth, Matteo D'Amico, and Fabio Nieder. He has recorded for Fonit Cetra, Ares, Rivoalto, and Frequenz, making the complete recording of Gian Francesco Malipiero's and Luigi Dallapiccola's piano works.

The two pianists' collaboration at the "Benedetto Marcello" Conservatory of Venice and their sharing an idea of careful research of the proposed repertoire gave origin to the **Valentini-Liva Piano Duo**.

Active since 2017, the Duo has dedicated themselves to monographic projects and rarely performed programmes, such as: *Debussy, transcription as a work of art* (transcriptions for

two pianos of works by Claude Debussy in the hundredth year anniversary of his birth); *Saint-Saëns, complete works for two pianos* (in the hundredth anniversary of his death); *J.S. Bach-The Goldberg Variations, arrangement for two pianos by Josef Rheinberger* (world première performance); *Maderna, Concerto for two pianos and instruments* (in the fiftieth anniversary of his death).

The Duo has appeared in concert in Venice, Imola, and Bologna, and was invited to perform Camille Saint-Saëns's *Le Carnaval des Animaux* at the Festival delle Nazioni with the Rossini Philharmonic Orchestra.



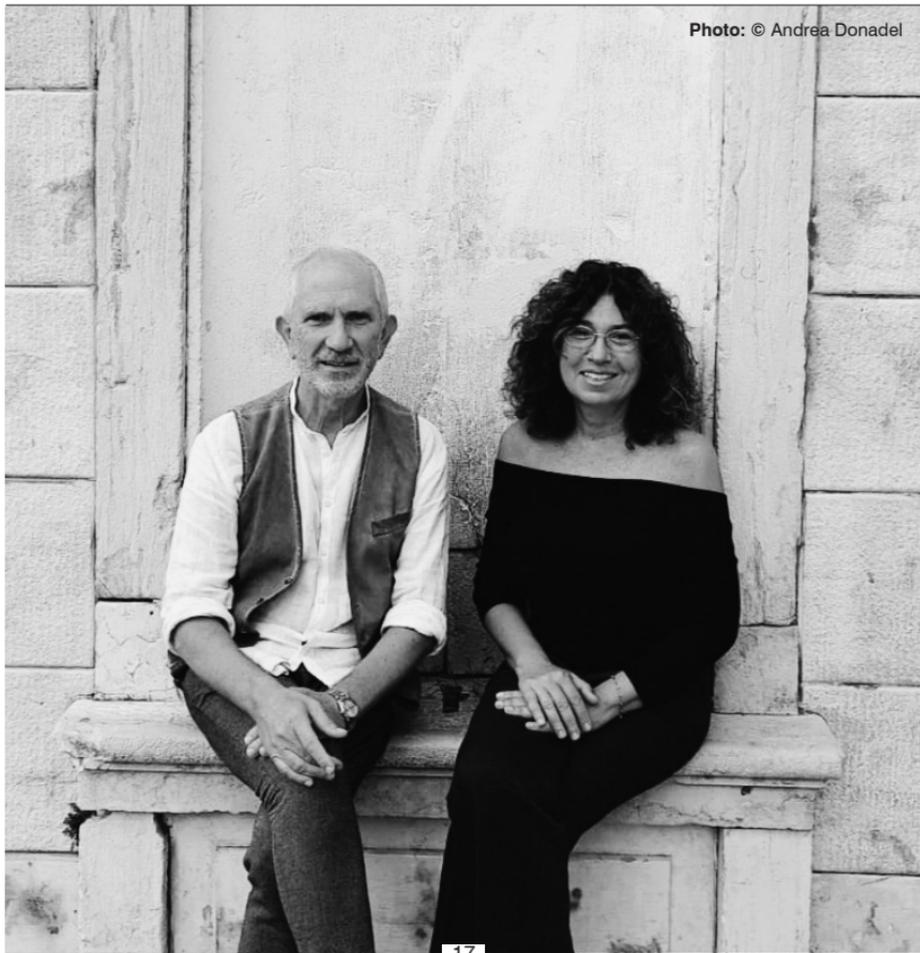




Photo: © Andrea Donadel

CDS8002

Dynamic Srl

Via Mura Chiappe 39, 16136 Genova - Italy
tel.+39 010.27.22.884 fax +39 010.21.39.37

dynamic@dynamic.it

visit us at **www.dynamic.it**



Dynamic opera
and classical music