



## «Come canti polifonici eseguiti da grandi cantanti»

«Di preferenza suonava il clavicordo. I cosiddetti clavicembali, sebbene su di essi possa aver luogo un'esecuzione certamente variegata, erano per lui troppo senza anima e i pianoforti erano all'epoca troppo primordiali e grossolani per soddisfarlo completamente. Riteneva dunque il clavicordo il miglior strumento sia per lo studio, sia, in generale, per l'intrattenimento musicale privato. Su di esso gli riusciva più facile esprimere i suoi pensieri più raffinati e delicati e non credeva di poter ottener su un clavicembalo o un pianoforte la molteplicità di sfumature del suono realizzabili invece su questo strumento, certo povero di potenza sonora, ma nella sua limitatezza straordinariamente duttile».

Questo passaggio, tratto dalla prima e ancor oggi imprescindibile biografia dedicata a Johann Sebastian Bach, pubblicata nel 1802 dal musicista e musicologo Johann Nikolaus Forkel – che, in qualità di allievo del primogenito Wilhelm Friedemann e di amico e corrispondente del secondo figlio Carl Philipp Emanuel, raccolse per anni le loro dirette testimonianze –, è stato progressivamente rimosso e contestato fin dai tempi in cui Wanda Landowska bandì il sensibile e raffinatissimo strumento al grande pubblico, nel tentativo (didattico, concertistico e discografico) di rendere il clavicembalo, snaturato dalle sue peculiarità storiche e potenziato per mezzo dei ritrovamenti della costruzione industriale dalla fabbrica di pianoforti Pleyel, un nuovo protagonista delle sale da concerto. Per la sua intima natura domestica, in una dimensione del far musica dove l'esecutore si ritrovava eventualmente con un maestro e con pochi intimi a fianco, il clavicordo non poteva prestarsi al rito del concerto solistico che dall'epoca di Liszt prenderà il sopravvento.

Così il "Clavier", la tastiera, per i musicisti tedeschi, convinti sostenitori del clavicordo dall'antichità all'inizio dell'Ottocento (Sebastian Bach non rappresentava dunque un'eccezione), nell'accezione comune del termine era divenuto proprio il clavicordo. Tanto che con i primi emigrati di lingua tedesca in Inghilterra che a metà Ottocento si cimentarono in esibizioni pubbliche sullo strumento, tra cui Ernst Pauer, "das wohltemperierte Clavier" fu a lungo correttamente reso in inglese come "the well tempered Clavichord".

Arnold Dolmetsch iniziò a fabbricare copie di clavicordi a Londra nell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo in un ambiente che dapprincipio fu l'unico a ripristinare la corretta visione del tastierismo bachiano. Le sue fasciose incisioni sullo strumento realizzate negli ultimi anni di vita preservano tutte le maniere della prassi esecutiva orientata all'intenso studio delle fonti storiche e insieme al Belcanto, al "rubato", alle desincronie tra le parti polifoniche, elementi questi ultimi che vennero rimossi anche nel pianismo, a partire dalle avanguardie dei *Ballets Russes* e poi da quelle viennesi e mitteleuropee, orientate alla verticalità e all'elemento ritmico, intorno agli anni a seguire la Grande Guerra. Il suo impulso fondamentale nell'affermazione di esecuzioni storicamente informate e dell'utilizzo degli strumenti antichi venne subito raccolto da diversi allievi, tra cui primeggiano il figlio Rudolph e la geniale Violet Gordon Woodhouse (la prima interprete a registrare al clavicembalo). Purtroppo il mondo attuale della "musica antica" proviene da evoluzioni stilistiche delle mode landowskiane e "neoclassiche". Il risultato è sotto gli occhi di tutti: nonostante le veritiere e indubitabili parole di Forkel (che probabilmente cita testualmente una lettera o un colloquio con uno dei due figli di Bach), presso il grande pubblico e i musicisti le opere per tastiera di Bach sono oggi destinate al clavicembalo. Lo strumento risulta vero e unico destinatario solamente della seconda parte della *Clavierübung*, delle cosiddette Variazioni Goldberg, dei concerti per clavicembalo e archi, oltre alla musica da camera dove svolgeva la funzione di "basso continuo".

La geniale invenzione di un cembalo capace di produrre tramite dei martelletti la gradazione dinamica, "il piano e il forte", da parte del padovano Bartolomeo Cristofori avviene in quell'aristocratico ambiente medico che era la Firenze a cavaliere tra Seicento e Settecento. Subito lo strumento fu osteggiato dalla gran parte dei musicisti italiani, abituati ad accompagnare le voci sui sonori clavicembali a penna (fortemente modificati nelle loro caratteristiche costruttive rispetto ai precedenti e ben più intimi prodotti rinascimentali). Alle accuse di "mollezza e ottusità" del suono, nonché a quelle di ridotta potenza sonora dei primi pianoforti rispetto ai coevi clavicembali,



Cristofori si premurò di rispondere attraverso le parole del prestigioso letterato Scipione Maffei che dimostrò come il nuovo clavicembalo a martelletti era strumento adatto ai contesti cameristici più intimi, al concertare insieme a liuti, arpe e viole da gamba. Tutti strumenti in via di estinzione nell'Italia tardobarocca. Strumenti che invece godevano ancora di stima e di repertorio in terra tedesca, a differenza di quanto era successo in Italia dove il clavicordo era quasi sparito dall'inizio del Seicento, accompagnato dalla spregiativa denominazione di "spinetta sordina". Eppure fu proprio Cristofori a fabbricarne un esemplare tra i più geniali di sempre. Semplificando, potremmo dire che se fosse stato per il mondo musicale peninsulare il pianoforte avrebbe avuto vita breve e sarebbe scomparso. Del nuovo strumento fu invece sostenitore Domenico Scarlatti e l'influenza del musicista contribuì ad una produzione di pianoforti fiorentini in Portogallo e in Spagna. Favorevole fu anche Farinelli che ne riscontrò le potenzialità espressive del Belcanto in termini di graduazione dell'intensità del suono. Ma qualche precoce sostenitore, tra cui il primo compositore di pianoforte, il pistoiese Ludovico Giustini, sarebbe bastato a garantire la sopravvivenza della novità di Cristofori? A cogliere il potenziale dello strumento fiorentino sarebbe stato in Sassonia Gottfried Silbermann, da tempo, alla pari di diversi suoi conterranei, alla ricerca di uno strumento che avesse le essenziali sfumature dinamiche della voce e degli strumenti ad arco, ma senza il limite clavicordistico del volume troppo contenuto. Copiando la meccanica del genio veneto e applicandola al tipo di clavicembalo centro-tedesco, Silbermann ottenne l'approvazione proprio di Sebastian Bach, che improvvisò durante la celebre visita a Berlino nel 1747 su uno dei molti pianoforti costruiti per Federico II di Prussia il *Ricercar*, un *tour de force* cromatico sul soggetto suonatogli d'impronta dal monarca flautista, che chiude il programma di questa serata. Bach si fece successivamente agente di vendita dei nuovi strumenti silbermanniani durante le Fiere di Lipsia negli ultimi anni di vita. Il nipote strasburghese di Silbermann, Johann Andreas continuò a costruire pianoforti con la meccanica cristoforiana in Alsazia dove ebbe, tra i molti, come garzoni di bottega sia Johann Andreas Stein, a cui si deve l'invenzione della cosiddetta meccanica viennese (certamente realizzata per avvicinare il tocco del pianoforte a quello dell'onnipresente clavicordo, eliminando quella relativa pesantezza tipica degli strumenti degli Silbermann), sia l'*enfant prodige* Sebastian Ehrhardt, cembalario ed organaro pure strasburghese, che di lì a poco, francesizzandosi in Érard, fondò una fabbrica tra Parigi e Londra. Érard non solo continuò a costruire meccaniche "a spinta", eredi dell'originale intuizione di Cristofori, ma depositò una serie di rivoluzionari brevetti nel campo delle arpe e dei pianoforti tra i quali il più fecondo di conseguenze fu quello che nel 1821 introduceva il "doppio scappamento".

In Cappella Farnese – luogo non privo di un legame alla biografia bachiana, in quanto tra le mura di questo luogo il futuro monarca di Bach Augusto III di Polonia, Elettore di Sassonia, si convertì segretamente al cattolicesimo nel novembre del 1712 – sul pianoforte "da concerto" della vedova del nipote del genio alsaziano Pierre, Camille Érard, l'itinerario bachiano prende avvio con le iper-espressive miniature frutto delle lezioni rivolte ai principianti (Preludi e *Aufrichtige Anleitung* il cui dichiarato scopo è l'apprendimento della "maniera cantabile nel suonare") e prosegue con tre lavori, ancora degli anni Venti, tratti dal primo dei due celeberrimi libri del "Clavicordo ben temperato" (tra cui il breve preludio e fuga in si maggiore, che negli ultimi anni di vita il figlio Johann Christoph Friedrich Bach faceva studiare agli allievi per primo nell'ordine dei preludi e fughe paterni, e il monumentale ultimo brano, la cui pateticissima, estesa e superlativa fuga cromatica potrebbe essere stata scritta come *tombeau* per la morte della prima consorte Maria Barbara) e dalla prima *Clavierübung* contenente le sei Partite (anche dette "Suite tedesche", virtuosa opera per tastiera stampata da Bach tra il 1726 e il 1731, in Italia acquisita quasi subito dal nostro padre Martini). Dalle opere degli anni Quaranta si ascolteranno il Preludio e Fuga in fa minore tratto dal secondo libro del *Wohltemperiertes Clavier*, il preludio tutto denso di *figurae suspirantes* e audacità armoniche, e tre Fughe dalla *Kunst der Fuge*, capolavoro tastieristico notato in partitura a quattro (secondo la tradizione frescobaldiana) a cui Bach lavorò all'inizio del suo ultimo decennio, prima di rielaborarlo e ampliarlo in occasione della pubblicazione uscita postuma ma intrapresa negli ultimi mesi di vita. E non è



inverosimile ritenere che il quarto *Contrapunctus*, non presente nell'autografo, sia stata l'ultima composizione per tastiera di Bach ad essere completata per intero.

L'allievo di Forkel e grande specialista bachiano Friedrich Konrad Griepenkerl così si esprimeva nel 1842, a proposito della maniera bachiana a lui tramandata di eseguire alla tastiera le fughe del *Kantor*:

«Bach stesso, i suoi figli e Forkel eseguivano i capolavori in questione con una sì grande finezza, con una declamazione così profonda, che essi risuonavano come canti polifonici che venivano cantati da singoli grandi artisti. Tutti i mezzi del bel canto erano utilizzati a tal fine, nessun cercar [la nota], nessun portamento mancava e, per così dire, perfino si respirava nel posto giusto, cioè alla fine di una frase... Di ciò i nuovi virtuosi del pianoforte non hanno alcuna idea, poiché non sono capaci di cantare sul loro strumento, e i brani bachiani vogliono essere cantati con ogni artificio».

*Matteo Messori*