Conservatorio
Vincenzo Bellini
CATANIA



Il clavicembalo ben temperato

I libro

JOHANN SEBASTIAN BACH
300 anni dopo

Esecuzione integrale a cura degli studenti del Conservatorio

Auditorium del Conservatorio Vincenzo Bellini
CATANIA
7 luglio 2023
ore 17,30

Conservatorio
Vincenzo Bellini
CATANIA

Il clavicembalo ben temperato

I libro

In copertina
Jan Steen, *Lezione di clavicembalo*, olio su tela, 1659,
Londra, National Gallery.

Un nuovo progetto biennale dedicato a un grande compositore della storia della musica: perché se è vero che la storiografia ottocentesca ci ha consegnato una galleria di ritratti di grandi nomi, quello di Johann Sebastian Bach rifulge come pochi altri. Per questo – d'intesa con i docenti di una scuola di Pianoforte, tra le più blasonate non solo in campo nazionale – questo pomeriggio avremo l'autentico privilegio di assistere a una straordinaria maratona musicale, nel corso della quale verrà eseguito il primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach: che avremmo voluto mettere in cantiere già l'anno scorso, nel terzo centenario dell'avvio della composizione dell'opera, e che realizziamo solo adesso per le ben note difficoltà legate alla pandemia. Tredici pianisti per ventiquattro Preludi e fughe: un impegno corale, a livello didattico ed artistico, che ha coinvolto studenti e docenti nel corso di quest'anno accademico con l'obiettivo di celebrare e favorire una maggiore fruizione di un'opera così significativa. Ciò a conferma dell'impostazione artistica delle iniziative musicali promosse dal nostro Conservatorio, volta a realizzare un ricco e variegato palinsesto di eventi, concerti, masterclass e seminari per diffondere e valorizzare il talento dei nostri brillanti studenti, ai quali sono indirizzati tutti gli sforzi profusi in ambito formativo. Un impegno d'eccellenza, un concerto imperdibile.

Carmelo Galati
Presidente

Tra le vette incontrastate dell'arte musicale si colloca, in modo indiscusso, il *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian Bach, monumento a quella *koiné* musicale che, dal periodo barocco e almeno per i due secoli successivi, sarebbe stata il *modus scrivendi* adottato in tutto il continente europeo. Le innegabili difficoltà di questo testo, sotto il profilo esegetico come interpretativo, fanno sì che le sue esecuzioni siano assai rare: siamo orgogliosi di presentarlo per la prima volta a Catania, nel nostro Conservatorio, perché ci è parso importante ritornare all'idea di partenza dell'autore e di valorizzare la dimensione squisitamente didattica dell'opera, affidandone l'esecuzione a un gruppo di studenti, vincitori della rigorosa selezione indetta nei mesi scorsi. Il concerto odierno, dedicato al primo libro (il secondo verrà presentato nel corso del prossimo anno accademico), segna un significativo passo nell'esecuzione di un lavoro monumentale, che presenteremo nella versione pianistica, consapevoli dell'alto ruolo pedagogico che è stato conferito al *Clavicembalo ben temperato* da oltre due secoli di studi e di interpretazioni. Non posso, in questa sede, non ringraziare non solo tutti i colleghi che hanno lavorato, a diverso titolo, per la realizzazione di questo ambizioso progetto, ma soprattutto i nostri studenti, pronti a cogliere il senso e la portata di questa proposta, a cimentarsi in sede esecutiva ma anche critica, con la stesura, accanto ai docenti, di alcuni interventi di carattere storico-musicologico. Ciascuno ha fornito il suo contributo e ogni mattone si è rivelato indispensabile per erigere questo *monumentum ære perennius*. Sono certo che questa esperienza rimarrà incisa nelle mani, nel cuore e nella mente dei giovani pianisti come di tutti noi, che avremo l'opportunità e il piacere di immergerci totalmente in questo capolavoro, assoluto coronamento artistico-culturale di un lungo percorso tra scienza e musica: autentico patrimonio dell'umanità.

Epifanio Comis
Direttore

Programma

Johann Sebastian Bach
(Eisenach, 1685 – Lipsia, 1750)

Il clavicembalo ben temperato, I libro

1. *Preludio e fuga* in do maggiore, BWV 846
Andrea Scirè

2. *Preludio e fuga* in do minore, BWV 847
Giordano Calì

3. *Preludio e fuga* in do diesis maggiore, BWV 848
Andrea Scirè

4. *Preludio e fuga* in do diesis minore, BWV 849
Dario Rapisarda

5. *Preludio e fuga* in re maggiore, BWV 850
Dario Rapisarda

6. *Preludio e fuga* in re minore, BWV 851
Gianpaolo Pavone

7. *Preludio e fuga* in mi bemolle maggiore, BWV 852
Dario Rapisarda

8. *Preludio e fuga* in mi bemolle minore / re diesis minore, BWV 853
Dario Rapisarda

9. *Preludio e fuga* in mi maggiore, BWV 854
Daniele Trovato

10. *Preludio e fuga* in mi minore, BWV 855
Silvio Greco

11. *Preludio e fuga* in fa maggiore, BWV 856
Gabriele Rapisarda

12. *Preludio e fuga* in fa minore, BWV 857
Alessandro Restifo

13. *Preludio e fuga* in fa diesis maggiore, BWV 858
Gianpaolo Pavone

14. *Preludio e fuga* in fa diesis minore, BWV 859
Andrea Scirè

15. *Preludio e fuga* in sol maggiore, BWV 860
Claudio Galasso

16. *Preludio e fuga* in sol minore, BWV 861
Dario Rapisarda

17. *Preludio e fuga* in la bemolle maggiore, BWV 862
Dario Nania

18. *Preludio e fuga* in sol diesis minore, BWV 863
Claudio Galasso

19. *Preludio e fuga* in la maggiore, BWV 864
Alberto Occhipinti

20. *Preludio e fuga* in la minore, BWV 865
Alberto Occhipinti

21. *Preludio e fuga* in si bemolle maggiore, BWV 866
Andrea Scirè

22. *Preludio e fuga* in si bemolle minore, BWV 867
Salvatore Mastrosimone

23. *Preludio e fuga* in si maggiore, BWV 868
Alessio Mazzeo

24. *Preludio e fuga* in si minore, BWV 869
Salvatore Mastrosimone

C.

Der dritte und letzte iſt der im Orgelſpielen Weltberühmte HochEdle Herr Johann Sebaſtian Bach, Königlich-Pohlniſcher und Churfürſtlich Sächſiſcher Hofcompoſiteur, und Muſikdirector in Leipzig.

Johann Sebaſtian Bach, gehöret zu einem Geſchlechte, welchem Liebe und Geſchicklichkeit zur Muſick, gleichſam als ein allgemeines Geſchenck, für alle ſeine Mitglieder, von der Natur mitgetheilet zu ſeyn ſcheinen So viel iſt gewiß, daß von Veit Bachen, dem Stammvater dieſes Geſchlechts, an, alle ſeine Nachkommen, nun ſchon bis ins ſiebende Glied, der Muſik ergeben geweſen, auch alle, nur etwan ein Paar davon ausgenommen, Profeſſion davon gemacht haben. Dieſer Veit, war im ſechzehnten Jahrhunderte, wegen der Religion aus Ungarn vertrieben worden, und hatte ſich nachher in Thüringen niedergelaſſen. Viele ſeiner Nachkommen haben auch in dieſer Provinz, ihren Aufenthalt gefunden. Unter vielen vom Bachiſchen Geſchlechte, welche ſich in der praktiſchen Muſik, auch in Verfertigung neuer muſikaliſcher Inſtrumente hervor gethan haben, ſind außer unſerm Johann Sebaſtian, ſonderlich folgende, wegen ihrer Compoſition merkwürdig: 1) Heinrich Bach, ein im Jahr 1692 verſtorbener Organiſt in Arnſtadt: 2) und 3) deſſen beyde Söhne: Johann Chriſtoph, Hof- und Stadtorganiſt in Eiſenach, welcher 1703 verſtorben, und Johann Michael, Organiſt und Stadtſchreiber im Amte Gehren, Johann Sebaſtians erſter Schwiegervater: 4) Johann Ludewig Bach, Herzoglicher Meynungiſcher Capellmeiſter: 5) Johann Bernhard Bach, Kammermuſikus und Organiſt in Eiſenach, welcher 1749 in die Ewig-

La didattica dell'Arte

Giulia Gangi

Il genio creativo di Johann Sebastian Bach ha prodotto 1128 composizioni in ogni genere di musica strumentale e vocale, ad eccezione del teatro musicale. Possiamo immaginare l'*opus* bachiana non come un insieme di lavori separati e isolati, ma, nella totalità, di raccolte organiche e coerenti tra loro, come ambizione e desiderio, da parte dell'autore, di fissare in ognuna di queste un carattere normativo e punto di riferimento per chiunque avesse voluto confrontarsi con quei generi musicali. Per comprendere tale unicità può esserci d'aiuto il necrologio scritto da uno dei suoi figli, Carl Philipp Emanuel, e da Johann Friedrich Agricola, uno degli allievi più dotati. Eccone un estratto:

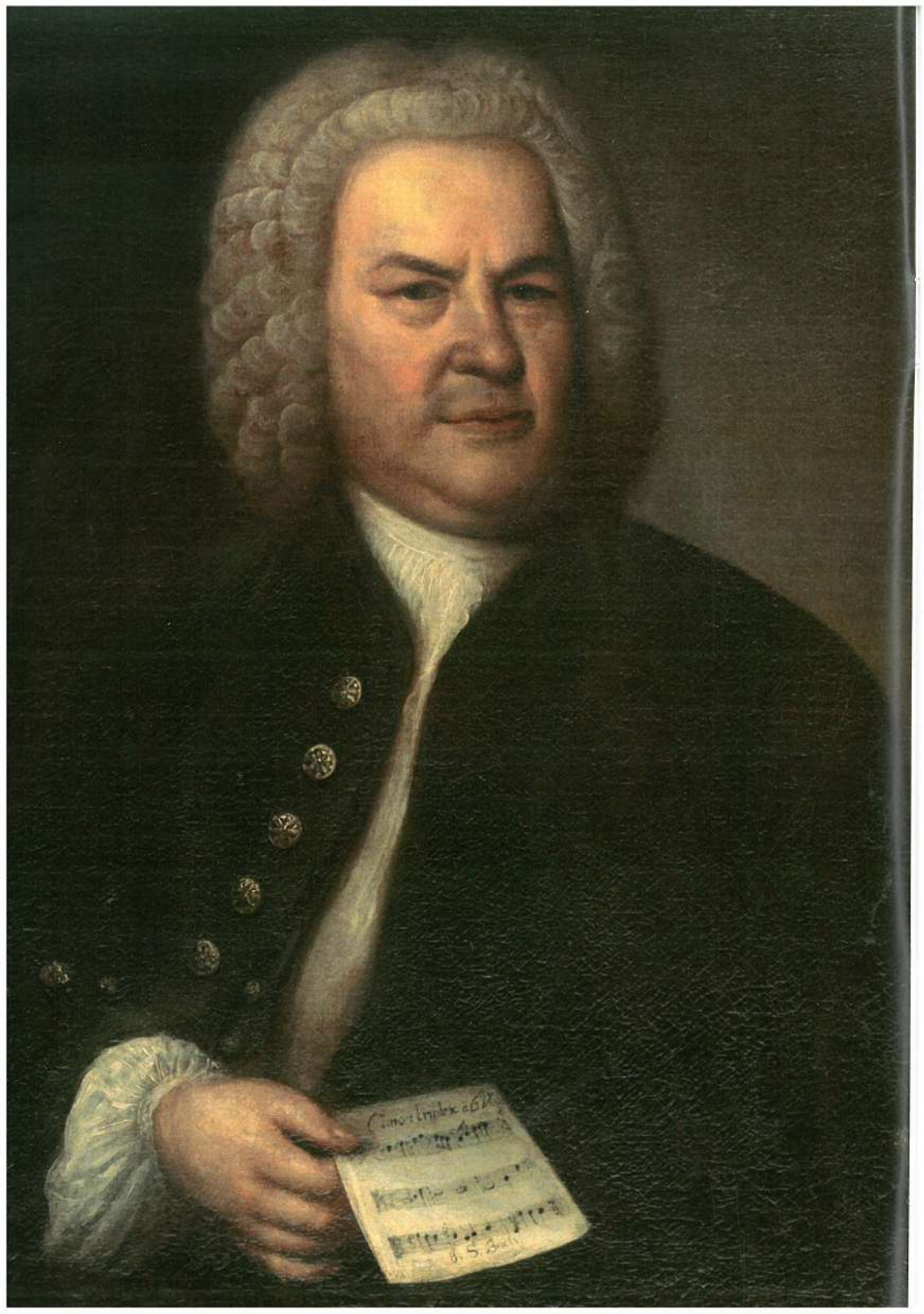
> «Semmai un compositore rivelò la polifonia onnipresente con la massima intensità, questi fu certamente il nostro defunto Bach. Semmai un compositore utilizzò i più reconditi segreti dell'armonia con la più grande maestria quello è stato di certo il nostro Bach. Nessuno quanto lui ha mai mostrato così tante idee ingegnose e insolite in elaborazioni che normalmente sembrano aridi esercizi di mestiere. A lui bastava udire un tema qualsiasi per essere consapevole fin dal primo istante di tutta la complessità che la maestria poteva produrre nel suo trattamento. Le sue melodie erano certamente non convenzionali, ma sempre variate, ricche di invenzione e sempre diverse da quelle di qualsiasi altro compositore. È vero che il suo temperamento serio lo spingeva di preferenza verso una musica seria, elaborata e profonda, ma egli poteva all'occorrenza, quando l'occasione lo richiedeva, assumere toni leggeri e scherzosi. La sua pratica costante nell'elaborazione di pezzi polifonici aveva dato ai suoi occhi una tale prontezza che anche nelle partiture più ampie poteva raccogliere con un solo sguardo tutte le voci contemporaneamente».

Quello che venne vissuto e sperimentato è, pertanto, la polifonia intensa e raffinata, il padroneggiare completamente le pieghe più nascoste del contrappunto-armonico, l'originalità delle melodie e le idee musicali sempre luminose e versatili che trasformano in arte qualsiasi brano, anche il più accademico e tradizionale. *Das Wohltemperierte Klavier* (il primo libro completato nel

Nella pagina precedente.
Necrologio di Johann Sebastian Bach

1722 e il secondo nel 1744) rappresenta, sempre e comunque, uno dei vertici più brillanti dello spirito umano, sia che lo si ascolti, sia che lo si suoni, sia che lo si analizzi. Questa pietra miliare della musica assoluta, che Hans von Bülow chiamava «l'Antico Testamento del pianoforte» e Robert Schumann «il pane quotidiano dei musicisti», si proponeva di sperimentare la possibilità di comporre, sia in stile libero che rigoroso, utilizzando il nuovo temperamento che subentrava al sistema mesotonico, consentendo agli strumenti a tastiera di contenere tutte e ventiquattro le tonalità maggiori e minori.
È di Bernhard Christian Kayser (uno degli allievi a Köthen e successivamente anche a Lipsia) la più antica copia dell'opera conservata fino a oggi che – si tramanda – essere stata scritta da Bach per buona parte durante il periodo di reclusione di quattro settimane (tra il 6 novembre e il 2 dicembre 1717) cui fu costretto dal duca di Weimar per essersi dimesso dal suo incarico come *Kapellmeister* senza suo previo consenso. Secondo Ernst Ludwig Gerber (figlio di Heinrich Nicolaus Gerber, anch'egli allievo per due anni del Nostro), Bach avrebbe concepito, nel silenzio e nell'isolamento della sua cella, le idee musicali generatrici dei preludi e fughe senza l'aiuto del clavicembalo, cosa che sappiamo essere frequente nel suo uso di comporre.
Il lavoro fu ultimato e perfezionato, continuando anche dopo il dicembre 1717, fino ad arrivare alla versione in bella copia del 1722. Per le prime edizioni a stampa passeranno ancora diversi decenni. Infatti, sia in vita che dopo la sua scomparsa, il patrimonio bachiano avvenne grazie alla circolazione dei manoscritti, tanto da supporre che non esistesse in Germania organista, *Kantor* o *Kapellmeister* che non possedesse almeno una copia manoscritta di qualche sua opera. Nelle esigue edizioni a stampa di fine Settecento compare già qualche brano tratto dal *Clavicembalo ben temperato*, ma bisognerà attendere il maggio del 1801 per la prima edizione dell'intero primo libro che porta il nome degli editori Hoffmeister & Kühnel di Lipsia. Sempre nel 1801 venne pubblicato a Bonn da Simrock e a Zurigo da Nägeli, e nel 1802 da Broderip & Wilkinson a Londra. Riferimento indiscusso delle edizioni della prima metà dell'Ottocento è quella della Peters del 1837 con la revisione di Carl Czerny che, con le sue precise indicazioni di tempo, fraseggio, dinamica e diteggiatura, offriva una vera e propria guida all'esecuzione e all'interpretazione dei preludi e fughe. Resta durante tutto il secolo la tendenza di proporre edizioni rielaborate e adattate da revisori-pianisti che adattarono l'opera alle preferenze del pubblico contemporaneo. Anche quella che porta la firma di Ferruccio Busoni del 1894, edita da Breitkopf & Härtel, evidenzia un gusto personale e spesso esagerato nella scelta delle indicazioni dinamiche e di andamento, ma con l'indiscusso merito di aver offerto raffinate indicazioni nell'analisi delle strutture tematiche, armoniche e formali. Il testo revisionato da Czerny

entra nel mercato italiano nel 1864, pubblicato dall'editore milanese Lucca e derivato dal testo della Peters del 1837. Nel Novecento si succedono numerose revisioni a cominciare da quella di Bruno Mugellini del 1908 per i tipi di Casa Ricordi. Ne seguono altre curate da insigni pianisti-compositori, tra cui Beniamino Cesi, Alessandro Bustini, Pietro Montani e Alfredo Casella, stampate e diffuse oltre che da Ricordi, anche da Curci e Carisch, compagne per lungo tempo (spesso non troppo gradite) di generazioni di studenti, e che sono ancora largamente utilizzate e annualmente ristampate. Il *Clavicembalo* continua a fare parte (a dire il vero sempre più piccola) del percorso di ogni allievo pianista e le 'firme' che si preferiscono sono Henle Verlag (a cura di Ernst-Günter Heinemann e Yo Tomita, e con le diteggiature di András Schiff), Wiener Urtext Edition (a cura di Walther Dehnhard) e Bärenreiter (a cura di Alfred Dürr), ove la mano del revisore è meno invasiva.
L'esecuzione integrale, in questa sede, del primo libro ne ha voluto dare risalto al di fuori del percorso didattico obbligato, ed essere stimolo ulteriore per i nostri studenti che si sono accostati a questa illuminata opera con stupore, scoperta e grande impegno.



Un monumento accogliente

Salvatore Carchiolo

Le difficoltà del *Wohltemperirte Clavier*, come è noto, cominciano già dal nome, giacché i termini che l'autore ha affiancato in questo celeberrimo titolo necessitano di precisazioni e sollevano domande alle quali non è sempre possibile dare risposta certa. Il termine *Clavier* non significa in sé nulla di più che 'tastiera', nel tedesco settecentesco. Quale tastiera? La domanda è ovvia, la risposta meno, e le fonti non ci aiutano a dare una risposta precisa e inequivocabile. Alle pretese del clavicembalo, prepotenti nella traduzione italiana del titolo, si affiancano le legittime aspirazioni del clavicordo, volendo pur tralasciare la candidatura di ulteriori strumenti a tastiera (come la spinetta, il *lautenwerck*, l'organo, lo stesso fortepiano). Il clavicordo era strumento – come sappiamo da testimonianze attendibili, prima di tutte quella di Forkel – assai caro a Johann Sebastian, perché sommamente utile ad affinare il tocco. Uno strumento, del resto, che Johann Gottfried Walther, insigne organista e cugino di Johann Sebastian, definiva «il primo manuale di grammatica di ogni esecutore».

Ma in realtà è tutto sommato un esercizio sterile avviare una competizione fra i due strumenti per aggiudicare la palma di legittimo portavoce del WTK, dal momento che appare ragionevole pensare che essi fossero ampiamente intercambiabili, in ragione delle circostanze, dei contesti e degli spazi. A tale proposito, per esempio, tutto concorre ad autorizzare l'ipotesi che il clavicembalo fosse per Bach lo strumento di elezione per le esecuzioni negli spazi pubblici, laddove l'esile voce del clavicordo era preferita per la *Hausmusik* e più generalmente per le esecuzioni private. Inoltre, da altri documenti, appare come il termine *Clavier* venisse sovente impiegato quando lo strumento a tastiera operava in un contesto educativo. E questo si sposerebbe alla perfezione con la riconosciuta valenza didattica del WTK, sulla quale si tornerà più avanti. Nell'Ottocento con il tramonto di clavicembalo e clavicordo, annichiliti dalla dominazione assoluta del pianoforte, il dilemma cessa, almeno temporaneamente, di esistere e il WTK intraprende un lungo viaggio affidato alle cure, più o meno amorevoli, dei pianisti.

Nella pagina precedente.
Elias Gottlob Haussmann, *Johann Sebastian Bach*, olio su tela, 1746.
Lipsia, Stadtgeschichtliches Museum.

La restituzione dell'opera allo strumento originale (sia esso clavicembalo o clavicordo) avverrà – sia pure parzialmente, perché l'opera resterà comunque parallelamente ben insediata all'interno del canone pianistico – solamente e progressivamente nel Novecento. Passaggio non indolore, poiché l'opera è divenuta, più di ogni altra, il campo sul quale si è consumata una battaglia senza esclusione di colpi fra i sostenitori della fedeltà allo strumento originale, lo strumento per il quale, verosimilmente, l'opera è stata concepita, e coloro che propendono per affidarla alle più vigorose sonorità del moderno pianoforte. Oggi possiamo dire di essere finalmente giunti a una fase di più o meno pacifica convivenza, dove 'modernisti' e 'barocchisti' hanno posto fine a stizziti battibecchi, i primi cessando di considerare il clavicembalo «una gabbia per mosche» (così nel 1903 Charles Bordes, direttore della Schola Cantorum di Parigi) e i secondi rinunciando all'investitura di corifei della 'autenticità'.
Una seconda e rilevante fonte di equivoci è stata la definizione *wohltemperirt*. Ancora in molti manuali di storia della musica si legge come Bach avesse in mente, nel comporre il WTK, l'adozione del temperamento equabile, al fine di rendere possibile l'esecuzione dei brani nelle 24 tonalità. Tuttavia questa asserzione è del tutto priva di fondamento. Non è possibile qui addentrarsi in una materia ispida come la teoria dei temperamenti, tuttavia basti sapere che l'espressione *wohltemperirt* è in particolare legata alle opere del teorico Andreas Werckmeister, il quale, a sua volta, non è per nulla l'inventore del temperamento equabile, come ancora accade di leggere. Per Werckmeister – e di conseguenza, vista la grande influenza dello studioso, nel lessico musicale della Germania del Settecento – un 'buon temperamento' è un accordatura che consente di muoversi attraverso tutte le tonalità, ma non in maniera omogenea. Cioè, diversamente detto, si tratta di un temperamento 'circolare', ma inequabile. I temperamenti di questo genere possono essere virtualmente infiniti e, seppure noi conosciamo quali fossero le opzioni conosciute e praticate nella Germania del tempo, non siamo in grado di indicare quale fosse la specifica soluzione preferita da Bach. Tralasciando i tecnicismi, l'ovvia conseguenza della scelta di un temperamento inequabile sarà che le diverse tonalità non avranno un'eguale distribuzione dell'ampiezza degli intervalli e quindi ogni singola tonalità sarà nel suo complesso contraddistinta da un colore diverso e unico. Questo dato di fatto ha una conseguenza estetica non di poco conto, perché è un indizio che potrebbe autorizzarci a considerare l'opera di Bach fedele a uno dei canoni estetici più tenaci della musica occidentale, che il Settecento ha ereditato dalla stagione della polifonia rinascimentale, cioè l'associazione fra toni (siano essi modi o tonalità) e affetti, circostanza che a sua volta può gettare una luce diversa sull'interpretazione dei singoli preludi e fughe.

Quali furono dunque le circostanze che videro la nascita del WTK e, soprattutto, quali funzioni e quali contesti Bach aveva in mente nel concepire l'opera? Come abbiamo già accennato, è facilmente documentabile come la dimensione istruttiva e formativa dell'opera fosse ben presente al suo autore, ed è per certi versi sorprendente come tutto sommato – sia pure in un senso limitato – tale funzione sia stata preservata negli studi pianistici odierni.
Ernst Ludwig Gerber, uno dei primi biografi bachiani, figlio di quel Heinrich Nikolaus Gerber che fu allievo di Johann Sebastian per circa due anni a partire dal 1724, ci ha lasciato pagine illuminanti sulla figura di Bach didatta. Nello specifico dell'opera che ci interessa in questa sede, ecco cosa ha da dirci Gerber: «Alla prima lezione [Bach] presentò [a mio padre] le sue Invenzioni. Dopo che egli le ebbe studiate a fondo con soddisfazione del maestro, seguì una serie di Suite, poi il Clavicembalo ben temperato. Quest'ultima opera Bach gliela suonò in tutto tre volte per intero con la sua ineguagliabile arte, e mio padre annoverava queste tra le sue ore più felici, quando Bach, con il pretesto di non sentirsi in vena di insegnare, si sedeva davanti a uno dei suoi bei strumenti, trasformando così le ore in minuti». Impossibile trattenersi dal curiosare per un momento, attraverso questi minimi spiragli che sono le esigue testimonianze dirette sul maestro, all'interno di casa Bach, o, meglio, all'interno di quel laboratorio musicale brulicante di attività che fu il circolo Bach, che fra figli, allievi ed estimatori, ha contribuito in maniera determinante a conservare e tramandare la tradizione bachiana. È divertente spiare un Bach annoiato che interrompe l'insegnamento – forse vittima di quel carattere a tratti irrequieto che trapela da indizi sparsi nelle fonti – per sedersi alla tastiera e suonare da capo a fondo i 24 preludi e fughe. Già da questa testimonianza emerge prepotentemente l'importanza attribuita dallo stesso Bach alla raccolta del *Wohltemperirte Clavier* (I libro), e la doppia natura e funzione di questa musica: strumento didattico irrinunciabile – somministrato dopo lo studio delle Invenzioni e delle Suites – ma allo stesso tempo sublime opera musicale, straordinario dispositivo di ricreazione del tempo, in grado di trasformare «le ore in minuti».
È sempre Gerber a gettare una luce interessante e per certi versi curiosa sulla genesi dell'opera che ormai da qualche secolo consideriamo come uno dei capisaldi della nostra civiltà musicale. Nel magnificare l'abilità di Johann Sebastian alla tastiera, il biografo nota che «questa stupefacente facilità, questa diteggiatura mai usata prima di lui, egli la doveva [allo studio] delle proprie opere; poiché spesso, disse, si era trovato costretto a servirsi della notte per poter realizzare [alla tastiera] ciò che lui aveva scritto durante il giorno. Questo è tanto più facile da credere poiché nel comporre non è mai stata una

sua abitudine affidarsi al clavicembalo». Secondo questa testimonianza Bach componeva dunque, per così dire, a tavolino, e solo in un secondo momento affrontava alla tastiera lo studio dei problemi tecnici presentati dall'opera. Continua Gerber, con specifico riferimento al I libro del *Clavicembalo ben temperato*: «...così, secondo una certa tradizione, scrisse il suo *Clavicembalo ben temperato* (costituito da fughe e preludi, alcuni dei quali molto intricati, in tutte le 24 chiavi) in un luogo dove l'*ennui*, il tedio e l'assenza di qualsiasi tipo di strumento musicale lo costringevano a ricorrere a questo passatempo». Queste parole hanno fatto congetturare che Bach abbia potuto concepire il WTK1 in prigione a Weimar, durante quel mese di detenzione, alla fine del 1717, prima che egli lasciasse la città della Turingia per spostarsi a Cöthen. Non è niente di più che una supposizione, ma oltremodo suggestiva nel suo accostare creatività e cattività.

Così, malauguratamente, in cattività si sono forse sentite generazioni di pianisti italiani cui è stato imposto lo studio di 24 preludi e fughe (fra primo e secondo libro) per la preparazione del vecchio esame di compimento medio. Se un certo tedio abbia a volte aduggiato lo studente di pianoforte nell'affrontare «il vecchio testamento dei pianisti», secondo la celebre definizione di Hans von Bülow, se un approccio interpretativo monocromo e volutamente inespressivo abbia appiccicato alla musica di Bach il *cliché* della teutonica severità, se tutto ciò sia avvenuto, forse sarà utile antidoto porre mente all'ipotesi che Bach abbia potuto comporre quest'opera proprio per scacciare il tedio della prigionia. E si scoprirà che abbiamo a che fare con un'opera non solo di magistrale sapienza contrappuntistica, ma anche di una enorme ricchezza di affetti cantabili, di scintillanti soluzioni tastieristiche, un'opera persino venata di umorismo a volte. Un monumento certamente, ma un monumento 'accogliente'.

Il rapporto fra il WTK e la didattica pianistica ha segnato indelebilmente la vita, le fortune e, perché no, le sfortune della nostra opera. Lo studio di Bach (seguendo una tradizione inaugurata da Carl Czerny, che a sua volta aveva studiato il WTK con Beethoven) ha accompagnato sin dall'inizio dell'Ottocento il curriculum di studi di ogni pianista, a partire dai primi anni di studio e fino al suo compimento.

Molti dei motivi che hanno imposto le opere di Bach come un capitolo ineludibile dei corsi di studio pianistici sono ancora oggi presenti e validi. La pratica della scrittura polifonica è utile e addirittura indispensabile per eseguire non solo Bach, ma anche il repertorio pianistico classico, romantico e novecentesco, da Beethoven, a Schumann, a Brahms a Schönberg, solo per citare alcuni nomi. La musica di Bach, e più in generale tutta la musica composta per il clavicembalo, inoltre, impone allo studente di pianoforte di confrontarsi con la necessità di operare scelte – riguardanti dinamica, articolazione, fraseggio, ornamentazione, etc. – di numero e di impegno infinitamente più grande di quelle necessarie all'interpretazione del repertorio classico e romantico. E l'urgenza di tali scelte è motivata non solo dalle esigenze della traduzione del testo musicale da un mezzo fonico a un altro, ma anche dalla scarsità, e spesso assenza totale, nella partitura di indicazioni che vadano al di là dell'individuazione di altezze e durate. Come sappiamo, ancora nel Settecento, i compositori, e Bach fra loro, non ritenevano necessario consegnare al manoscritto un testo, diciamo così, pronto per l'uso. Un compositore come Bach concepiva le sue composizioni con una prospettiva di diffusione spaziale e soprattutto di proiezione storica minime, rispetto alle aspettative di un compositore romantico. Il fatto che l'utilizzo delle composizioni fosse destinato a un circolo relativamente ristretto e a diretto contatto con il compositore faceva sì che quest'ultimo non perdesse mai il controllo sulla realizzazione dell'opera e non avvertisse quindi il bisogno di approntare strumenti che consentissero di veicolare con precisione il proprio pensiero musicale.

Non va trascurata un'ulteriore valenza educativa offerta dallo studio di Bach al pianoforte. Una esecuzione che abbia tra i suoi principi guida quello della 'autenticità' – concetto per la verità assai scivoloso e difficile da maneggiare, e del quale per ovvie ragioni tralasceremo qui di discettare – deve necessariamente tenere conto, nell'operare determinate scelte, di tutte quelle convenzioni stilisticamente pertinenti che solo una adeguata conoscenza delle fonti può consentire. E questo pone insegnante e allievo di fronte a un'ulteriore sfida, ricca di incognite ma anche di appassionanti prospettive di crescita.

Sono questi tutti motivi che rendono benvenuta una riconsiderazione dello studio di Bach (peraltro negli ultimi anni spesso trascurato, dopo le scorpacciate imposte dai vecchi programmi ministeriali) nei curricula pianistici dei nostri conservatori, sulla base di una ormai ampiamente acquisita consapevolezza delle prassi esecutive storiche. L'adozione di una prassi storicamente informata richiederà come è ovvio una rilettura creativa nella sua applicazione a uno strumento 'moderno' come il pianoforte, rilettura che tuttavia non può ormai ammettere ignoranza di fondamentali principi estetici, di norme e di convenzioni stilistiche, la cui conoscenza è del resto oggi facilmente accessibile.



Quando il razionale accoglie l'irrazionale e fa propria l'idea di Dio

Roberto Carnevale

Da Pitagora ad Aristosseno di Taranto, da Boezio, a Zarlino, per secoli nessuno osò suddividere l'ottava in parti uguali a causa delle implicazioni teologiche derivanti dall'uso della radice e, quindi, dei numeri irrazionali (la cui espansione, com'è noto, risulta infinita). L'idea di affrontare l'infinito avrebbe rappresentato un peccato di *hybris*: «l'*infini que l'on traverse pour se retrouver face à face avec l'*éternel». Ficino tentò di coniugare il pensiero pagano col Cristianesimo attraverso la visione del *Dio-Uno trascendente*, in grado di permeare l'intero universo; un Dio architetto che aveva organizzato l'universo secondo imperscrutabili principî. Una visione teo-cosmologica associata all'armonia e alla bellezza dell'arte; la matematica, la geometria e, soprattutto, la musica divenivano strumento per accostarsi all'infinito ordine universale («tale armonia è in ogni anima immortale: / ma finché rozzamente la rinchiude / questa nostra corrotta veste di fango, / noi non riusciamo a udirla»).
Giordano Bruno propose, invece, l'infinità dell'universo e la pluralità dei mondi: un universo infinito nello spazio e nel tempo. Nella *Cena de le Ceneri* e nel dialogo *De l'infinito universo e mondi,* tratta dell'infinito e della sua relazione con la *mathesis universalis*: determina varie categorie di infiniti e numeri più grandi dello stesso infinito «così siamo promossi a *scuoprire l'infinito effetto dell'infinita causa, il vero e vivo vestigio de l'infinito vigore; ed abbiamo dottrina di non cercar la divinità rimossa da noi* [...] *più che noi medesmi siamo dentro a noi*». Queste intuizioni anticiparono concetti che sarebbero stati sviluppati nei secoli a venire, come, ad esempio, l'infinito matematico di Georg Cantor nella *Teoria degli insiemi.*
Il Rinascimento aveva messo in discussione il principio di *autorità* che aveva dominato la cultura occidentale; e, in questioni di scienza «l'autorità di un migliaio di persone *non vale quanto la scintilla di ragione di un singolo individuo*». Di lì a poco, la scienza trionferà sul dogma, e aprirà la strada all'esplorazione dei fatti. Lo scientismo stringerà un patto con l'empirismo, e la

Nella pagina precedente.
Johann Sebastian Bach, *Fuga* in la bemolle maggiore, BWV 866, manoscritto autografo, 1743. Berlino, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz.

matematica sarà messa al servizio della pratica: una prospettiva pragmatica che esplora il concetto di ricezione come aspetto essenziale dell'esperienza estetica, con un'attenzione alle motivazioni che guidano i sensi. La nuova èra cominciava ad annunciarsi e – come osserva Keller – «regnava una sorta di bonaccia, di quiete prima della tempesta che avrebbe trascinato con sé dapprima l'arte, poi le scienze, la società e infine gli stati».

I tempi erano maturi per affrontare l'annosa questione della partizione dell'ottava. L'*accordatura pura* – imperante fino al Cinquecento, e caratterizzata dalla consonanza delle terze maggiori – aveva trovato fondamento sui *rapporti semplici*, espressi da numeri interi, tra le frequenze dei suoni consonanti. Tale sistema presentava, però, alcune sfide pratiche: funzionava nel canto diatonico-monodico, ma determinava discrepanze allorché si suonavano accordi complessi. L'*accordatura mesotonica* – diffusasi tra il tardo Rinascimento e il primo Barocco – rendeva, invece, equivalenti tutti gli intervalli all'interno della scala: otteneva i vari gradi attraverso cicli di quinte; ma queste venivano 'corrette' affinché altri intervalli si trovassero nella loro intonazione naturale. Tale accordatura continuò a essere applicata sugli organi sino al XIX secolo (dato che nelle canne dell'organo le terze 'impure' del temperamento equabile suonavano aspre).

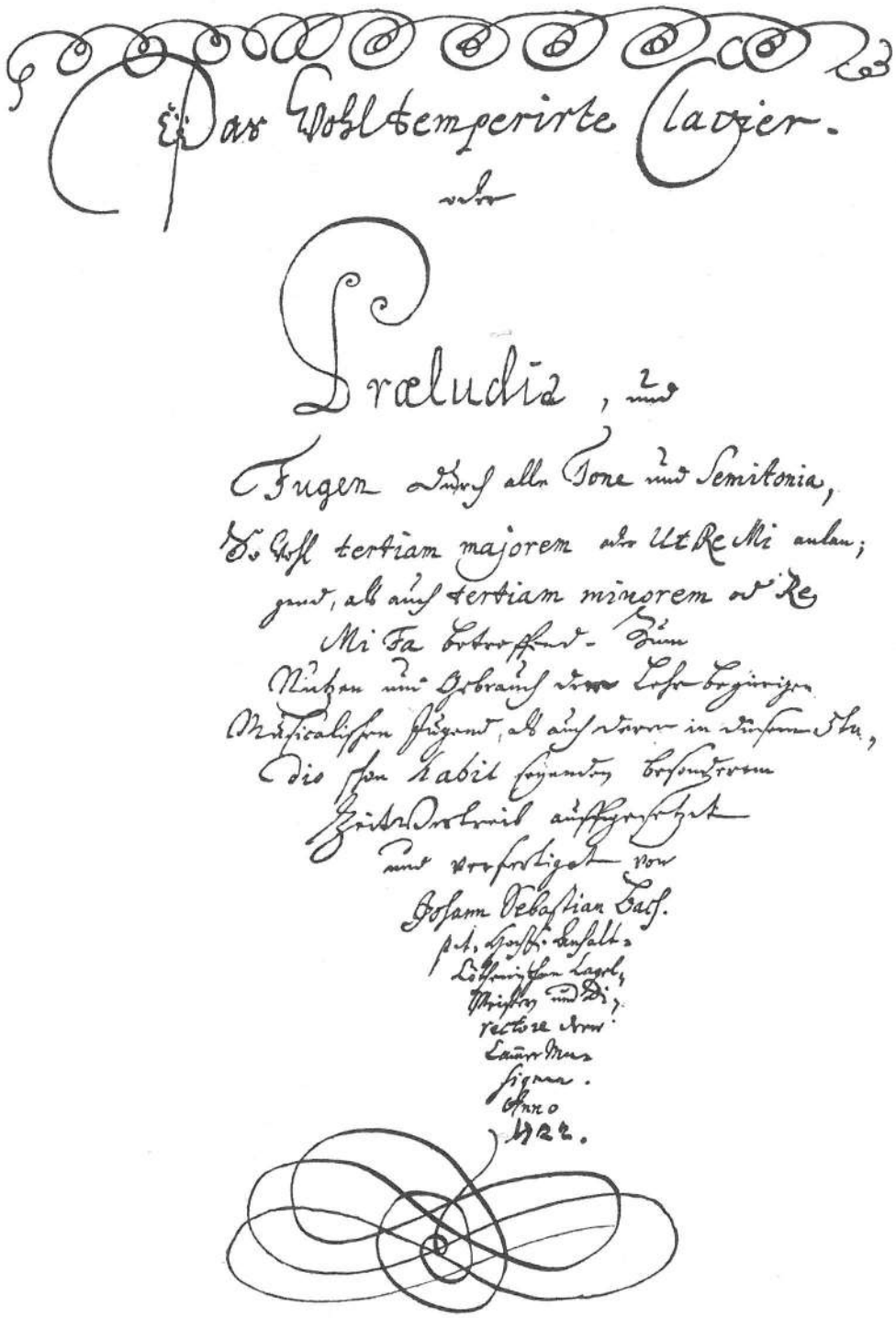
Vari studiosi teorizzarono sistemi per trovare valide alternative pratiche all'*accordatura pura*: Arnolt Schlick (*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 1511), Sebastian Virdung (*Musica getutscht und ausgezogen*, 1511), Pietro Aaron (*Thoscanello de la Musica*, 1523, *Lucidario in Musica di alcune oppenioni antiche et moderne*, 1545), Ludovico Fogliano (*Musica theorica*, 1529), Giovanni Maria Lanfranco (*Scintille di musica*, 1533), Gioseffo Zarlino (*Istituzioni Armoniche*, 1558), Francisco de Salinas (*De musica*, 1577). L'obiettivo comune era *temperare*, ovvero, *regolare*, adattarsi alle contingenze anche attraverso un compromesso. E di compromesso si cominciò a parlare con gli studi di Étienne Loulié (*Nouveau sistème de musique, ou nouvelle division du monocorde*, 1698), di Andreas Werckmeister (*Musicalische Temperatur*, 1691) e di Johann Georg Neidhardt (*Beste und leicbteste Temperatur des Monochordi*, 1706). I nuovi temperamenti furono chiara espressione del *Siècle des Lumières*. La *Règle des signes* di Cartesio – in grado di determinare il numero massimo di radici reali positive e negative di un polinomio a coefficienti reali – contribuì a dissipare le 'paure' associate ai numeri infiniti. Tale sviluppo avvenne in modo tempestivo: Mersenne lo propose nel 1636, Werckmeister lo teorizzò nel 1691, e Bach lo mise in pratica nel 1722 con *Das Wohltemperirte Clavier*. Mersenne trattò la questione nelle *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique* (1636) e *Seconde partie de l'Harmonie universelle contenant La Pratique des Consonances...* (1637), seguito a ruota da Werckmeister con *Musicæ mathematicæ hodegus curiosus oder richtiger musicalischer Weg-Weiser*, 1687 – dove illustra il suo "*Wohltemperierte Stimmung*" – e il già citato *Musicalische Temperatur*.

In quegli stessi anni, Locke – in *An Essay Concerning Human Understanding* – trattando i limiti della *humana intelligentia*, aveva stabilito che essa sarebbe stata in grado di riconoscere i 'falsi' problemi posti dalla tradizione, e di procedere con le necessarie innovazioni: e uno dei falsi problemi era rappresentato dalla difficoltà di superare le differenze di intonazione tra diesis e bemolle su alcuni strumenti. Un sistema equalizzato consentì l'agognata equivalenza enarmonica. Questo sistema si allontanava dalle consonanze e dissonanze naturali – basate su numeri razionali – per accogliere un sistema 'razionale' basato, però, sui numeri 'irrazionali'. Fu creata una ottava divisa in dodici parti uguali, in cui non vi era più differenza tra tono grande e tono piccolo, né tra i suoni alterati: tutto venne equalizzato «togliendo qualcosa a un suono per dare qualcosa a un altro suono». Werckmeister suggerì di temperare le quinte in modo da creare una successione di dodici quinte in grado di chiudersi su se stessa: i cambi di tonalità, così, non avrebbero più dovuto comportare interventi sull'accordatura dello strumento. Un autentico *donum Dei*: il razionale accoglieva e faceva proprio l'irrazionale, rendendo l'idea di Dio attraverso un modello universale. Il transito dal divenire all'essere si raggiungeva attraverso la ricerca di quella *perfectio atque absolutio* mutuata dall'irrazionale. E fu così che Bach – in perenne ricerca della *perfectio materiæ* – poté tradurre il futuro in arte.

Ma a quale temperamento rivolgere la propria attenzione? Probabilmente Bach aveva in mente, più che il temperamento equabile, l'*accordatura 'ben temperata'* di Werckmeister. Suggestiva l'intuizione di Bradley Lehman che, nel 2005, pare sia riuscito a decifrare il codice segreto del temperamento utilizzato da Bach partendo da un fregio sul manoscritto del WTC: «At the top *of that book's title page is a spiraling figure whose asymmetry draws attention to itself.* [...] *fitting it in between the words and the edge of the page.* [...] *it provides a direct practical diagram for tuning keyboards by ear, solving the problem.* [...] *It shows a quick and effective hands-on method of tuning an instrument to play this book, giving a tastefully unequal balance, installed with no calculations*». Altri studiosi prima di Lehman avevano rilevato l'avversità di Bach a un tipo di accordatura desunta da un calcolo matematico: Robert Holford Bosanquet in *An elementary treatise on musical intervals and temperament* (1876), Herbert Kelletat in *Zur musikalischen Temperament insbesondere bei J.S. Bach* (1960); Herbert Anton Kellner – in *A mathematical approach reconstructing J.S. Bach's keyboard temperament* (1999) – parla di un tipo di accordatura mesotonica ove la triade fa da *radix harmonica*, consentendo così l'utilizzo delle ventiquattro tonalità. Lo stesso Carl Philipp Emanuel testimonia come il padre riaccordasse di continuo il cembalo per l'esecuzione di brani in tonalità diverse. C'è da dire che contemporanei di Bach avevano compiuto sperimentazioni a riguardo: Pachelbel utilizza diciassette tonalità nel suo *Hexachordum Apollinis* (1699); Johann Caspar Ferdinand Fischer ne

utilizza diciannove nella *Ariadne Musica* (1702) – opera da cui Bach trarrà in prestito alcuni temi; Johann Mattheson, nel 1719, si avvicina all'obiettivo di utilizzare il totale cromatico in *Exemplarische Organisten-Probe*. Nel 1722 – anno della prima raccolta bachiana – Rameau pubblica il suo *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*; l'Euclide-Orphée sembra, però, ignorare il sistema equalizzato proponendo un sistema diatonico perfetto ove la progressione per quinte oltrepassava l'ottava di un comma.
Lo sperimentale cromatismo si stava affermando come elemento compositivo da prendere in considerazione: quasi un passaggio obbligato per dimostrare le proprie abilità nell'arte dell'armonia e del contrappunto; ma anche come sfida all'accordatura mesotonica. «*Multum enim adicit sibi virtus lacessita*»... e a Bach le sfide piacevano! La prima raccolta nacque come titolo didattico per il concorso a *Cantor et Director Musices* della Thomaskirche in Lipsia. Due anni prima, nel *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (1720) aveva inserito alcuni brevi preludi che ritroveremo nella raccolta del '22. Il manoscritto de *Das Wohltemperirte Clavier, oder Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia...* proviene dall'eredità di Wilhelm Friedemann Bach; nel 1840 fu di proprietà del compositore – amico di Brahms – Robert Volkmann, e successivamente venne donato alla Biblioteca di Berlino dall'anatomopatologo Guido Richard Wagener (noto collezionista di manoscritti musicali).
Nella raccolta la differenza formale tra i due momenti – il preludio e la fuga – viene enfatizzata dalla completa indipendenza delle enunciazioni tematiche; ma, nonostante l'assenza di una relazione motivica, non si perde mai il legame di causa-effetto. I preludi, spesso, presentano un *perpetuum mobile*, una sorta di «*duratio substantiæ immutabilis nempe ipsius Dei*»: qui Bach dà uno straordinario saggio di *inventio* attraverso un repertorio sterminato di figure ornamentali, elaborate attraverso processi permutativi (nella tradizione di Caspar Printz). Nel contrappunto la *polimelodia* – polarizzata dal *sensus* tonale – sembra farsi carico di precipui obblighi armonici, e, al contempo, si arricchisce di una carica espressiva attraverso quel *locus descriptionis* atto a ritrarre le umane debolezze. La concezione armonico-tonale sta, quindi, alla base del pensiero compositivo: e il 'rinnovato' contrappunto sembra trascurare, come osserva Carl Philipp Emanuel, «tutti gli aridi tipi del *Fux*».
Nelle fughe – con la trasposizione del soggetto alla quinta o alla dodicesima – il nuovo sistema, al servizio del *contrappunto armonico*, mostra le infinite potenzialità allorché gli episodi attraversano le diverse aree tonali. Bach utilizza varie architetture nel suo processo di conquista della nuova dimensione espressiva della fuga: evita le trappole poste dalla dottrina accademica (cosa che metterà in profonda crisi i trattatisti delle epoche successive – non me ne vogliano i vari Dubois, Gedalge, Koechlin!) e rifiuta di considerare un unico tipo di struttura. Ciò porterà a un caleidoscopico campionario che va dalle

semplice fughe a due voci a quelle complesse a cinque, fughe dal carattere antico (sul tipo del ricercare e del mottetto), fughe dal gusto moderno in stile di danza, fughe concertanti, fughe patetiche. La formula proposta conferma i due criteri enunciati nel frontespizio: «fornire uno strumento di lavoro utile ai giovani musicisti e [soprattutto!] *offrire un modello di ricreazione per i musicisti esperti*». Il tutto attraverso l'impiego di simbolismi numerici, corrispondenze emblematiche, geometrismi, allegorie, *loci topici*, segni, sigilli... per comunicare, sì, con Dio, ma anche con l'uomo che «*rem tenet*». L'*Ancien* veicola nel nuovo attraverso gesti e immagini dove la *varietas* si confronta con la *Empfindsamkeit*; gli stilemi diventano «personaggi da incarnare, vesti da indossare», per una ideale rappresentazione in armonia con l'universo, dove «*non puoi cogliere un fiore senza turbare una stella*» (Galileo).



La questione dei temperamenti nel *Clavicembalo ben temperato*

Stefano Ferlaino

Come in ogni rivoluzione che porta al progresso, siamo pur sempre destinati a lasciarci qualcosa alle spalle. A dettare le leggi, in questo meccanismo evolutivo così simile a un rasoio di Occam, è la natura stessa dello scopo che ci si prefigge nel momento della composizione. Ogni estetica e quindi ogni opera e ogni pensiero che si relazionano al concetto di bello artistico sono infatti contaminati da quello che è stato definito 'istinto del possesso', tipico della mentalità degli animali da preda. L'uomo sente, sin da quando ha coscienza di essere sulla terra, il bisogno di appropriarsi delle leggi del mondo, attraverso l'arma più forte di cui è in possesso: la sua razionalità. È per questo che l'uomo crea i sistemi: semplifica il materiale per illudersi di avere più potere sulla realtà. La rivoluzione a cui Bach prese parte nel 1722, con la pubblicazione del primo volume della sua *Tastiera ben temperata*, riguardava una scelta: quale dei sistemi di accordatura preferire fra quelli diffusi nell'Europa sin dal XV secolo.

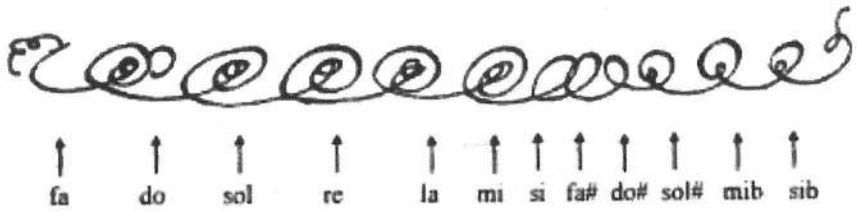
Andiamo però nel dettaglio, e per farlo bisogna partire per antitesi dai principî generali dell'acustica: bisogna sapere infatti che, in natura, qualsiasi suono non è mai puro, anzi, al suo interno si trovano una serie di suoni, chiamati *parziali*. La scala naturale – basata sui rapporti semplici e, quindi, degli armonici naturali – può essere trasportata a partire da ogni nota ma, nel momento in cui si fa ciò, è necessario alterare alcune note, al fine di mantenere le stesse distanze intervallari della scala originale: stiamo parlando dei diesis e dei bemolle. L'insieme, quindi, delle sette note della scala naturale e di quelle alterate vanno a comporre quella che nella teoria musicale viene chiamata 'scala cromatica'.

Nella pagina precedente.
Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperirte Clavier*, I libro, manoscritto autografo, 1722.
In *Bach-Gesellschaft*, Leipzig, 1895.

Bisogna sapere però che la scala naturale, se ben si presta alla pratica vocale, poco si adatta, invece, a strumenti ad accordatura fissa come l'organo, il pianoforte, l'arpa, l'armonium, il liuto e in generale a tutti quegli strumenti costruiti in modo tale che l'altezza dei suoni non possa essere modificata dalla pressione delle dita o delle labbra del musicista. Per sopperire a tale mancanza venne allora inventato il sistema del temperamento equabile. Tale sistema fu introdotto da Andreas Werckmeister nel trattato intitolato *Musikalische temperatur*, a cui gli storici pensano si debba la perfetta codifica di tutti quei temperamenti che si diffusero sin dal XV secolo, per quanto fossero in precedenza già usati nell'accordatura del liuto. Per comprendere l'importanza che ebbe per i musicisti del tempo questo nuovo ordine delle frequenze sonore, bisogna considerare quale era appunto lo scopo del teorico della musica rinascimentale. Nei sistemi di accordatura precedenti al temperamento equabile, e particolarmente in quello mesotonico, era inevitabile che si formassero degli intervalli ambigui all'interno della tastiera, particolarmente dissonanti e quindi considerati da evitare. È il caso della cosiddetta *quinta del lupo*, per cui la distanza di quinta posta fra le note sol# e re# risulta crescente rispetto alle quinte costruite sugli altri gradi della scala cromatica: essa, infatti, veniva percepita non come una quinta giusta (sol#-re# appunto) ma come una sesta diminuita (sol#-mi bemolle). Si può quindi comprendere come certe note non potevano essere suonate quando si componeva per tastiera, certe scale dovevano essere evitate e così via. Non lo si faceva per scelta, bensì per necessità pratica. Questo inconveniente derivava da quello che i teorici definiscono 'incompatibilità delle quinte perfette'. Consideriamo innanzitutto una cosa: gli strumenti ad accordatura fissa vengono intonati per quinte. Tale pratica ha una storia antichissima e deriva dagli antichi esperimenti fatti da Pitagora sul monocordo. Col il passare del tempo ci si rese conto, però, di alcuni inconvenienti che questa pratica comportava. Se infatti volessimo sovrapporre dodici quinte pure ad una nota qualsiasi di partenza, che chiameremo arbitrariamente *do*, si ottiene un altro suono – si# – molto simile ma non uguale al primo do innalzato di sette ottave, per cui do≈si#. Queste due note risultano distanti l'una dall'altra ventiquattro cent, intervallo che prende il nome di comma pitagorico.
Lo scopo principe di un qualsiasi teorico della musica del XV secolo era quello di chiudere il suddetto circolo delle quinte, in modo tale da poter suonare in tutte le tonalità senza creare intervalli ambigui. Per riuscirci si decise di scendere a compromessi con la natura, accorciando – o *temperando*, che dir si voglia – ciascuna quinta o solo alcune di esse, al fine di distribuire il comma pitagorico all'interno delle diverse aree tonali. Fu così che l'ottava venne suddivisa nel modo che conosciamo ancora oggi, cioè in 12 semitoni tutti uguali e corrispondenti ognuno a 100 cent, ripartizione ottenuta stringendo ciascuna quinta di 2 cent, pari a un dodicesimo del comma pitagorico (2x12=24). Esso non è però l'intervallo più piccolo che l'orecchio umano possa percepire.[1] In questo modo l'unico intervallo puro rimase l'ottava, a discapito di tutti gli altri intervalli, che per motivi pratici si è stati costretti ad alterare: è questo il grande limite su cui la storia dell'accordatura si è mossa. I vantaggi, come dicevamo, sono però notevoli: la possibilità di muoversi senza rischio alcuno nelle tonalità più lontane. Ciò era reso possibile dal fatto che, ponendo i semitoni alla misura fissa di 100 cent, il nuovo sistema prevedeva che i semitoni cromatici e diatonici risultassero uguali – per esempio do#=re bemolle –, svuotando, però, di significato l'imposizione uditiva di considerare un suono ora consonante, ora dissonante. Non è strano che il temperamento che ha trionfato nell'Occidente civilizzato e su cui ancora oggi si basano le hit di successo sia anche il più pratico: è indicativo delle modalità con cui l'uomo si è da sempre approcciato al materiale sonoro.
Ma tornando a Bach, è proprio vero che il compositore vide nel nuovo sistema equalizzato l'esempio di un buon temperamento? Mi dispiace deludere i più accaniti proseliti del progresso, ma la risposta è probabilmente negativa. Dal 1722 sino agli studi più recenti del secolo scorso si era portati ad equiparare l'espressione 'buon temperamento' con quella di 'temperamento equabile', interpretazione che vedremo essere piuttosto arbitraria e che renderebbe l'opera bachiana una sorta di omaggio a quest'ultimo sistema e, quindi, a tutto quello che esso rappresentava: il progresso, nella sua forma più ampia. Numerosi sono oggi gli studi che hanno come oggetto il temperamento 'preferito' dal compositore tedesco, ma resta il fatto che non ci sono prove concrete che indichino come questo sia il temperamento equabile usato ancor oggi. D'altronde, a quale scopo scrivere i 24 preludi e fughe se poi tutte 24 presentano lo stesso grado di armonia, cioè di 'deviazione' dalla giusta intonazione? Non è più probabile che Bach volesse rendere evidenti quelle che erano le naturali differenze fra una tonalità e l'altra all'interno dello stesso circolo delle quinte, differenza che non è arbitraria, come il temperamento equabile, ma che scaturisce dalla natura stessa del materiale sonoro? È per questo che si preferisce credere che, se vi era un temperamento a cui Bach guardava con simpatia, questo dovesse essere un temperamento non equalizzato. A questo proposito, una teoria interessante è quella del teorico e clavicembalista Bradley Lehman, che considera il calligramma presente sul frontespizio del manoscritto «come un possibile messaggio in codice lasciato dal compositore ai musicisti posteri» e dietro il quale si nasconderebbe il suddetto 'buon temperamento' a cui Bach consacrò la sua opera e con cui, presumibilmente,

[1] Il più piccolo invece rimane lo *sruti*, un intervallo della tradizione carnatica corrispondente alla ventiduesima parte di un'ottava.

il compositore desiderava venissero eseguite le sue composizioni. Nella figura una rappresentazione grafica ruotata di 180°, con annesso sotto il circolo delle quinte.



Ogni anello rappresenta una quinta; dove è presente un laccetto interno bisogna sottrarre alla quinta 2 cent (es. tra do# e sol#), mentre dove il laccetto è doppio bisogna sottrarre 4 cent (es. tra fa e do); infine, dove è presente solo il laccetto senza l'anello esterno bisogna aggiungere 2 cent (es. tra il si bemolle e il fa iniziale), allo scopo di chiudere il circolo pitagorico. Ci troviamo di fronte a un temperamento irregolare (in cui il comma è distribuito solo in alcune quinte), ciclico (dato che permette di modulare in tutte le tonalità), e inequabile (poiché il comma non è distribuito in modo uguale all'interno delle varie quinte). Osserviamo inoltre che tale sistema prevede l'utilizzo di alcune quinte pure, presenti a partire da mi, si e fa#, che le quinte vicine al do (a partire da fa, do, sol, re e la) sono più 'molli' rispetto al temperamento equabile, mentre quelle più lontane rispetto al do (a partire da do#, sol# e mi bemolle) corrispondono a quelle del temperamento equabile. Inoltre, il modo in cui esso incide sulle terze maggiori, che è possibile ottenere sottraendo al valore della terza pura, pari a 408 cent, i cent tolti dalle rispettive quinte (es. re–fa#=408– (4x2)=400), ci conferma come tale temperamento ben si sposi con le esigenze di Bach e dei suoi contemporanei, dato che la terza più grande (mi-sol#) risulta in ogni caso inferiore al valore di 408 cent, considerato il limite della dissonanza dai teorici rinascimentali. Le eccedenze che la tabella riporta corrispondono alla differenza in cent fra le terze maggiori del Bach-Lehman e le terze che seguono l'intonazione naturale. Da notare come nessuna terza risulti pura in questo sistema.

III M	do-mi	sol-si	re-fa#	la-do#	mi-sol#	si-mi b	fa#-si b	do#-fa	sol#-do	mi b-sol	si b-re	fa-la
Lehman	392	396	400	404	406	404	402	404	402	400	398	392
Eccedenze	6	10	14	18	20	18	16	18	16	14	12	6

Date queste premesse, bisogna però dire che per il pianoforte vale un discorso completamente diverso. È chiaro ormai a tutti che, se le preferenze di Bach fossero state rivolte verso un sistema di accordatura ben preciso, esso sarebbe comunque stato un sistema non equabile, al modo dei temperamenti più diffusi al suo tempo e non in linea con l'unico esistente ancora oggi. Allora perché non accordare il pianoforte in modo non equabile? La risposta l'abbiamo data prima: per necessità pratica. Le corde del pianoforte, e in particolare quelle del registro più grave, poiché ricoperte da uno strato di rame, risultano molto più spesse delle corde di un qualsiasi strumento a tastiera e presentano un grado maggiore di inarmonicità. Poco, dunque, si prestano a qualunque genere di accordatura esposto poc'anzi. Ciascun suono presente in natura non è mai puro, ma contiene al suo interno una serie infinita di suoni collaterali più alti, chiamati ipertoni o suoni parziali: allo stesso modo, se si volesse fare un confronto con altre discipline artistiche, in cui il colore bianco, seppur privo di una propria tinta, contiene in sé tutti i colori dello spettro visibile. Se le frequenze di tali parziali sono multiple del suono fondamentale, si dice che lo strumento che produce la sorgente sonora è 'armonico' e le sue parziali si diranno 'armoniche'; mentre, se questo non avviene, lo strumento si dice 'inarmonico'. Nel caso del pianoforte, il gradiente d'attacco del suono – la percussione del martelletto sulla corda – e lo spessore delle sue corde – in particolare nel registro grave – conferiscono allo strumento un certo grado di inarmonicità, tale che le sue parziali siano di poco più alte delle armoniche.
Per sopperire a questa mancanza si iniziò quindi ad allargare le quinte e le ottave, al fine di seguire l'andamento irregolare delle parziali del pianoforte. Non a caso si è detto che l'accordatura di un pianoforte è piuttosto una "scordatura di precisione". Il motivo per cui questa non viene percepita dal nostro orecchio è dato dal fatto che il nostro sistema orecchio-cervello, nel momento in cui percepisce una serie inarmonica, 'aggiusta' parzialmente le sue armoniche, avvicinandola virtualmente all'armonica più vicina. Il procedimento di ingrandimento intervallare non è però rigoroso, perché cambia in base allo spessore della corda; ciononostante, non possiamo non notare come tale pratica rassomigli a quello stesso 'temperamento' degli intervalli naturali che gli antichi praticavano, solo al contrario. Le peculiarità del pianoforte,

infatti, sono così tante che le sfumature fra i diversi temperamenti si assottigliano; ciò nondimeno, siccome il sistema temperato è l'unico sopravvissuto al vaglio del tempo, è quello a cui gli accordatori fanno riferimento, quando intonano i nostri strumenti, di modo che, seppur il procedimento non sia esattamente lo stesso, si ha l'impressione, terminato il lavoro, di avere di fronte a noi una tastiera egualmente temperata.
La musica di Bach, suonata al pianoforte, si arricchisce di così tante suggestioni da risultare irriconoscibile persino al proprio autore. Questo però non ci deve spaventare, poiché il godimento della musica non viene affatto compromesso. Musica e natura non devono per forza rimanere pietrificate: se questa digressione aveva uno scopo, di certo non sarebbe stato quello di condannare l'esecuzione su di una tastiera 'ben temperata'. Ben vengano tutte le suggestioni che si uniscono al pantheon delle idee musicali! Se, però, in questo periodo storico, sempre più dedito alla pianificazione del futuro, guardarsi indietro viene considerata una perdita di tempo, farlo può portare alla luce parti smarrite della nostra identità: abbiamo bisogno del nostro passato allo stesso modo in cui un edificio ha bisogno delle sue fondamenta. Accostiamoci all'opera bachiana con questo spirito rinnovato, protesi in avanti, ma coscienti di ciò che ci siamo lasciati alle spalle.

Bach: infinito circolare

Dario Rapisarda

Perché la musica di Johann Sebastian Bach è sempre stata modello di apprendimento di una cospicua schiera di musicisti? Quali elementi la rendono così affascinante, così austera e in qualche modo enigmatica? Secondo le parole di Christoph Wolff, la natura innovativa e l'estrema originalità sono i principî base sui quali si erge, in una qualità estremamente profonda, tutta la produzione bachiana. Una graduale metamorfosi che coinvolge il genio creativo, in tutte le sue fasi evolutive, è ciò che ha garantito alla sua musica autenticità e durata, conferendo alla storia della musica un elemento di forte collegamento col passato, ma che, senz'altro, ha suggerito molteplici nuove direzioni per il futuro. Il maestro di Eisenach è stato certamente capace di superare il proprio tempo, pur rimanendo coerente a dei principî e consegnando ai posteri un patrimonio che ha dell'incredibile per qualità, quantità e profondità di spirito. L'eredità musicale di Bach è di una ricchezza talmente grande che nessuno studioso, da solo, potrebbe efficacemente trattare la sua opera in maniera tale da soddisfare tutti i quesiti che da essa sorgono spontanei. La musica di Bach è senz'altro ingegneria di una mente capace di tessere composizioni di fittissima trama contrappuntistica senza mai ricorrere all'ovvietà o alla banalità che tocca pienamente non soltanto la sfera musicale ma anche quella estetica, matematica, letteraria, come quella filosofica. Insomma, si potrebbe considerare quest'uomo come una roccia capace di resistere al tempo e che a poco a poco si scompone in molteplici parti più piccole, dando vita a un magistero di creazioni paradigmatiche e riuscendo a operare una trasformazione che ha interessato i principî fondamentali della composizione musicale e posto un importante superamento circa le categorie convenzionali di stili e generi strumentali e vocali.
La tendenza a un approccio meditativo e la capacità di promuovere questioni compositive non trattate precedentemente, o per lo meno non con lo stesso fervore, sono elementi egregiamente posti in tre delle raccolte per tastiera

composte una dopo l'altra negli anni Dieci. Nel 1722 esse vennero denominate con i titoli con i quali passarono alla storia: l'*Orgel-Büchlein* con circa quaranta brevi preludi corali su inni luterani; *Das Wohltemperirte Clavier* con 24 preludi e 24 fughe in tutte le tonalità; e l'*Aufrichtige Anleitung* con 15 Invenzioni a due voci (ciascuna originariamente intitolata *Præambulum*) e 15 Sinfonie a tre voci (ciascuna originariamente intitolata *Fantasia*). Ponendo attenzione alla genealogia di queste tre raccolte, si potrebbe pensare che a ognuna di esse Bach abbia dedicato diversi anni senza che fosse specificata una precisa finalità della loro duplice funzione. Di fatto queste composizioni svolgono sia un ruolo di puro piacere musicale sia di materiale didattico per lo studio e l'apprendimento della buona musica, caratterizzata dunque da buone idee (così come era solito richiedere Bach a tutti coloro che volessero intraprendere il percorso della composizione musicale). Per Bach il principio di complementarietà tra l'esecuzione e la composizione divenne un'esigenza sempre più significativa. I tre album pongono dunque chiarezza circa le regole fondamentali della composizione musicale, modellando in ognuna di esse un tessuto espressivo di ampio respiro.

Nell'autunno del 1722 l'ancora Kapellmeister di Cöthen prese in seria considerazione la possibilità di candidarsi per ottenere il ruolo di Cantor e direttore musicale nella Thomaskirche di Lipsia. La nuova città avrebbe offerto senz'altro molteplici opportunità sia per la celeberrima fama della cantoria della chiesa, che includeva un nutrito numero di attività, sia per il fascino di una città musicalmente e culturalmente viva, sia – elemento non meno importante – per le vivaci possibilità educative da offrire ai figli. Per una posizione di tal prestigio la formazione universitaria era praticamente un requisito necessario, che, a conti fatti, mancava a Bach. Il cantorato della Thomaskirche svolgeva un importante ruolo educativo e che, dunque, richiedeva qualifiche circa l'insegnamento. Ricordiamo che, tra i precedenti candidati, vi erano stati anche Telemann e Graupner, i quali si erano entrambi formati all'Università di Lipsia. Bach aveva ricevuto 'solamente' una notevole educazione umanistica di stampo illuminista, diplomandosi alla scuola di latino della Chiesa di San Michele a Lüneburg. Per questo, il musicista dovette presentare prove che giocassero a suo favore in merito alla sua dedizione agli studi e alla sua preparazione didattica. Pertanto, Bach decise di presentare gli album precedentemente trattati, riuscendo così a ottenere l'incarico dopo l'audizione dell'8 febbraio 1723.

Ognuna di queste tre raccolte reca in calce un titolo che descrive la funzionalità e la finalità specifiche di ognuna. Nel caso della raccolta dei 24 preludi

e delle 24 fughe questo è quanto prevede l'indicazione di Bach: «*Das Wohltemperirte Clavier oder Præludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia, so wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib auffgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach. p.t: Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischen Capel-Meistern und Directore derer Camer Musiquen. Anno 1722*»

La stesura dei preludi e delle fughe avvenne a partire dal 1717, quando Bach si propose di rappresentare la possibilità di comporre brani sia in stile libero sia rigoroso, incentrati su due sistemi:

- il moderno sistema tonale armonico di dodici tonalità maggiori e dodici tonalità minori;
- un nuovo approccio al temperamento che sostituiva il temperamento mesotonico e permetteva agli strumenti a tastiera di includere tutte e ventiquattro le tonalità maggiori e minori.

Bach aveva già avviato un percorso di sperimentazione nel quale poter affrontare i limiti dell'armonia tonale nel periodo di Arnstadt, ma solo dal 1722 coltivò persistentemente l'idea di ciò che avrebbe successivamente intitolato *Das Wohltemperirte Clavier*. Il manoscritto autografo è una bella copia che non fa chiarezza circa la genesi della raccolta, dato che il manoscritto originario è andato perduto. Tra le fonti più antiche – nel *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* iniziato nel 1720 – si attestano undici preludi (senza fughe) databili al 1721 e perlopiù di mano di Friedemann. Inoltre, alcune informazioni circa la genesi di questa raccolta sono riscontrabili nella più antica copia completa dell'opera eseguita proprio per mano di un allievo di Bach, Bernard Christian Kayser, che seguì Bach a Lipsia. La copia di Kayser sembrerebbe essere stata tratta direttamente dalla partitura di lavoro di Bach, nella quale erano presenti parecchie correzioni. Si può dunque considerare il manoscritto di Kayser come un bilancio tra la versione originale dei preludi e delle fughe e la versione autografa in bella copia.

All'interno dell'*Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* di Ernst Ludwig Gerber (Lipsia, 1790) è possibile trovare informazioni più dettagliate che mirano a far chiarezza in merito alla storia del *Wohltemperierte Klavier*. Secondo quanto riportato da una certa tradizione, Gerber sembrerebbe affermare che Bach abbia eretto la monumentale raccolta in un luogo dove lo scontento, la noia e la mancanza di qualsiasi tipo di strumento musicale lo avevano costretto a questo passatempo. Sussistono dubbi in merito al luogo e

alla circostanza cui tale dichiarazione sembrerebbe fare riferimento, ma molto probabilmente è ascrivibile all'arresto promosso dall'intervento del duca di Weimar «a causa della sua ostinata risolutezza a forzare il congedo». Volendo porre un alto quoziente di credibilità a tal proposito, la raccolta fu composta tra il 6 novembre e il 2 dicembre 1717 proprio quando Bach si trovava in una cella carceraria, senza alcuno strumento a tastiera ma certamente non sprovvisto di carta e penna. Inoltre, la ricostruzione di questa immagine viene ulteriormente supportata dal fatto – evocato da Gerber – che Bach non era mai uso adoperare il suo clavicembalo come ausilio alla composizione. La progettazione dei 24 preludi e delle 24 fughe proseguì ben oltre il dicembre 1717 con successivi rifacimenti circa la partitura di lavoro.

Altri compositori o teorici si saranno posti anch'essi la questione del temperamento? Effettivamente casi di sperimentazioni simili erano già avvenute, come nel caso di Johann Mattheson nel 1719 con le due serie di 24 brevi esercizi per la realizzazione del basso cifrato in tutte le tonalità, o di Johann Caspar Ferdinand Fischer nel 1702 in una raccolta di venti semplici preludi e fughe (sono assenti quelli in mi bemolle minore, fa diesis maggiore, sol diesis minore e si bemolle minore).

Ma allora quali elementi contraddistinguono la raccolta bachiana dalle altre? Il *Clavicembalo ben temperato* indaga non soltanto con chiarezza esemplare le questioni del temperamento e della tonalità, ma esplora profondamente le conseguenze derivanti dall'accostamento di due tipi di composizioni essenzialmente contrapposte fra esse: la forma libera del preludio e quella rigorosa della fuga. La caratteristica essenziale dei preludi è l'uniformità motivica con una gamma praticamente varia di metri musicali. Il trattamento delle fughe invece ricorre chiaramente al tipico percorso procedurale di una composizione fugata, abbracciando ogni aspetto teorico e pratico della fuga con un impareggiabile trattamento contrappuntistico e una sofisticazione compositiva davvero eccezionale. I soggetti bachiani, infatti, sono 'soggetti' a una caratterizzazione puramente individuale in termini di lunghezza, carattere melodico e contorni ritmici. Maestro indiscusso della fuga, Bach mette in luce probabilmente lo studio più influente esibendo le sue capacità di fecondità creativa, comprensione intellettuale e abilità interpretativa. Per questo rappresenta l'apogeo stesso della musica, perché in qualche modo egli non ha solo scritto musica ma l'ha incarnata, divenendone essenza stessa.

Nella pagina successiva.
Cornelis-Henricus van Meurs, *Giovane donna che suona il clavicordo*, acquaforte, 1720-1730.





Sul nome di BACH: la *Fugenpassion* e il *Clavicembalo ben temperato* nei compositori dell'Ottocento

Melù Anastasio

> «Suona con tutto il tuo impegno le fughe di grandi maestri, soprattutto quelle di Joh. Seb. Bach.
> Il *Clavicembalo ben temperato* dovrebbe essere il tuo pane quotidiano…»

Così recita l'aforisma n. 34 delle *Regole di vita musicale* di Robert Schumann, rivolto ai giovani con l'accorato consiglio di accostarsi all'opera bachiana, fonte inesauribile di sapere per la formazione di un musicista, con lo stesso obiettivo pedagogico espresso da Bach nel primo libro della raccolta, datato 1722. Il processo di glorificazione del sommo *Kantor*, consacrato nel primo Ottocento, innalzò il *Clavicembalo ben temperato* a *summa* conoscitiva della letteratura degli strumenti a tastiera – in linea con lo spirito enciclopedico illuminista – dal forte potere irradiante, su cui ancorare le basi portanti di una solida affermazione del nuovo strumento: il pianoforte.
Una folgorazione figlia della risonanza che nel corso della seconda metà del Settecento iniziò a suscitare la diffusione dell'opera, attraverso la circolazione di numerose copie manoscritte della composizione, pubblicata solo nel 1801. In essa c'è il riflesso della gigantesca e poliedrica personalità di Bach, virtuoso-esecutore e insieme compositore-didatta, razionale artigiano del contrappunto e allo stesso tempo audace sperimentatore del temperamento equabile, nuovo criterio applicato in maniera sistematica in questa monumentale produzione artistica, completata nel 1744 con la stesura della seconda serie di 24 preludi e fughe.

Nella pagina precedente.
Eduard Holzstich, *Progetto del monumento a Bach eretto da Feliz Mendelssohn a Lipsia nel 1843, di fronte la Thomaskirche*, acquerello, 1850.

Non mancò all'intraprendente e versatile Muzio Clementi, nel 1774, di acquistare per sé il manoscritto autografo del secondo libro, forse in vista di una operazione di promozione editoriale, ma principalmente per affinare le sue abilità compositive nell'artificio contrappuntistico. In quegli stessi anni il suo rivale, il giovane cosmopolita Wolfgang Amadeus Mozart, ebbe modo di conoscere e studiare molte opere bachiane, a contatto con il bibliotecario imperiale, il barone Gottfried van Swieten, e con Giovambattista Martini, suo maestro di contrappunto e grande estimatore del compositore tedesco. L'assimilazione della scrittura di Bach per Mozart passò attraverso il criterio della trascrizione, con l'adattamento, nel 1782, di *Cinque fughe* per quartetto d'archi, K405, dal secondo libro del *Clavicembalo ben temperato*.

Pertanto agli albori dell'Ottocento l'oggetto di culto è il costrutto granitico e inconfondibile della fuga da destinare al pianoforte – a prescindere dall'accoppiata con il preludio – come entità imperitura da riesumare con nuova linfa vitale; un'operazione stilistica destinata a rivelarsi deludente, dopo i timidi tentativi operati dal giovane Beethoven con la *Fuga* in do maggiore per pianoforte e gli esperimenti appena abbozzati di Schubert.

La risposta autorevole e ingegnosa del sommo di Bonn arriverà nelle composizioni della tarda maturità, attraverso un intervento di rivitalizzazione della fuga alquanto anticonvenzionale, che, privandola della sua autonomia formale, la ingloba all'interno di strutture più ampie, come sonate, quartetti e sinfonie, al di là di ogni precostituito criterio stilistico. Ne è stupefacente prova il tema del primo movimento della *Sonata in do minore*, op. 111, dalla chiara fisionomia di soggetto di fuga, ma senza la relativa risposta, presupposto dell'esposizione, che si carica addirittura di una doppia fuga. Sabotare, così, il rapporto soggetto-risposta per Beethoven è indice di metabolizzazione e superamento delle logiche sedimentate nel tempo, di commistione tra il dualismo sonatistico – anch'esso in fase di crisi e di *restyling* – e la concezione monolitica della fuga.

La lungimiranza del pensiero beethoveniano ci riporta a una Vienna, epicentro del mondo musicale e custode del costruttivismo bachiano, rivalutato dopo le condanne sferzate dallo stile galante, per merito del fervido clima culturale costruito negli anni Ottanta del Settecento, intorno al cenacolo di Gottfried van Swieten e ai suoi rapporti con Carl Philipp Emanuel Bach, dedicatario tra l'altro della Prima Sinfonia di Beethoven. Di certo all'epoca il Johann Sebastian strumentale era più conosciuto di come comunemente si possa pensare, a differenza del Bach vocale, stagnante nell'oblio, in attesa della riscoperta compiuta ad opera del giovane Mendelssohn, con la storica esecuzione berlinese della *Passione secondo Matteo*, BWV 244, sotto la sua

direzione, nel 1829, per la prima volta dopo la morte del compositore: un evento epocale che consegna alla storia Bach nella sua interezza e lo erge a simbolo della forza economica e culturale del popolo tedesco. Tale processo di monumentalizzazione si inaugura perciò con l'investitura di Mendelssohn ad artefice ufficiale della *renaissance* bachiana, compiuta attraverso un pedissequo lavoro di riscoperta di opere perdute e l'amorevole frequentazione con il magistero del contrappunto, che si espresse con la composizione dei *6 Preludi e Fughe*, op. 35, per pianoforte, e dei successivi *Preludi e Fughe*, op. 37, per organo.

Il nobile scopo di suscitare l'interesse per queste forme barocche nella produzione pianistica non sortì una grande diffusione presso il pubblico della prima metà dell'Ottocento, attirato più dal nuovo slancio dell'anelito romantico che dalla scrittura conservativa di uno stile austero da imitare con ossequiosa devozione. È come se le sonorità sinuose e cangianti del nuovo strumento fossero inadatte a poter rinvigorire una forma autonoma così fortemente codificata, qual era la fuga. Quell'intoccabile e austera impalcatura sembrava fosse *a priori* da ricondurre alla maestosa solennità dell'organo, senza contare invece che il suo razionalismo, per contraltare, alimentava inconsciamente l'immaginario dei musicisti romantici, stimolati dalla sperimentazione del linguaggio contrappuntistico. Così, il busto marmoreo di Bach sovrastante e onnipotente accompagna paternamente l'emancipazione artistica dei custodi di quella inviolabile sacralità, *in primis* del devoto Mendelssohn, che nel capolavoro pianistico *Variations serieuses* dispiega il tema con un trattamento imitativo, profondamente imbevuto della lezione bachiana e riecheggiante la *Fuga* in re minore del primo libro del *Clavicembalo ben temperato*.

Questa sorta di venerazione si traduce con il termine *Fugenpassion*, coniato nel 1845 da Robert Schumann, al termine di un anno ossessionato dallo studio appassionato del contrappunto attraverso l'analisi delle fughe bachiane. Il bisogno di aggrapparsi al rigoroso ordine costruttivo per bilanciare l'avanzare della disgregazione dell'io e riprendersi dal crollo psichico, vissuto appena un anno prima, nel 1844, produce le *6 Fughe sul nome B.A.C.H.*, op. 60 (in notazione tedesca B=si bemolle, A=la, C=do, H=si bequadro) per organo o per pianoforte a pedali, e le *4 Fughe* per organo, op. 72: composizioni di lodevole fattura stilistica, ma fin troppo aderenti al modello di riferimento e alle strutture stilistiche barocche, ingessate in dettami così distanti dall'autentico e immaginifico pianismo schumanniano.

Intanto il fenomenale successo della didattica del pianoforte poneva il prolifico Carl Czerny ai vertici di una carriera strepitosa, che si concludeva l'anno

della morte del compositore, nel 1857, con la produzione dei *48 Preludi e Fughe*, op. 856, un omaggio al *Clavicembalo ben temperato*, di cui Czerny aveva curato una interessante revisione. La raccolta, con dedica all'allievo Franz Liszt, è un pregevole campionario di tecnica pianistica e compositiva, che accosta agli idiomi classici libere esplorazioni sonore.
Discorso a parte merita il contributo di Liszt con la *Fantasia e fuga sul nome BACH* per pianoforte del 1877, rivisitazione dell'omonima composizione per organo del 1855: un tassello decisivo nell'evoluzione della *Fugenpassion*. Ispirandosi alla *Fantasia e Fuga in sol minore*, BWV 542, di Bach, ne compie in realtà un rivolgimento, alla luce delle prodezze virtuosistiche del suo pianismo trascendentale e delle conquiste della sperimentazione armonica, per effetto di un dirompente cromatismo. Non a caso il materiale tematico, ovvero il frammento melodico sul nome B.A.C.H., si presta facilmente a elaborazioni sulla base della disposizione cromatica dei quattro suoni portanti, sopra cui si respira quell'aleggiante sospensione della tonalità, presente anche nella contemporanea *Sonata* in si minore; inoltre, l'emancipazione dai costrutti stilistici e dai vincoli dell'impianto formale della fuga rivelano l'incessante spinta a far fluire liberamente la discorsività musicale.
L'atteggiamento decisamente progressista e quasi sovvertitore di Liszt espugna l'intoccabilità della fuga, sacrificandola sull'altare della modernità. I risultati più palesi rivelano un graduale alleggerimento polifonico nella conduzione delle voci, dopo l'avvio dell'esposizione con la tipica scrittura a 4 parti, a favore di masse accordali dirette verso l'affermazione omofonica. Allo stesso modo subisce uno scuotimento l'equilibrio dell'assetto strutturale tradizionale (esposizione-divertimenti-stretti), tanto che i divertimenti rinunciano al ruolo di collegamento, per attestarsi a episodi autonomi, enfatizzati dallo slancio virtuosistico. In tal maniera, sradicati alcuni vincoli formali, la composizione sembra perdere il suo tratto stilistico e confondersi con gli effetti dei fugati della *Sonata in si minore* e di alcune pagine sinfoniche. Anche la scelta opposta e dissacrante di Liszt pone dubbi ed interrogativi, proprio a sottolineare quanto impervia e ardua fosse l'esperienza di rigenerare una forma così antica.
Lo stesso formalista per eccellenza Johannes Brahms, profondo conoscitore della fuga, si fermò ai tentativi giovanili limitati all'organo. Ed è proprio dalla conoscenza profonda dell'arte organistica che arriva la svolta stilistica decisiva, un'impresa prodigiosa di mediazione e sintesi tra passato e presente, operata da un musicista dalla figura quasi anacronistica per la Francia di fine Ottocento: César Franck. Il suo capolavoro pianistico, *Preludio Corale e Fuga* del 1884, sembra coniugare da un lato la tendenza conservativa di Mendelssohn e Schumann e dall'altro la spinta avanguardista lisztiana, la cui influenza linguistica risulta chiara ed evidente, ma filtrata dalla ricerca di una convergenza con l'assunto storico, ovvero, l'aderenza all'impianto formale tradizionale. L'opera di Franck non sovverte l'ordine precostituito, né si piega a un'imitazione del modello originario, bensì giunge a una sorta di ricapitolazione stilistica applicata a un pianismo moderno.
La *Fugenpassion* e la venerazione per il *Clavicembalo ben temperato* non hanno conosciuto inflessioni di tendenza nel corso del tempo, a testimonianza del segno indelebile impresso sul patrimonio genetico della cultura musicale occidentale. All'insegna di Bach e direttamente proporzionale ai continui mutamenti del linguaggio musicale del Novecento, è cresciuto l'interesse per la forma della fuga (separatamente o abbinata al preludio), baluardo e difesa per generazioni di musicisti, rinnovata ma, pur sempre, riconoscibile.
Sono numerosi gli omaggi, dal *Ludus tonalis* di Hindemith – tanto per rimanere in territorio tedesco – ai *24 Preludi e Fughe* di Šostakovič e di Rodion Ščedrin, autorevoli contribuiti della cultura russa. Ma è lo sguardo neoclassico dell'eclettico Igor' Stravinskij, forse quello più rivolto al culto bachiano, che lo ha accompagnato per tutta la sua esistenza. Egli suonava, quando non componeva, il *Clavicembalo ben temperato,* di cui aveva trascritto per archi e legni quattro coppie di preludi e fughe (rispettivamente tre dal primo libro e una dal secondo). Sul leggio del suo pianoforte la raccolta bachiana aperta sul *Preludio* in mi bemolle minore, del I libro, eseguito tre giorni prima della morte, avvenuta il 6 aprile 1971: un congedo composto ed elegante, sinuoso con gli accordi arpeggiati e le ampie fioriture, per effetto di una discorsività fiera e persuasiva, che saluta la vita con il sorriso di chiusura di una terza piccarda.