

MATTEO MESSORI

«Eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons». Ulteriori considerazioni su Johann Sebastian Bach e il clavicordo

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.¹

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,² nel tentativo (didattico, concertistico e discografico) di rendere il clavicembalo (particolarmente quello da lei stessa progettato, il “modello Landowska”), 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.

¹ JOHANN NIKOLAUS FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802, p. 17: «Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag statt findet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt das Clavichord für das beste Instrument zum Studieren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons hervor gebracht werden könne, als auf diesem zwar Ton-armen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument». Le traduzioni sono dell'autore se non altrimenti indicato.

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.

La netta presa di posizione da parte di Wanda Landowska veniva esposta nel suo libretto polemico *Musique ancienne*³ del 1909 (poi ampliato e ristampato più volte). Nel capitolo XV *Le clavecin* la musicista polacca argomentava che il clavicordo fosse in realtà uno strumento pressoché sconosciuto nei secoli XVII e XVIII in tutta l'Europa, a eccezione della sola Germania dove in effetti veniva utilizzato ma non così ampiamente «come viene attribuito oggi»⁴ e solamente come strumento per i principianti. Landowska scriveva, inoltre, che Bach non possedette mai un clavicordo (così come, a suo avviso e pure erroneamente, nemmeno Mozart) e che la parola 'Clavier' spesso presente in vari trattati o titoli delle opere, fosse da intendersi come clavicembalo/spinetta e solo in rari casi come clavicordo. L'impianto argomentativo di Landowska si basava principalmente su due piloni: uno di natura linguistica, l'altro invece di natura storico-organologica (che considerava il clavicordo – legato – uno strumento non adattato al repertorio di Bach). Le idee della virtuosa sul clavicordo e sul clavicembalo si sono sedimentate nell'immaginario comune ma anche nelle convinzioni degli studiosi. Grazie al suo ruolo di star internazionale capace di trascinare nutriti pubblici e comparire sulle prime pagine della stampa, Landowska ha monopolizzato il dibattito organologico generando inevitabilmente una grande confusione e favorendo la fossilizzazione sulle sue idee, poi riprese *in toto* spesso senza riflessioni.

Lo scopo del presente contributo è dunque restituire al clavicordo il suo ruolo di primo piano nella storia della musica dell'età barocca, principalmente di area tedesca, di cercare di chiarire le ambiguità legate all'uso della parola tedesca 'Clavier' e di riflettere sulla destinazione delle opere tastieristiche di Bach. Non affronteremo invece questioni di natura organologica (tranne un accenno, di primaria importanza, sulla cronologia dell'introduzione del clavicordo libero), già ampiamente trattate.

² Sono ben noti gli articoli di Wanda Landowska come *Clavichord or Harpsichord, for which were Bach's "Forty-eight" written?*, «The Dominant», novembre 1927, pp. 11-16 oppure *En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son Wohltemperiertes Clavier?*, «La revue musicale», IX, 1 (dicembre 1927), pp. 123-129. In essi Wanda Landowska si opponeva alla tradizione tramandata ininterrottamente fino a quel momento che traduceva, correttamente, la parola 'Clavier' in clavicordo, sostenendo invece che si trattasse di una tastiera genericamente intesa. Si veda a proposito delle idee landowskiane e delle polemiche coeve l'articolo di ERIC BLOM, *Bach and the Clavier*, «The Musical Times», LXIX, 1019 (1 gennaio 1928), pp. 25-27, che parzialmente spiega le ragioni di Landowska pur segnalandone alcune mancanze o punti deboli.

³ WANDA LANDOWSKA, *Musique ancienne*, Paris, Mercure de France, 1909. Il volume è stato ampliato e incorporato in DENISE RESTOUT, *Landowska on Music*, London, Secker and Warburg, 1965.

⁴ W. LANDOWSKA, *Musique ancienne*, cit., p. 116.

Attorno al termine 'Clavier'

Il 'Clavier', la tastiera, per i musicisti tedeschi, convinti sostenitori del clavicordo da Virdung (1511)⁵ tramite Praetorius (1619)⁶ fino a Griepenkerl (1844)⁷ e oltre (Sebastian Bach non rappresentava certamente un'eccezione), nell'accezione comune del termine era divenuto proprio il clavicordo, lo strumento prediletto e di gran lunga il più diffuso (come testimonia ancor oggi la schiacciante proporzione, in ambito tedesco e nordeuropeo, dei clavicordi storici conservati rispetto ai clavicembali).⁸ La denominazione 'Clavier' si riferisce difatti di norma proprio a quello strumento in tutta la trattatistica in lingua tedesca,⁹ come ad esempio nella monumentale *Anleitung zur praktischen Musik* (1767) di Johann Samuel Petri¹⁰ (pure in rapporti con Wilhelm Friedemann Bach), ma anche nei metodi di Carl Philipp Emanuel¹¹ e di Daniel Gottlob Türk,¹² per citare solo i più noti.

L'utilizzo del clavicordo come strumento principale per lo studio quotidiano e la preparazione degli organisti è testimoniato a esempio da Christian Erbach (c. 1568-1635),

⁵ SEBASTIAN VIRDTUNG, *Mvsica getutscht und außgezogen*, Basel, M. Furter, 1511, f. E1: «Zum ersten nym fuer dich das Clavicordium / danach die lauten / und zu dem dritten dye floeten / dann as du uff dem clavicordio lernest / das hast du dann gut und leichtlich spilen zu lernen / uff der Orgeln / uff dem Clavizymell / uff dem virginale / unnd uff allen andern clavierten instrumente» («Prima prenditi per te il clavicordo, poi il liuto e per terzo il flauto, perché quello che si sarà imparato sul clavicordo si potrà poi suonare facilmente e bene sull'organo, clavicembalo, virginale e su tutti gli altri strumenti a tastiera»).

⁶ MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma Musicum. De Organographia*, 1619, II. Nel suo trattato il grande teorico scrive alla p. 61: «Così come un'ottima conoscenza del liuto è la base sopra la quale si possono imparare altri simili strumenti a corde [...], così anche il clavicordo è lo strumento base di tutti gli strumenti a tastiera, inclusi l'organo, clavicembalo, spinetta, virginale etc. Gli studenti principianti di organo vengono prima istruiti al clavicordo. Questo principalmente perché il clavicordo non ha le penne – e queste spesso causano diversi problemi e dispiaceri al suonatore; e ciò anche perché le sue corde rimangono più stabili rispetto a quelle del clavicembalo e della spinetta che richiedono molte e frequenti accordature. I clavicordi spesso non hanno bisogno di essere accordati per molto tempo e questo è particolarmente vantaggioso per i principianti che non sono ancora in grado di accordare e di impennare gli strumenti».

⁷ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Chromatische Fantasie für das Pianoforte*, a cura di e con alcune osservazioni sull'esecuzione di Friedrich Konrad Griepenkerl, Leipzig, C. F. Peters, [1820].

⁸ Dei quasi quattrocento clavicordi settecenteschi ad oggi noti, circa la metà sono di costruzione tedesca – oltre il 60% se si includono nel novero anche i paesi confinanti quali Olanda, Svizzera, Austria, Polonia e Repubblica Ceca; il 28% proviene dai paesi scandinavi, il 6% dalla penisola iberica.

⁹ Secondo altri studi, il termine 'Clavier' può essere invece esteso, nella gran parte dei casi, a tutti strumenti gli strumenti a tastiera. Questa la posizione sostenuta per esempio da Leland A. Coon nell'articolo *The Distinction between Clavichord and Harpsichord Music*, «Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting», 29 dicembre 1936, p. 78: «The term 'Clavier' is used by C.P.E. Bach to include all keyboard instruments and in this usage he was supported by Marpurg, Quantz, Adlung, Mattheson, Cramer, Schubart, and Junker. This same term is applied to the clavichord only by Kirnberger, Loehlein, Haessler, Tuerk, Rellstab, Benda, Merbach, Schmidtchen, Rigler, Neefe, and others».

¹⁰ JOHANN SAMUEL PETRI, *Anleitung zur praktischen Musik*, Lauban, J. C. Wirthgen, 1767.

¹¹ CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, George Ludewig Winter, 1753 e 1762.

¹² DANIEL GOTTLÖB TÜRK, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig, Schwickert – Halle, Hemmerde e Schwetschke, 1789.

che verso la fine del Cinquecento raccomandava ai suoi studenti ad Augsburg l'acquisto di un clavicordo sul quale suonare ogni giorno.¹³

Alla frequente presenza dei clavicordi nella letteratura didattica corrispose naturalmente un grande fervore costruttivo. Il prozio di Johann Sebastian Bach (padre di Maria Barbara, la sua prima moglie), il compositore Johann Michael Bach (1648-1694) produsse diversi clavicordi, tra cui, nel 1686, alcuni per il Consigliere privato Wentzing di Arnstadt.¹⁴ Un allievo di Johann Sebastian, l'organista Heinrich Nicolas Gerber (1702-1775), si diletta pure a costruire clavicordi, realizzandone almeno uno con due manuali e la pedaliera.¹⁵ Il coinvolgimento di musicisti e teorici tedeschi nella costruzione di clavicordi è poi testimoniato, fra altri, dall'attività di consulenza dell'allievo di Johann Sebastian Bach Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), che assisteva il costruttore Johann Augustin Straube nella progettazione di strumenti (liberi, di ben cinque ottave).¹⁶ Tra gli autori tedeschi di clavicordi più prolifici si possono citare i Friederici di Gera, Christian Gottlob Hubert, Johann Adolph Hass, Hieronymus Albrecht Hass, gli artigiani della famiglia Schmahl e Johann Heinrich Silbermann.¹⁷ Di Gottfried Silbermann era invece il clavicordo appartenuto a Carl Philipp Emanuel Bach, forse donatogli dal padre oppure ereditato tramite il lascito al fratellastro Johann Christian che visse da lui a Berlino dopo la scomparsa di Sebastian prima di trasferirsi in Italia, come vedremo tra poco.

Nelle terre di lingua tedesca, inclusa la parte dell'America del Nord abitata da immigrati tedeschi, la Scandinavia e terre iberiche, l'uso del clavicordo come strumento da studio si è propagato fino all'Ottocento.¹⁸ Allo strumento venivano talvolta applicati, oltre alla pedaliera, anche altri registri per variarne il timbro: tra questi il *Pantaleonzug* e il registro di liuto.¹⁹

Anche in area spagnola il clavicordo (spesso denominato come in Italia *manicordio*) era lo strumento più popolare per la pratica e per l'insegnamento. L'essere di dimensioni

¹³ BERNARD BRAUCHLI, *The Clavichord*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 93, in riferimento alla prefazione dell'edizione a cura di G. Reyner di CHRISTIAN ERBACH, *Collected Keyboard Works*, Rome, American Institute of Musicology, 1971, p. IX.

¹⁴ B. BRAUCHLI, *The Clavichord*, cit., p. 133. Cita PHILIPP SPITTA, *Johann Sebastian Bach. His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, London, Novello, 1899, I, pp. 39-40.

¹⁵ B. BRAUCHLI, *The Clavichord*, cit., p. 165.

¹⁶ *Ivi*, p. 160.

¹⁷ *Ivi*, p. 161.

¹⁸ LAURENCE LIBIN, *The Instruments*, in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, a cura di Robert L. Marshall, New York, Schirmer, 1994, p. 16.

¹⁹ L. LIBIN, *The Instruments*, cit., p. 16; B. BRAUCHLI, *The Clavichord*, cit., pp. 153-155.

ridotte, facilmente trasportabile e a buon mercato ne ha favorito senz'altro la diffusione²⁰, come testimoniato da numerosi teorici quali Tomás de Sancta Maria o da lasciti testamentari e inventari di musicisti.²¹ L'importanza del clavicordo veniva inoltre ribadita da Hernando Cabezón.²²

È noto a tutti il pluriennale dibattito sulla corretta traduzione della parola 'Clavier' nel titolo *Das wohltemperierte Clavier*, reso da alcuni come clavicordo, da altri clavicembalo, o genericamente come strumento a tastiera. Si sono cercati indizi a partire dal linguaggio compositivo che possano chiarire il tipo di strumento richiesto, con esiti ambigui.²³ Nell'opera sono peraltro presenti pochissimi passaggi che non possano essere eseguiti su un clavicordo legato dell'epoca e delle zone bachiane.²⁴

Con gli emigrati di lingua tedesca in Inghilterra, tra cui il viennese Ernst Pauer (1826-1905) che a metà Ottocento si cimentò in pioneristiche esibizioni pubbliche su antichi strumenti a tastiera, *Das wohltemperierte Clavier* fu a lungo correttamente reso in inglese come *The Well Tempered Clavichord*.²⁵ Secondo Pauer,

il clavicordo era lo strumento preferito per lo studio da Bach. Il suo secondo figlio, Carl Philipp Emanuel, era un molto stimato esecutore su di esso. L'uso del clavicordo in Germania è scemato solo quando lo strumento più antico è stato sorpassato dal pianoforte rettangolare [...]. Il nome tedesco per il clavicordo, 'Clavier', venne trasferito al suo successore, il pianoforte rettangolare.

Poco più avanti Pauer aggiunge: «intorno all'inizio del diciottesimo secolo essi [i clavicordi] erano *bundfrei* (liberi), con un tasto per ogni corda, e tale clavicordo possedeva Johann Sebastian Bach».²⁶

²⁰ FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträage zur Geschichte der Musik fuer Tasteninstrumente in der 2. Haelfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel – Basel, Bärenreiter, 1960, p. 19.

²¹ ROBERT PARKINS, *Spain and Portugal*, in *Keyboard Music before 1700*, a cura di Alexander Silbiger, New York, Schirmer, 1995, p. 313.

²² Si veda la prefazione alle *Obras de Musica para tecla arpa y vihuela de Antonio Cabecon*, Madrid, Francisco Sanches, 1578.

²³ L'argomento viene affrontato ad esempio da Willi Apel, senza una chiara presa di posizione da parte dell'autore, nel *Masters of the Keyboard. A Brief Survey of Pianoforte Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, pp. 4-5.

²⁴ EDWIN M. RIPIN, *A Reassessment of the Fretted Clavichord*, «Galpin Society Journal», XXIII (1970), p. 43 ne ha trovati solo tre. Secondo ARNOLD DOLMETSCH, *L'interpretazione della musica dei secoli XVII e XVIII*, a cura di Luca Ripanti, Milano, Rugginenti, 2015, p. 370 i passaggi problematici sarebbero «assai rari». Gustav Leonhardt, nel suo volumetto *The Art of Fugue, J.S. Bach's last Harpsichord Work*, Den Haag, Nijhoff, 1952, sostiene che il capolavoro della maturità fu in realtà scritto proprio per il clavicordo.

²⁵ Così come, nel 1879, Carl Engel traduce il titolo del celebre metodo di Carl Philipp Emanuel Bach *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* in *An Essay on the True Method of Playing the Clavichord*.

Raccogliendo i pionieristici sforzi di Pauer e di Alfred James Hipkins²⁷, Arnold Dolmetsch iniziò a fabbricare copie di clavicordi a Londra nell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo²⁸ in un ambiente che dapprincipio fu l'unico a ripristinare la corretta visione del tastierismo bachiano.²⁹ Le sue fasciose incisioni sullo strumento³⁰ 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, seguite dalla *Neue Sachlichkeit*, orientate alla verticalità e all'elemento ritmico, intorno agli anni a seguire la Grande Guerra. L'impulso fondamentale di Dolmetsch nell'affermazione di esecuzioni storicamente informate e nell'utilizzo degli strumenti antichi venne subito raccolto da diversi allievi, tra cui primeggiano il figlio Rudolph, l'eccentrica virtuosa Violet Gordon Woodhouse (la prima interprete a registrare al clavicembalo),³¹ Dorothy Swainson (che influenzerà il suo allievo clavicordista, clavicembalista e cembalaro Michael Thomas) e Mary Potts (docente, tra gli altri, di Christopher Hogwood e Colin Tilney). Anche Thurston Dart si inserisce, pur indirettamente, in questo *milieu*.³²

²⁶ ERNST PAUER, *The Art of Pianoforte Playing*, London, Novello, 1877, pp. 77-78: «the clavichord was Bach's favourite instrument for study. His second son, Carl Philipp Emanuel, was a much esteemed performer on it. The use of the clavichord in Germany only went out when the older instrument was superseded by the square pianoforte [...]. The German name for the clavichord, 'Clavier', became transferred to its successor the square pianoforte», «about the beginning of the eighteenth century they were made *bundfrei* (bond-free), with a key to each string, and such a clavichord John Sebastian Bach had».

²⁷ Alfred James Hipkins si era occupato estensivamente dello studio di clavicordo quando iniziò il suo lavoro sul *Dictionary of Music and Musicians*, prendendo in prestito per alcuni anni un clavicordo dalla collezione privata di Carl Engel, che a sua volta lo fece conoscere a Hans von Bülow, Charles Hallé e Clara Schumann; cfr. *Alfred James Hipkins*, «The Musical Times», XXXIX, 667 (1 settembre 1898), p. 584. Hipkins riporta che Hoffmann di Stoccarda costruiva nel 1857 clavicordi per l'inglese Joseph Street, e che diversi clavicordi svedesi sembrano risalire a quell'epoca; cfr. FRANCIS KNIGHT, *The Clavichord. A Comprehensive Bibliography*, «Galpin Society Journal», XLVIII (marzo 1995), p. 52.

²⁸ Secondo la tradizione riportata da Dolmetsch stesso, i clavicordi venivano utilizzati nella sua famiglia ininterrottamente dai tempi di Carl Philipp Emanuel Bach; cfr. F. KNIGHT, *The Clavichord*, cit., p. 52.

²⁹ I primi clavicordi moderni, realizzati dai pionieri quali Dolmetsch e altri, erano principalmente copie di strumenti liberi; cfr. B. BRAUCHLI, *The Clavichord*, cit., pp. 145-146.

³⁰ Agli anni 1931-1933 risale la registrazione di diversi preludi e fughe del *Wohltemperirtes Klavier* da parte di Arnold Dolmetsch (The Dolmetsch Foundation/Columbia Graphophone Company Ltd.).

³¹ JESSICA DOUGLAS-HOME, *Violet. The Life and Loves of Violet Gordon Woodhouse*, London, The Harvill Press, 1996, pp. 114-116. Violet Gordon Woodhouse scambiò alcune lettere con Dolmetsch a proposito dell'utilizzo del clavicordo da parte di Bach. Dolmetsch rispose attaccando Landowska.

³² Negli anni '50 del Novecento Martin Sassmann e, più tardi, seguendo modelli storici, Gary Blaise e Michael O'Brien hanno costruito i primi pedalclavicordi "moderni"; cfr. RICHARD TROEGER, *The Clavichord and Keyboard Technique*, «The American Organist», XXX (marzo 1996), p. 63.

Nel 1879 Carl Engel – che espose al pubblico un clavicordo antico della sua collezione in una delle sale della fabbrica di pianoforti Broadwood –³³ scriveva un interessante articolo sul clavicordo, la sua storia e la sua predilezione da parte di Johann Sebastian Bach. L'autore si rammaricava del fatto che i biografi del compositore non avessero specificato chiaramente per quali strumenti fossero state concepite le singole composizioni da tastiera, aggiungendo però che ciò può essere facilmente dedotto dal titolo o dal carattere dei brani. Così «non c'è alcun dubbio che le serie dei Preludi e delle Fughe rese pubbliche da lui sotto il titolo *Das wohltemperierte Clavier* sono state concepite per il clavicordo; lo stesso può essere supposto della famosa Fantasia Cromatica, sulla base delle diverse modifiche in accento ed espressione che vengono costantemente richieste dal tocco del suonatore». A proposito, invece, dei concerti di Bach, Engel riteneva fossero stati scritti per il clavicembalo poiché destinati a un'esecuzione pubblica che richiedeva senza dubbio uno strumento più sonoro.³⁴

D'altronde, per rispondere al dubbio relativo allo strumento da scegliersi per essere eseguire la musica tastieristica, già Carl Philipp Emanuel aveva scritto nel suo *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*: «Il clavicembalo è generalmente usato per la musica d'insieme, mentre il clavicordo per suonare da soli».³⁵

Il clavicordo: fraintendimenti recenti

Il mondo attuale della “musica antica” proviene, in gran parte, da evoluzioni stilistiche delle mode landowskiane e “neoclassiche”.³⁶ Il risultato è sotto gli occhi di tutti: nonostante le parole di Forkel (che probabilmente, come in moltissimi altri casi della sua biografia, cita testualmente una lettera, in questo caso verosimilmente perduta, tratta dal suo intenso scambio epistolare con Carl Philipp Emanuel o riporta un'informazione ricevuta durante il suo periodo di lezioni con Wilhelm Friedemann), presso il grande pubblico e i musicisti le opere per tastiera di Bach sono oggi destinate al clavicembalo. Lo strumento invero risulta unico destinatario solamente della seconda parte della *Clavierübung*, delle

³³ CARL ENGEL, *Some Account of the Clavichord with Historical Notes*, «The Musical Times and Singing Class Circular», XX, 439 (1 settembre 1879), p. 472.

³⁴ C. ENGEL, *Some Account of the Clavichord with Historical Notes*, cit., p. 469.

³⁵ CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I, Berlino, C. F. Henning, 1753, p. 8: «nemlich die Flügel und Clavicorde [...] Jene braucht man insgemein zu starcken Musicken, diese zum allein spielen». La nostra traduzione si discosta da quella, spesso erronea, pubblicata in CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Saggio di metodo per la tastiera*, trad. it di Gabriella Gentili Verona, Milano, Curci, Milano, 1973, p. 25.

³⁶ Si ricorda il dibattito pluridecennale tra Wanda Landowska, Nef, Buchmayer, Roethlisberger e altri.

cosiddette *Variazioni Goldberg*, dei concerti per clavicembalo e archi, oltre alla musica da camera dove svolgeva la funzione di basso continuo ovvero di strumento concertante.³⁷

Fu proprio l'ostracismo portato avanti dalla Landowska³⁸ e da altri contemporanei³⁹ – che non volevano credere che il virtuosismo tastieristico di Bach potesse essere riservato all'intimità dell'ambiente domestico escludendo, come detto, la dimensione del *recital* e il culto della potenza sonora – a gettare discredito sul passaggio di Forkel. Si vollero interpretare le parole del biografo, musicista e storiografo come l'espressione di una sensibilità legata al nascente pangermanismo, conseguenza delle predilezioni dell'*Empfindsamkeit* e dello *Sturm und Drang*, come se il clavicordo fosse lo strumento prediletto solamente dei figli di Bach e delle generazioni a lui successive: il clavicordo dei tedeschi, capace di esprimere tutti i moti dell'anima, in opposizione al *clavecin* («Flügel») di Marchand e Couperin, senz'anima, vuoto ed effimero.

Uno dei principali argomenti portato avanti da Landowska, a sostegno della sua convinzione che il titolo *Wohltemperiertes Clavier* si riferisse al clavicembalo piuttosto che al clavicordo, era quello secondo cui il clavicordo libero sarebbe stato introdotto solamente attorno al 1722 e che nel 1744, anno della pubblicazione del secondo libro, era ancora largamente sconosciuto.⁴⁰ Come però è stato ampiamente dimostrato e documentato da diversi studi, tra cui il contributo di Joris Potvlieghe qui pubblicato, tale assunto è completamente sbagliato.⁴¹ Infatti, già dal 1693 Johannes Speth consigliava l'uso di clavicordi liberi,⁴² e a oggi sopravvivono tre strumenti anteriori al 1740 senza legature.⁴³

In una lettera indirizzata alla sua ex allieva Violet Gordon Woodhouse, datata 31 dicembre 1911, Arnold Dolmetsch chiariva che la conoscenza del clavicordo da parte di Wanda Landowska era basata sul suo tentativo di suonare un piccolo clavicordo legato, in

³⁷ Nel volume di PIERO BUSCAROLI, *Beethoven*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 37, l'autore scriveva: «Prima vittima fu Sebastian Bach. Si accesero plurime contese stizzose. Al demonizzato pianoforte fu contrapposto il clavicembalo, che non c'entrava e non c'entra nulla, perché Bach adoperò il clavicordo e pretese il cembalo in tre sole pagine».

³⁸ Cfr. J. DOUGLAS-HOME, *Violet*, pp. 315-316.

³⁹ Tra questi si può citare E. Power Biggs, un grande entusiasta del pedalcembalo moderno che ha registrato le sei Sonate BWV 525-530 e altre opere di Bach su un pedalcembalo. Altri organisti che hanno utilizzato tale strumento includono Anthony Newmann o Lionel Rogg. Sul clavicembalo a due manuali (con registro di 16') e sottostante pedalcembalo (pure di cinque registri) costruito verosimilmente per il *Collegium musicum* lipsiense diretto da Sebastian Bach da Zacharias Hildebrandt; cfr. MATTEO MESSORI, *Ein 16'-Cembalo mit Pedalcembalo von Zacharias Hildebrandt*, «Bach-Jahrbuch», XCVI (2010), pp. 287-295.

⁴⁰ Cfr. nota 3.

⁴¹ Vedi nel presente volume l'articolo di JORIS POTVLIEGHE, *J. S. Bach and the Unfretted Clavichord*, in *L'eredità del Clavicembalo ben temperato trecento anni dopo*, a cura di Maria Borghesi, «Spazi della Musica», XII (2023), pp. 26-42.

peSSime condizioni, appartenente al suo amico Jules Écorcheville.⁴⁴ Sarebbe dunque il confronto con questo strumento praticamente insuonabile ad aver indotto la musicista polacca a ritenere che il repertorio di Bach non potesse essere reso adeguatamente attraverso il clavicordo.

Parimenti, la tendenza a minimizzare il ruolo del clavicordo nella cultura musicale mitteleuropea portò a tradurre erroneamente anche il passaggio del testamento di Johann Sebastian Bach in cui si rammenta che ancora in vita il *Kantor* lasciò i suoi tre «Claviere nebst Pedal»⁴⁵ all'ultimogenito Johann Christian. Era del tutto normale, infatti, che Sebastian si preoccupasse della formazione tastieristica ancora *in itinere* del figlio quindicenne: il verosimile desiderio di farlo divenire un provetto organista (per garantirgli un impiego decoroso) fu certamente la ragione del dono dei due clavicordi sovrapposti e di un sottostante pedalclavicordo a formare una simil-*console* d'organo (un esempio ancor oggi conservato è il triplo strumento di Johann David Gerstenberg del 1760)⁴⁶ e forse di un altro clavicordo singolo (il terzo «Clavier», forse di Silbermann?).⁴⁷ Invece, secondo la l'interpretazione errata del testamento, Sebastian Bach non avrebbe posseduto addirittura alcun clavicordo.⁴⁸

D'altronde, l'uso del pedalclavicordo come strumento didattico precede Johann Sebastian Bach. A tal proposito, Jakob Adlung scrive nelle pagine dedicate alla costruzione del clavicordo che «per l'insegnamento e l'apprendimento un pedalclavicordo deve essere installato a buon mercato».⁴⁹ Già nel 1460 il *Liber viginti artium* del monaco praghese Paulus

⁴² JOHANNES SPETH, *Ars magna Consoni et Dissoni in vireto hoc Organico-Instrumentali Musico, vere et practice ab Oculis posita*, Augsburg, [s.e.], 1693. Il modo in cui Speth scrive dei clavicordi liberi, come essi non fossero una novità, ha permesso a MACARIO SANTIAGO KASTNER, *Semitonia-Probleme in der iberischen Claviermusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, «Anuario Musical», XXIII (1968), p. 15, di avanzare l'ipotesi che i clavicordi liberi fossero con ogni probabilità utilizzati durante tutto il Seicento o forse prima. Sembra pertanto non condivisibile l'assunto di diversi musicologi che il primo clavicordo legato fosse stato inventato da Daniel T. Faber di Crailsheim nel 1725. Il primo clavicordo legato firmato, ad oggi sopravvissuto, risale invece al 1716 ed è stato costruito dall'organaro tedesco Johann Michael Heinitz; cfr. B. BRAUCHLI, *The Clavichord*, cit., p. 148.

⁴³ I tre strumenti sono stati costruiti rispettivamente da Johann Michael Heinitz (1716), Johann Christoph Fleischer (1732) e H. A. Haas (Hamburg, 1732). Cfr. DAVID LEDBETTER, *Bach's "Well-Tempered Clavier". The 48 Preludes and Fugues*, New Haven – London, Yale University Press, 2002, pp. 21, 346-347.

⁴⁴ Cfr. nota 38.

⁴⁵ Si veda la descrizione del lascito di Johann Sebastian Bach nella *Erbteilung der Hinterlassenschaft Johann Sebastian Bachs vom 11 November 1750*, Staatsarchiv Leipzig, *Bach-Dokumente II*, doc. 628, pp. 498-512: 504.

⁴⁶ Lo strumento è conservato presso il Museo dell'Università di Lipsia. Oltre a quello, si è preservato fino ai giorni nostri anche un pedalclavicordo costruito da Johann Georg Marckhert nel 1815, oggi al *Bachhaus* di Eisenach, e un pedalclavicordo firmato Glück, Friedberg, costruito probabilmente dopo il 1844 e conservato presso il Deutsches Museum di Monaco.

⁴⁷ A questo proposito si veda la già citata lettera di Arnold Dolmetsch a Violet Gordon Woodhouse, cfr. nota 38.

⁴⁸ Cfr. nota 2.

Paulirinus⁵⁰ descrive un pedalclavicordo come strumento da studio per gli organisti.⁵¹ Nei tre secoli a seguire veniva infatti considerato dagli organisti, compositori e studiosi come lo strumento ideale per sviluppare la corretta tecnica del pedale. Johann Christian Kittel considerava lo studio sul pedalclavicordo di tale importanza da permettere ai suoi allievi di organo a studiare a casa sua, sul suo strumento a due tastiere e pedale.⁵² Ancora nel 1844 il già citato Griepenkerl insisteva sulla necessità da parte di tutti gli studenti d'organo di possedere un pedalclavicordo sul quale poter acquisire una maggiore destrezza delle mani e dei piedi.⁵³

Il clavicordo nel circolo di Bach

A differenza dell'Italia (e per altri versi della Francia),⁵⁴ dove le nuove tendenze della tecnica vocale e del gusto della "seconda pratica" portarono a un rivoluzionamento della costruzione dei clavicembali rispetto ai precedenti modelli rinascimentali – che si dotarono di due registri unisoni e di una struttura delle catene sotto la tavola armonica volta a incrementare il volume sonoro e la proiezione timbrica per sostenere la nuova monodia e lo stile concertato della scrittura vocale (similmente a quanto accadde nel passaggio tra viole da gamba e rappresentanti della famiglia del violino)⁵⁵ –, innumerevoli sono le fonti che confermano come il clavicordo fosse rimasto nei territori tedescofoni anche nel Seicento, poiché ritenuto lo strumento a tastiera per eccellenza e il solo consigliato da tutti i musicisti per la pratica della musica («prima grammatica» di ogni tastierista lo definì il cugino di Bach Johann Gottfried Walther nel suo *Musikalisches Lexicon* del 1732).⁵⁶ D'altro canto, l'amore per strumenti raffinati e intimi, dal volume piuttosto ridotto, ha garantito la sopravvivenza, nelle terre tedesche, anche del liuto, della viola da gamba e del flauto dolce.

⁴⁹ JAKOB ADLUNG, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1768, II, p. 15: «Bei der Lehre soll billig ein Clavichordien-Pedal gestellt werden». Cfr. FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, *Quellenkundliche Beitræge zur Geschichte der Musik fuer Tasteninstrumente in der 2. Haelfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel – Basel, Bärenreiter, 1960, p. 20. L'utilizzo del pedalclavicordo era noto da tempo, si veda ad esempio il disegno di uno strumento del genere raffigurato all'interno del volume di HUGO VON REUTLINGEN, *Flores musicae*, dopo 1467.

⁵⁰ JOSEF REIS, *Paul Paulirini de Praga Tractatus de musica*, «Zeitschrift fuer Musikwissenschaft», VII (1924-1925), p. 259.

⁵¹ Sulla storia del pedalclavicordo si veda l'articolo di KARRIN FORD, *The Pedal Clavichord and the Pedal Harpsichord*, «The Galpin Society Journal», L, (marzo 1997), p. 162. Per un'ampia trattazione dello strumento e del suo ruolo didattico cfr. JOEL SPEERSTRA, *Bach and the Pedal Clavichord. An Organist's Guide*, Rochester, Rochester University Press, 2004.

⁵² FRIEDRICH WILHELM DONAT, *Heinrich Rink und die Orgelmusik seiner Zeit*, Heidelberg, Theine & Peitsch, 1933, p. 34.

⁵³ *Bachs Orgelwerke*, I, a cura di Friedrich Konrad Griepenkerl, Leipzig, Peters, 1844, p. iii.

⁵⁴ Nella seconda metà del Seicento il clavicordo giocava ormai un ruolo di secondo piano, anche se era uno strumento utilizzato sempre volentieri da organisti, cfr. B. BRAUCHLI, *The Clavichord*, cit., pp. 130-132.

⁵⁵ Uno dei pochi costruttori barocchi italiani interessati al clavicordo fu Bartolomeo Cristofori, cfr. B. BRAUCHLI, *The Clavichord*, cit., pp. 139-140. Il geniale strumento a lui attribuito, conservato attualmente presso il Museo degli strumenti musicali di Lipsia, fu costruito nel 1719.

Non mancano, infatti, le attestazioni di stima nei confronti del clavicordo anche provenienti da ambienti vicini a Johann Sebastian Bach. Il suo predecessore come *Kantor* alla Thomasschule di Lipsia, Johann Kuhnau (1660-1722) lodava le qualità del clavicordo in una lettera del 1717 riprodotta nel suo trattato *Critica musica* (1722).⁵⁷ Nel frontespizio delle sue *Sonate bibliche* compare inoltre l'incisione di un clavicordo: l'opera contiene indicazioni dinamiche (piano, più piano) che suggeriscono la destinazione di tale opera principalmente al sensibile strumento. Un'altra opera di Kuhnau, *Frische Clavier-Fruechte. Sieben Sonaten von guter Invention und Manier auff dem Claviere zu spielen* presenta pure nel frontespizio un clavicordo.⁵⁸ Parimenti, Johann Caspar Fischer (c. 1670-1746), nella dedica della sua opera *Musicalisches Blumen-Buechlein* (1698) fa riferimento specificatamente al fatto che i brani («Partheyen») debbano essere suonati sul «Clavicordium, oder Instrument», specificando l'ambientazione intima e domestica di questa musica.⁵⁹

Invece, Georg Friedrich Händel sconsigliava l'uso del clavicembalo e dell'organo per la pratica dei principianti. D'altronde, si era stabilito ormai da lungo tempo in Inghilterra, un'altra terra dove il clavicordo non era più uno strumento utilizzato all'epoca, essendo stato soppiantato da strumenti a tastiera a pizzico, quali clavicembalo, spinetta e soprattutto virginale. Infatti, nella copia che il maestro sassone donò a Bernard Granville della *Anmuthige Clavier-Übung* di Johann Krieger si trova il seguente *memorandum*: «Questo libro a stampa è di uno dei celebrati organisti della Germania; il signor Handel, nella sua gioventù, si è formato molto su quest'opera, e diceva che Krieger era uno dei migliori della sua epoca per l'organo, e, che per formare un buon esecutore, deve essere però fatto uso del clavicordo dai principianti invece dell'organo o del clavicembalo». ⁶⁰ Ciò nonostante, il Maidstone Museum conserva un clavicordo

⁵⁶ JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732 scriveva infatti alla voce *Clavicordo*, pp. 169-170: 169: «Dieses sehr bekannte Instrument ist, so zu rechnen, aller Spieler erste Grammatica; denn, so sie dieses maechtig sind, koennen sie auch auf Spinetten, Clavicymbel, Regalen, Positiven und Orgeln, zu rechte kommen». «Dieses sehr bekannte Instrument ist, so zu rechnen, aller Spieler erste Grammatica; denn, so sie dieses maechtig sind, koennen sie auch auf Spinetten, Clavicymbel, Regalen, Positiven und Orgeln, zu rechte kommen» («Questo assai noto strumento è, per così dire, la prima Grammatica di tutti gli esecutori; poiché quando essi lo dominano, possono correttamente passare a [suonare] spinette, clavicembali, regali, positivi e organi»).

⁵⁷ B. BRAUCHLI, *The Clavichord*, cit., p. 172.

⁵⁸ JOHANN KUHAU, *Frische Clavier-Früchte*, Leipzig, Johann Christoph Mieth, 1696.

⁵⁹ JOHN BUTT, *Germany and the Netherlands*, in *Keyboard Music before 1700*, cit., 1995, pp. 140-221: 205.

⁶⁰ *Memorandum* sull'*Anmuthige Clavier-Übung* di Krieger da parte di uno degli amici più vicini di Händel, Bernard Granville, British Library Dept. of MSS, P.R.2.D.15.(7): «This printed book is by one of the celebrated organ-players of Germany; Mr. Handel, in his youth, formed himself a good deal upon this plan, and said that Krieger was one of the best of his time for the organ, and, to form a good player, but the clavichord must be made use of by a beginner, instead of organ or harpsichord».

costruito da Ugo Annibale Traeri (Modena, 1726) che, secondo un'iscrizione manoscritta apportata allo strumento, è appartenuto a Händel e da lui utilizzato durante i suoi viaggi.⁶¹

Johann Mattheson (1681-1764) osservava nel secondo volume del suo periodico *Critica musica* che i clavicordi si trovavano principalmente in Germania ma almeno uno è stato udito in Inghilterra a casa di un organista tedesco (Händel?) e potrebbero essercene altri conservati presso i numerosi tedeschi stabilitisi in Inghilterra. Il musicista amburghese riferì anche di una polemica intercorsa con un suo amico inglese, il quale sosteneva che i grandi maestri credevano che gli allievi dovrebbero iniziare il loro studio sugli strumenti a tastiera a corde pizzicate, convinzione dalla quale invece Mattheson dissentiva profondamente. Egli, infatti, chiosava ribadendo che «questi maestri mi scuseranno ma non sono e non sarò mai della stessa opinione. La mia ragione deriva dall'*ars modulatoria*, nell'arte del canto».⁶² Questo concetto venne ribadito da Mattheson in diversi altri passaggi delle sue opere teoriche: nel *Neu-eröffnetes Orchester* (1713) scrisse ad esempio che «Cose per le mani e *Galanterien* come ouvertures, sonate, toccate, suite, etc. vengono rese al meglio e nella maniera più pura sul clavicordo», «la più amata di tutte le tastiere», «dove si può esprimere in maniera molto più distinta la maniera del canto col prolungamento e l'addolcimento, rispetto alla spinetta o al clavicembalo sempre risonanti con la stessa forza».⁶³

Non da ultimo, anche Johann Friedrich Agricola, che fu allievo di Sebastian Bach tra il 1738 e il 1741, riferisce di esecuzioni al clavicordo da parte del maestro delle sue Sonate e Partite per violino solo, rese con l'aggiunta delle necessarie armonie di riempimento. Una copia del ritratto (disperso dal 1945) del *Kantor* nella sua *Komponierstube* dipinto da Christoph Friedrich Reinhold Liszewski nel 1772, probabilmente a sua volta derivato da un originale di Haussmann degli anni Venti, ci mostra Bach davanti ad un clavicordo (Fig. 1).⁶⁴

⁶¹ B. BRAUCHLI, *The Clavichord*, cit., p. 138. L'iscrizione recita: «This Clavichord belonged to Handel, who used it in composition, when travelling; it subsequently came into possession of my Father, George James Cholmondeley Esqre, who died in 1830 [...] Frances Buchanan Riddell, Harrietsham Rectory, Maidstone». («Questo Clavicordo apparteneva a Händel, che lo usava per la composizione quando viaggiava; successivamente entrò in possesso di mio padre, George James Cholmondeley Esqre, che morì nel 1830 [...] Frances Buchanan Riddell, Harrietsham Rectory, Maidstone»).

⁶² JOHANN MATTHESON, *Critica musica* (Hamburg, 1722-1725), facs., Amsterdam, Frits Knuf, 1964, vol. 2, pp. 150-151: «die groessesten Maitres daselbst hielten dafuer das sein Scholar so fern er was tuechtiges lernen will gleich mit befiederten Instrumenten anfangen niemals aber ein Clavichordium spielen soll. Diese Maitres wollen mir grossguenstig verzeihen: ich bin nicht und werde nimmer ihrer Meinung. Meine Ursache steckt in arte modulatoria, in der Sing-Kunst».

⁶³ JOHANN MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, B. Schiller, 1713, p. 264: «Hand- und Galanterie-Sachen als da sind Ouverturen, Sonaten, Toccaten, Suiten, &c. werden am besten und reinlichsten auff einem guten Clavicordio herausgebracht als woselbst man die Sing=Art viel deutlicher mit Aushalten und *adouciren* usdrücken kan denn auff den allezeit gleich starck nach-klingenden Flügeln und *Epinetten*».



Fig. 1: Christian Friedrich Reinhold Liszewsky, ritratto di Johann Sebastian Bach, olio su tela, 1772 da Hausmann (perso).

Suggestiva, a proposito della sensibilità dell'arte esecutiva di Sebastian al clavicordo, la tardiva testimonianza riportata da Jean-Benjamin de La Borde nel 1780 che coinvolge

⁶⁴ Il ritratto, precedentemente conservato presso lo Joachimsthal Gymnasium di Berlino, esiste attualmente solamente in riproduzione fotografica; cfr. WERNER NEUMANN, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Kassel, Bärenreiter, 1979, p. 19.

anche due musicisti italiani, a parere di chi scrive identificabili in Giovanni Alberto Ristori e Nicola Antonio Porpora (di cui Bach diresse alcune cantate in occasione di alcune soireés del suo Collegium musicum), e testimonia una loro possibile visita a Lipsia intorno ai primi anni Trenta. La Borde scriveva che

Un celebre compositore d'Italia giunse in Germania, prevenuto contro il clavicordo, che egli riteneva uno strumento imperfetto che lo si conservava ancora per abitudine. Uno dei suoi compatrioti che abitava in quel paese [Dresda?] da lungo tempo lo condusse da un grande maestro (*Sebast. Bach*, padre di tutti i *Bach*, per quanto posso ricordarmi.) Già meravigliato dai preludi [forse improvvisati] di questo abile professore per il clavicordo, fu intenerito fino alle lacrime da un *adagio* che li seguì, attese a malapena la fine del pezzo per gettarsi al collo dell'artista ed esclamò: *È il re degli strumenti*.⁶⁵

Al clavicordo veniva insegnato fin dalle prime lezioni a «raggiungere la maniera cantabile nel suonare», fine ultimo dell'esecuzione tastieristica da Bach richiesto nella premessa alla sua *Aufrichtige Anleitung* (1722), e cioè l'utilizzo della messa di voce applicata alle frasi, il naturale e basilare belcantistico principio del crescendo nell'ascendere e del diminuire nel discendere, il ribaltamento variegato di questo principio, il raggiungere e “sforzare” le dissonanze nelle loro diverse gerarchie dinamiche per risolverle addolcendo il suono (come ben spiegato da Johann Joachim Quantz nel suo celebre trattato),⁶⁶ l'impiego del portamento dei suoni e del vibrato, la sapiente arte di “rubare il tempo”, l'utilizzo di tutta la «molteplicità di sfumature del suono» di cui è capace il più sensibile degli strumenti a tastiera, imparando dunque a esprimere le diverse possibilità esecutive insite in un brano.

Non a caso Carl Philipp Emanuel (il cui unico insegnante fu suo padre), come altri connazionali, preferiva un buon clavicordista che sedeva al cembalo al cembalista impacciato di fronte a un clavicordo, e laddove possibile consigliava di possedere entrambi gli strumenti, pur invitando ad privilegiare il clavicordo, qualora si fosse costretti a sceglierne soltanto uno.⁶⁷ Lo stesso scriveva inoltre: «credo, però, che a parte il suono più esile, un buon clavicordo abbia le stesse attrattive del forte-piano oltre la superiorità del “vibrato” e del portamento dei suoni che io ottengo con una pressione dopo la percussione.

⁶⁵ JEAN-BENJAMIN DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1780, p. 174: «Un célèbre Compositeur d'Italie vint en Allemagne, prévenu contre le Clavicorde, qu'il regardait comme un instrument imparfait que l'on conservait encore par habitude. Un de ses Compatriotes qui habitait ce pays depuis longtemps, le conduisit chez un grand Maître (*Sébast. Bach*, père de tous les *Bachs*, autant que je puis me le rappeler.) Déjà étonné par les préludes de cet habile Professeur sur le Clavicorde, il fut attendri aux larmes par un *adagio* qui les suivit, attendit à peine la fin du morceau pour se jeter au cou de l'Artiste, & s'écria: c'est le *Roi des Instruments*».

⁶⁶ JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, J. F. Voss, 1752, pp. 228-232.

È dunque sul clavicordo che si può meglio giudicare chi suona uno strumento a tastiera». ⁶⁸ A riprova di ciò, un noto passaggio di Burney sulla sua visita ad Amburgo nel 1772 descrive Emanuel seduto al suo strumento preferito, ossia il clavicordo costruito da Silbermann, sul quale suonò tre o quattro delle sue composizioni più difficili, con delicatezza, precisione e spirito. ⁶⁹ Similmente Johann Friedrich Reichardt, compositore e *Kapellmeister* prussiano, in occasione di una visita ad Amburgo nel 1774 riportava:

Il signor [Emanuel] Bach ti suona non solo un Adagio veramente lento e cantabile con la più toccante espressione, facendo vergognare tanti strumentisti che sul loro strumento potrebbero avvicinarsi con molta meno fatica alla voce umana; egli ti sostiene anche in questo tempo lento una nota lunga 6/8 con tutte le gradazioni di forza e di debolezza, e ciò sia nei bassi che nei soprani. Ma ciò è certamente possibile solo sul suo bellissimo clavicordo Silbermann. ⁷⁰

Il già citato allievo di Forkel e grande specialista bachiano Friedrich Konrad Griepenkerl, nella prefazione alla sua edizione della *Fantasia cromatica e Fuga*, mostrò il tipo di esercizi per l'uguaglianza delle dita che Johann Sebastian faceva praticare ai principianti al clavicordo nelle prime settimane d'insegnamento. ⁷¹ Lo stesso autore ci dà un'idea della copiosità di ombreggiature dinamiche tipiche dell'esecuzione clavicordistica della scuola di Bach nella sua importantissima edizione delle *Polonaises* di Wilhelm Friedemann Bach, docente del suo maestro Forkel. ⁷²

⁶⁷ Nella citata traduzione di Gabriella Gentili Verona (C. P. E. BACH, *Saggio di metodo per la tastiera*, cit., p. 27): «Ogni cembalista [da rendere piuttosto come “tastierista”] dovrebbe avere un buon clavicembalo e un buon clavicordo per poter suonare entrambi gli strumenti alternativamente. Chi suona bene il clavicordo riuscirà bene anche al clavicembalo, ma non viceversa. Si deve quindi usare il clavicordo per raffinare l'interpretazione e il clavicembalo per rinforzare le dita [...]. L'uso esclusivo del clavicembalo, invece, abitua a suonare in un colore uniforme; e quelle varietà di tocco che può produrre un buon clavicordista, vengono a mancare. Ciò sembrerà strano, poiché si crede che un clavicembalo debba produrre sempre lo stesso tipo di suono con qualsiasi tocco. Si può facilmente fare una prova: chiedete a due persone, di cui una suoni bene il clavicordo e l'altra sia un semplice clavicembalista, di suonare a turno su quest'altro strumento lo stesso pezzo con i medesimi abbellimenti, e giudicate poi se entrambi hanno ottenuto lo stesso effetto».

⁶⁸ C. P. E. BACH, *Saggio di metodo per la tastiera*, cit., p. 25.

⁶⁹ C. ENGEL, *Some Account of the Clavichord with Historical Notes*, cit., p. 470.

⁷⁰ JOHANN FRIEDRICH REICHARDT, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, Leipzig, [s.e.], 1776, II, p. 16: «Herr Bach spielt Dir nicht nur ein recht langsames, sangbares Adagio mit dem allerrührendesten Ausdruck, zur Beschämung vieler Instrumentalisten, die auf ihrem Instrument mit weit weniger Mühe der Singstimme nahekommen könnten; er hält Dir auch in diesem langsamen Satze eine 6/8 lange Note mit allen verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche aus, und das sowohl im Baß als Discant. Dieses ist aber auch wohl nur auf seinem sehr schönen Silbermannschen Clavier möglich».

⁷¹ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Chromatische Fantasie für das Pianoforte*, con alcune osservazioni sull'esecuzione di Friedrich Konrad Griepenkerl, Leipzig, C. F. Peters, [1820].

⁷² WILHELM FRIEDEMANN BACH, *12 Polonaises*, a cura di Friedrich Konrad Griepenkerl, Leipzig, C. F. Peters, [1819].

Forkel a sua volta aveva fornito una evocativa idea della diversità di affetti ottenibili allo strumento nel suo manoscritto del 1782 *Von den wahren Güte der Clavichorde*:

Un suono piacevole, gentile, aggraziante e accattivante non è sufficiente. Deve essere in aggiunta a ciò, come le diverse passioni, ora gentile, ora più vivace, ora ardente e veemente; deve essere capace di assumere tutte queste diverse qualità and essere così flessibile da poter venir tirato, trascinato, rattivato, percosso, tenuto, per non menzionare le infinite gradazioni del forte e del piano e il vibrato.⁷³

E ancora Griepenkerl si esprimeva così nel 1842, a proposito della maniera bachiana a lui tramandata di eseguire le fughe tastieristiche del Kantor, sottintendendo certamente lo strumento cantabile come medium esecutivo:

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. [...] ⁷⁴

* * *

Alla luce di quanto finora esposto deve dunque considerarsi assodata la centralità del clavicordo nell'esperienza bachiana, certamente il medium prediletto nelle terre del Kantor e ai suoi tempi, fino alle generazioni successive che virarono progressivamente verso l'utilizzo del nuovo strumento dotato di dinamica, il pianoforte (nelle sua di clavicembalo, dunque a coda, ovvero in quella di clavicordo, il cosiddetto pianoforte a tavolo), per la pratica delle fini sfumature – così spesso in stile degli strumenti ad arco e pregne della vocalità sia solistica che polifonica di provenienza italiana – di cui abbondano le immortali pagine del Wohltemperiertes Clavier.

⁷³ Cfr. il manoscritto di JOHANN NIKOLAUS FORKEL, *Von der wahren Güte der Clavichorde*, Berlin, FoWV 23.1, ristampato in HANNS NEUPERT, *Das Klavichord*, Kassel, Bärenreiter, 1948, pp. 72-73.

⁷⁴ Cfr. KAREN LEHMANN, *Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C.F. Peters. Mißglückter Versuch einer Zusammenarbeit*, «Bach-Jahrbuch», LXXXIII (1997), pp. 92-93: «Bach selbst, seine Söhne und Forkel trugen die fraglichen Meisterwerke mit einer so großen Feinheit, mit einer so tiefgreifenden Declamation vor, daß sie wie mehrstimmige Gesänge erklangen, die von einzelnen großen Künstlern gesungen wurden. Alle Mittel das guten Gesangs waren dabei in Anwendung gebracht, kein Cércar, kein Portamento fehlte und es wurde sogar, wenn ich es so sagen darf, an den rechten Stellen, nämlich wo der Satz zu Ende ist, geathmet [...] Davon haben die neueren Virtuosen auf dem Pianoforte keinen Begriff, denn sie können auf ihrem Instrumente nicht singen, und bachische Stücke wollen mit aller Kunst gesungen sein [...]».

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.

NOTE

About the examples, according to the editorials guidelines the author has verified, under his own responsibility, that the reproductions are not covered by copyright: otherwise, he obtained from the copyrights holders consent to the publication.