

dal **grammofono** al **lettore discografico** **1**

CARLO **FIORE**

BACH GOLDBERG
BEETHOVEN DIABELLI

L'  POS

Per non factum, sed genitum,
omnia facta, sed non genita.

Proprietà letteraria riservata.
La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione
o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico,
meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo,
compresi cinema, radio, televisione, Internet)
sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

© 2009 L'EPOS Società Editrice s.a.s.
di Biagio C. Cortimiglia & C.
Via Dante Alighieri, 25 • 90141 Palermo
telefono 091 6113191 • fax 091 6116011
www.portidiulisse.it • info@lepos.it

Progetto grafico
Maurizio Accardi
Cura redazionale
Luca Cortimiglia
Impaginazione
Grazia Lo Scudato
Revisione finale
Laura Cosentino

CARATTERISTICHE

*Questo libro è composto in Adobe Garamond, Helvetica Neue e Symbol;
è stampato su Palatina da 100 g/mq delle Cartiere Fabriano;
le segnature sono piegate a sedicesimo (formato rifilato 11 x 16,5 cm)
con legatura in broccatura e cucitura a filo refe;
la copertina è stampata su R400 Matt Satin da 250 g/mq
delle Cartiere Burgo e plastificata con finitura opaca.*

Fiore, Carlo <1973->
Bach Goldberg Beethoven Diabelli / Carlo Fiore.
- Palermo : L'Epos, 2009.
(Dal grammofono al lettore : discografie ragionate ; 1)
ISBN 978-88-8302-399-6.

1. Bach, Johann Sebastian – “Variazioni Goldberg”.
 2. Beethoven, Ludwig : van – “Variazioni Diabelli”.
- 786.2 CDD-21 SBN Palo221902

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”

A Floriana

Ringraziamenti

Per avermi fornito materiali di difficile reperibilità ringrazio William Meredith (Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San Jose State University); per l'aiuto nella consultazione di alcuni periodici ottocenteschi ringrazio Mariateresa Dellaborra; per l'utile rilettura ringrazio Jacopo Pellegrini; per la fiducia e la collaborazione in piú di dieci anni di critica musicale ringrazio Andrea Estero; per l'affetto e la stima ringrazio Luigi Della Croce.

Indice

11	Introduzione
11	<i>Alle Goldberg</i>
15	<i>Alle Diabelli</i>
23	Le Variazioni Goldberg
25	<i>Al pianoforte</i>
55	<i>Al clavicembalo</i>
73	<i>Altrove</i>
79	Le Variazioni Diabelli
101	Altri ascolti e altre letture
107	Indice dei nomi

Introduzione

Alle Goldberg

Le cosiddette “Variazioni Goldberg” (d’ora in poi Goldberg), che Johann Sebastian Bach (1685-1750) intitolò invece *ARIA / mit verschiedenen Veraenderungen* (“Aria con diverse variazioni”), devono il loro appellativo consueto a un aneddoto tramandato da Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), musicologo pioniere che nel 1802 scrisse la prima biografia di Bach (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Hoffmeister und Kühnel, Lipsia; trad. it. *Vita, arte e opere di Johann Sebastian Bach*, Curci, Milano 1982). Secondo Forkel

un giorno Hermann Carl von Keyserling, da Dresda, espresse a Bach [che viveva a Lipsia, non lontano da lì] il desiderio di avere dei pezzi per clavicembalo da far suonare al suo musico da camera Johann Gottlieb Goldberg, pezzi che fossero dolci, ma talora anche vivaci, e che riuscissero a dargli sollievo nelle notti d’insonnia.

L'aneddoto presenta la vicenda non com'è andata in realtà ma come Forkel l'immaginava, in una fantasia accattivante e sempliciotta, che ha dalla sua la capacità di fissarsi immediatamente nella memoria dei lettori e, altrettanto rapidamente, nelle semplificazioni dei manuali di storia della musica; questi ne hanno fatto una vulgata condivisa e, nei secoli, un falso "storico" (che cioè ha fatto storia, se non altro perché a esso hanno prestato fiducia generazioni di suonatori di critici di ricercatori).

Le conoscenze attuali su Bach, assai più dettagliate e metodiche, presentano le Goldberg come opera dai connotati niente affatto romanzeschi bensì pittorici: esse sono infatti il completamento fastoso di un polittico in quattro volumi chiamato *Clavier Übung* ("Esercizi per tastiera"). La *Clavier Übung* doveva rappresentare l'esempio più esteso e completo del magistero di Bach come virtuoso degli strumenti a tastiera: un lascito che, grazie alla pubblicazione a stampa, era progettato per immortalare non solo lo stile del Bach compositore ma anche il suo intero repertorio di peculiarità tecnico-esecutive, più volte tacciate di eccessivo artificio dai suoi contemporanei, il cui gusto stava mutando e che – come accade in ogni moda – dopo tanta difficile bravura voleva un po' di agevole facilità.

Il primo volume della *Clavier Übung* (Lipsia 1731) comprendeva le cosiddette Sei Partite BWV 825-830;

il secondo volume (Norimberga 1735) comprendeva il *Concerto in stile italiano* BWV 971 e l'*Ouverture francese* BWV 831; il terzo volume (Lipsia 1739) raccoglieva diversi preludi corali e inni per organo e voce; il quarto volume (pubblicato a Norimberga nel 1741 presso Balthasar Schmidt) era dedicato all'*Aria con diverse variazioni*, cioè alle Goldberg. Il titolo completo del fascicolo recita:

Clavier Übung / bestehend / in einer ARIA / mit verschiedenen Veraenderungen / vors Clavicimbal / mit 2 Manualen. / Denen Liebhabern zur Gemüths- / Ergetzung verfertiget von / Johann Sebastian Bach / Königl. Pohl. u. Churfl. Saechs. Hoff- / Compositeur, Capellmeister, u. Directore / Chori Musici in Leipzig (“Esercizi per tastiera, consistenti in un’Aria con diverse variazioni per clavicembalo a due manuali [tastiere]. Composti per la ricreazione dello spirito dei conoscitori, da Johann Sebastian Bach, compositore della real corte polacca e dell’elettore di Sassonia, nonché maestro di cappella e direttore del coro musicale a Lipsia”).

La raccolta viene identificata dalla sigla BWV 988 (dove BWV è l’abbreviazione di *Bach Werke Verzeichnis*, “Catalogo delle Opere di Bach”).

Difficile immaginare che un ragazzo di quattordici anni, qual era Goldberg, fosse in grado di suonare come si deve tutto l’arsenale tecnico, per l’epoca trascendentale, del Bach cinquantaseienne; ancor piú difficile

credere che l'opera potesse essere stata commissionata da Keyserling, visto che non contiene dediche né a lui né a nessun altro. Ma l'idea di un tedesco parruccone e insonne che si fa cullare dal tintinnio del clavicembalo, se già fece effetto all'inizio dell'Ottocento, ha poi finito per spopolare nel secolo successivo, quando per tanti anni all'"immagine" del clavicembalo sono state associate per lo più zitelle un po' miopi e tanto soporifere. . . Non importa che, se così fosse stato, le variazioni si sarebbero chiamate "Keyserling" anziché "Goldberg": la tradizione è tenace e le Goldberg si chiamano "Goldberg" perché tutti, tranne Bach, le conoscono così. Ci rincresce solo constatare che, volendo stare ai fatti e non alla leggenda, priviamo Bach di quei favolosi «100 luigi d'oro» (circa cinquantamila euro al cambio attuale) che secondo Forkel gli sarebbero stati pagati per questo sonnifero musicale.

L'opera inizia con un'Aria in Sol maggiore di 32 battute (tante quanti i pezzi che compongono il ciclo), la cui prima parte si trova abbozzata nel precedente *Klavierbucklein für Anna Magdalena Bach* e che, secondo altre ipotesi, potrebbe essere stata suggerita a Bach dalla lettura di un brano di Händel (la *Ciaccona* HWV 442) all'epoca reperibile in due edizioni (1732 e 1733).

Le variazioni seguono una struttura a gruppi di tre, con ogni terzo numero scritto in canone a intervallo: una tecnica contrappuntistica dove la parte che comincia per prima, detta "antecedente", viene imi-

tata a una determinata distanza intervallare dalla parte “conseguente”.

Dopo l’Aria seguono le variazioni: I e II con la III in canone all’unisono; IV e V con la VI in canone alla seconda; VII e VIII con la IX in canone alla terza; X e XI con la XII in canone alla quarta; XIII e XIV con la XV in canone alla quinta; la XVI indicata come “Overture” (caratterizzata dal ritmo pomposo tipico delle ouvertures francesi); XVII con la XVIII in canone alla sesta; XIX e XX con la XXI in canone alla settima; XXII e XXIII con la XXIV in canone all’ottava; XXV e XXVI con la XXVII in canone alla nona; XXVIII e XXIX con la XXX indicata come “Quodlibet” (cioè da suonarsi “come piace” all’esecutore); nuovamente l’Aria. Le variazioni in cui Bach prevede l’uso di due tastiere sono: V, VII, VIII, XI, XIII, XIV, XVII, XX, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX.

Delle pochissime copie superstiti dell’edizione 1741, la piú preziosa è quella conservata presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi, recante le correzioni autografe e l’aggiunta, in appendice, di altri quattordici canoni (catalogati come BWV 1087).

Alle Diabelli

Come le 1+30+1 Goldberg, anche le 1+33 variazioni che d’ora in avanti chiameremo Diabelli, op. 120 di Ludwig van Beethoven (1770-1827), sono conosciute

più per l'appellativo che per il titolo che avrebbero potuto avere in origine, cioè *Große Veränderungen über einen bekannten Deutschen Tanz* ("Grandi variazioni su una famosa danza tedesca"), come l'autore le definì nell'epistolario, per poi essere pubblicate nel giugno del 1823 come *33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli* ("33 variazioni su un valzer di Diabelli").

La genesi dell'opera ha inizio nel 1819, quando Beethoven era già Beethoven, cioè un compositore famoso e soprattutto un artista del quale si riconosceva, rispettava e temeva il genio; mentre Anton Diabelli (1781-1858) era un modesto compositore e suonatore di pianoforte e chitarra che, l'anno prima, il 10 dicembre 1818, aveva fondato a Vienna (la città allora capitale della stampa musicale), una casa editrice insieme al socio Pietro Cappi: la Cappi & Diabelli, impresa che, nei sei anni in cui fu attiva, ebbe un certo successo relativamente al gran numero di quante, durante l'Ottocento, aprirono (e assai spesso anche chiusero) lungo le rive del Danubio.

La commissione non giunse a Beethoven come di consueto, cioè come richiesta di nuova musica per un'occasione solenne, per un concerto o per una pubblicazione, ma sotto forma, si direbbe oggi, d'invito al contributo, di *call for paper*: Diabelli infatti si era proposto di pubblicare un volume antologico di carattere promozionale e patriottico, intitolato *Vaterlandischer*

Kunstlerverein (“Associazione patriottica di artisti”) e, a questo scopo, aveva scritto un semplice valzer di 32 battute, allegandolo in copia a una lettera inviata a tutti i compositori che in Austria potessero vantare qualche notorietà o ambizione; ciascuno avrebbe dovuto scrivere una variazione su quel valzer e tutte, infine, avrebbero costituito la raccolta collettiva.

A parte il caso di Beethoven – che sulle prime aveva liquidato il valzerino come uno «Schusterfleck» (“una toppa da ciabattino”) – alcuni compositori risposero, altri no e il *Vaterlandischer Kunstlerverein* venne pubblicato nel 1824 con un indice del quale poter essere fieri come editori, poiché conteneva sia grandi celebrità dell’epoca, sia meteore, sia futuri talenti... Al tema di Diabelli seguivano, in ordine alfabetico, cinquanta variazioni firmate da: Ignaz Assmayer, Carl Maria von Bocklet, Leopold Eustachius Czapek, Carl Czerny, Joseph Czerny, Moritz von Dietrichstein, Joseph Drechsler, Emanuel Alois Förster, Jacob Freystätler, Johann Baptist Gänsbacher, Joseph Gelinek, Anton Halm, Joachim Hoffmann, Johann Horzalka, Joseph Huglmann, Johann Nepomuk Hummel, Anselm Hüttenbrenner, Friedrich Kalkbrenner, Friedrich August Kanne, Joseph Kerzkovsky, Conradin Kreutzer, Eduard von Lannoy, Maximilian Joseph Leidesdorf, il giovanissimo Franz Liszt, Josef Maysecker, Ignaz Moscheles, Ignaz Franz von Mosel, Wolfgang Amadé Mozart jr., Joseph Panny, Hieronimus Payer,

Johann Peter Pixis, Wenzel Plachy, Gottfried Rieger, Philipp Jakob Riotte, Franz Roser, Johann Baptist Schenk, Franz Schoberlechner, Franz Schubert, Simon Sechter, Rudolf von Habsburg-Lothringen (cioè l'Arciduca Rodolfo, amico e mecenate di Beethoven), Maximilian Stadler, Joseph von Szalay, Wenzel Johann Thomaschek, Michael Umlauff, Friedrich Dionysius Weber, Franz Weber, Carl Angelus von Winkhler, Franz Weiss, Johann Nepomuk August Wittasek, Johann Hugo Wotzischek e, in coda, nuovamente Carl Czerny.

“We Are The World”, avrebbero potuto cantare tutti in coro, perché il mondo musicale viennese del momento (cioè quello piú importante d'Europa) era nel *Künstlerverein* piú che ampiamente rappresentato. Mancava però Beethoven, personaggio difficile di personalità e difficile anche da raggiungere, se è vero che nel periodo che impiegò a rispondere all'appello di Diabelli (dal 1819 al 1823) cambiò casa otto volte, spostandosi (usiamo gl'indirizzi odierni) dal 26 di Landstrasse al 3 di Auerspergstrasse, al 6 di Ballgasse, al “Zur Goldenen Birne” di Josephstadt, al 57 di Josefstädterstrasse, al 60 di Hauptstrasse, al 22 di Laimgrubengasse, al 14 di Gumpendorferstrasse (e avrebbe cambiato casa ancora altre quattro volte prima di morire).

La “risposta” di Beethoven comunque arrivò, a sottolineare ulteriormente come egli appartenesse sí a quel mondo ma osservandolo da una vetta invalica-

bile: infatti le variazioni inviate (e pubblicate separatamente dalla raccolta collettiva) erano ben 33: 31 volte piú del suo stimato allievo Czerny, 32 volte piú degli altri compositori, una in piú rispetto alle Goldberg (che probabilmente Beethoven conosceva, essendo fra l'altro state pubblicate già nel 1817 a Zurigo proprio a cura di Czerny, con indicazioni agogiche e di metronomo, novità apprezzata a Vienna e in particolare da Beethoven). E con una citazione mozartiana alla variazione 22, dove sentiamo le note di Leporello (dal *Don Giovanni*) che canta «notte e giorno faticar / per chi nulla sa gradir»: cioè il riassunto della vita di Beethoven e dell'amarezza provocata dal sapere incompreso, presso i contemporanei, molte delle sue composizioni.

I 34 brani che costituiscono l'op. 120 portano rispettivamente le seguenti indicazioni agogiche ed espressive: tema (di Diabelli) *Vivace*, variazione I *Alla Marcia maestoso*, II *Poco allegro*, III *L'istesso tempo*, IV *Un poco piú vivace*, V *Allegro vivace*, VI *Allegro ma non troppo e serio*, VII *Un poco piú allegro*, VIII *Poco vivace*, IX *Allegro pesante e risoluto*, X *Presto*, XI *Allegretto*, XII *Un poco piú moto*, XIII *Vivace*, XIV *Grave e maestoso*, XV *Presto scherzando*, XVI *Allegro*, XVII *Allegro*, XVIII *Poco moderato*, XIX *Presto*, XX *Andante*, XXI *Allegro con brio - Meno allegro*, XXII *Allegro molto alla "Notte e giorno faticar" di Mozart*, XXIII *Allegro assai*, XXIV *Fughetta: Andante*, XXV *Allegro*, XXVI (*Piacevole*), XXVII *Vivace*,

XXVIII *Allegro*, XXIX *Adagio ma non troppo*, XXX *Andante, sempre cantabile*, XXXI *Largo, molto espressivo*, XXXII *Fuga: Allegro*, XXXIII *Tempo di Minuetto moderato*.

Opera «avventurosa» (secondo Arnold Schönberg) sul piano dell'armonia, silloge piena di umorismo (secondo Alfred Brendel) e capace di regalare a Beethoven giorni di spensieratezza creativa fino al punto di divertirlo «a un punto raro» (secondo Anton Schindler), il ciclo di variazioni mantiene quasi sempre la tonalità di Do maggiore imposta dal tema di Diabelli (salvo per passare a Do minore nelle variazioni XXIX, XXX, XXXI e XXXII) eppure compie un itinerario labirintico di lunghezza inaudita nella storia della musica, perché non di lunghezza puramente misurabile secondo il tempo lineare dell'orologio, ma di una lunghezza ruotante su se stessa, densa, compatta.

Diabelli stesso, in tono prudente e autopromozionale insieme, avvertiva così i lettori della prima edizione:

Presentiamo qui delle variazioni concepite in un'accezione non ordinaria, che però sono un grande e importante capolavoro che si collocherà tra i Classici immortali, come le opere che solo Beethoven – il più grande rappresentante della vera arte – solo Beethoven e nessun altro può produrre.

L'avvertenza non mancava di sottolineare come l'opera fosse adatta a tutti i gusti, con fughe per i

«conoscitori dello stile osservato» e pezzi di bravura per i «pianisti brillanti», meritandosi un posto accanto a Bach.

Goldberg e Diabelli non si spiegano l'una con l'altra, le ragioni dell'analisi si alimentano senza bisogno d'instaurare un fittizio rapporto evolutivo tra le due opere; tuttavia la loro storia, di composizioni per strumento a tastiera, quindi fatta da artisti degli strumenti a tastiera e dalla vita musicale attorno a loro – concerti, libri, giornali, recensioni positive e negative, decisioni e ripensamenti, ma soprattutto testimonianze sonore (“dischi” è il loro nome collettivo, con buona pace delle tante altre tecnologie), che servono da cesura tra la preistoria (non documentabile se non indirettamente) e la storia dell'interpretazione.

Le Variazioni Goldberg

Al pianoforte

La storia discografica delle Goldberg, come quella concertistica, nasce al pianoforte, perché pianistica ne è stata la prima registrazione come “pianistica” ne fu nel 1817 la prima edizione moderna (quando cioè per *Klavier* s’intendeva già il fortepiano, progenitore diretto, perché a martelletti, del moderno pianoforte che vanta un secolo di vita o poco più), senza contare che le monumentali imprese editoriali dedicate agli opera omnia di Bach erano cominciate già nel 1803, e che nel 1810 erano argomento di discussione epistolare tra lo storico della musica Charles Burney e l’amico Samuel Wesley, per poi venire citate anche nei *Kreiseriana* di E.T.A. Hoffmann (del 1813, ma la cui genesi risale almeno al 1809).

Sembra anche che Liszt abbia eseguito in concerto almeno alcune delle Goldberg nel periodo tra il 1838 e il 1848; il cultore di Bach più in vista nella prima metà dell’Ottocento fu comunque Felix Mendelssohn-Bartholdy, benché l’impegno da lui profuso riguardasse

soprattutto le partiture sinfonico-corali – celeberrima la sua versione della *Matthäus Passion* – affrontate con intento che oggi sembra dissacratorio. Il tentativo offerto da Mendelssohn di attualizzare la lezione originale plasmandola al gusto della propria epoca e alle sopraggiunte caratteristiche dei cantanti e degli strumenti disponibili, non va giudicato con severità bensì come operazione attuale per l'epoca e tipica della ricezione ottocentesca delle opere “antiche”. Analogo atteggiamento avrebbe tenuto Johannes Brahms e altrettanto sappiamo di colui che traghettò la musica per tastiera di Bach dall'Otto al Novecento e dal generico *Klavier* al *Grand piano* da concerto, quindi dei “dischi”, cioè Ferruccio Busoni (1866-1924).

Quest'ultimo, compositore, didatta e pianista virtuoso italo-tedesco, nel 1915 pubblicò presso Breitkopf und Härtel un'edizione delle Goldberg di stampo tardoromantico e positivista, dove nell'introduzione si dice a chiare lettere cosa bisogna fare per trasformare queste variazioni in un *morceau de concert*.

Per salvare alle sale dei concerti quest'imponente composizione (cioè perché le migliaia di persone, che non sono in grado di eseguirla da sé, arrivino a sentirla), è qui necessario più che nelle altre opere per pianoforte di Bach, sia abbreviando, sia ritoccando qua e là, renderla più arrendevole tanto alla forza intellettuale dell'uditore quanto alle facoltà del pianista. A quest'ultimo scopo la presente edizione prova di

provvedere colla forma che ha dato al testo; per raggiungere poi quell'altra meta io proporrei in prima linea di trascurare le indicazioni dei ritornelli. Oltre ciò, io ritengo raccomandabile la soppressione totale di alcune variazioni nelle esecuzioni pubbliche [...]. Prescrivendo la completa ripetizione dell'Aria alla fine dell'opera totale, l'editore trovò giusto di ridurre il tema ai suoi contorni melodici originari, semplificati, liberati da tutti i tralci ornamentali, la melodia espira come un inno, e per la trasposizione all'ottava piú bassa ella assume una sonorità piú poderosa, di modo che la prima apparizione dello stesso tema veramente può essere percepita come la prima variazione del medesimo. La divisione per diversi gruppi significa non solo una serie di respiri, un'organizzazione per periodi, un prospetto sinottico; oltreccìò essa personifica tre differenti stati dell'anima produttrice: il vario giuoco dentro un giro, l'immergersi nel mondo interno, il rialzarsi nel mondo concreto e reale.

Stando a queste raccomandazioni e seguendo alla lettera i tagli e gli altri suggerimenti di Busoni, le Goldberg buone da suonare in concerto sono appena venti, raggruppate in un'architettura tripartita (quindi "da concerto") tale che dall'"Aria" alla variazione XIII si configura un "primo movimento", dalla variazione XIV alla XXV un "Andante" centrale, da quel punto fino alla fine l'"Allegro finale", con cui è d'obbligo concludere ogni pezzo classico da concerto così da strappare l'applauso.

Ancora una volta Bach non basta a se stesso. Colpa del pianoforte, si direbbe, cioè di uno strumento che rende particolarmente ostici i passaggi destinati alle due tastiere (di clavicembalo però). Vero è che le Goldberg non nacquero come opera da concerto, giacché all'epoca di Bach-padre le stagioni concertistiche erano ancora un aspetto d'avanguardia della vita musicale: solo l'undicesimo Bach-figlio, Johann Christian, avrebbe cominciato a occuparsene attivamente in veste di organizzatore a Londra; e neppure nacquero per pianoforte, men che mai per un pianoforte come quello otto e primo novecentesco, ancora alla ricerca di limiti sonori che si volevano raggiungere nella trascendenza del "piú forte" e "piú veloce" (come se l'imperativo delle generazioni di pianisti da Liszt a Rachmaninov fosse il motto olimpico «Citius! Altius! Fortius!»).

La prima fase di ricezione delle Goldberg, ancorché non documentata da alcuna registrazione, fu "correttiva" e "modernista", quasi una trascrizione dell'originale (prima ancora che un "originale" venisse individuato con chiarezza) che funziona al pianoforte perché è un pezzo di bravura con momenti lirici e poi, soprattutto, permette ai pianisti di esibirsi in Bach. Quel Johann Sebastian Bach che, allora ancor piú di oggi, era il nome venerabile per eccellenza fra i compositori, da scandire solennemente sillaba dopo sillaba, a maggior ragione nei paesi di lingua tedesca

che in onore suo (e di Beethoven) s'affannavano a erigere monumenti in marmo, in bronzo, in carta stampata e in tutte le materie nobili dell'arte, compresa la "materia grigia" musicale. La circostanza appare paradossale eppure si è verificata: per oltre un secolo Bach è stato stimato come il sommo compositore da pianisti che hanno cercato in vari modi di "migliorarlo" mentre se ne dichiaravano stupefatti e indegni discepoli.

A questo importante e prolungato segmento di storia dell'interpretazione appartengono pianisti antecedenti l'era della registrazione, come Czerny o Busoni e, in un modo o nell'altro, tutti coloro i quali, lungo buona parte del Novecento, hanno proposto soluzioni esecutive delle Goldberg tali da "incidere" sull'integrità dello spartito. Ciò significa: togliendo l'una o l'altra variazione, eseguendo i ritornelli per intero, nessuno o in parte, collocando pause o veri e propri intervalli tra gruppi di variazioni.

Pablo Casals cita nelle sue memorie un concerto berlinese del 1901 nel quale il pianista e musicologo Donald Francis Tovey si sarebbe esibito insieme al violinista Joachim eseguendo, fra l'altro, le Goldberg (lo stesso Tovey avrebbe più volte citato l'opera nella sua autobiografia epistolare). La cronaca musicale d'inizio Novecento tramanda le Goldberg innanzitutto da maestro ad allievo, giacché sappiamo di concerti tenuti all'inizio degli anni Venti da Busoni e in seguito dall'allievo Egon Petri che nel 1929, presso il Wigmore

Hall di Londra, le eseguì insieme alla Fantasia in Do minore KV 475 di Mozart e alle Sonate op. 110 e III di Beethoven; e ancora dal giovanissimo Claudio Arrau che ne lascerà una delle prime registrazioni.

Il decennio successivo vide le Goldberg programmate da alcuni giovani o già maturi assi della tastiera, come Eduard Erdmann, Philip Lévi e Wilhelm Backhaus, pianista-ponte, quest'ultimo, tra le consuetudini dei palcoscenici ottocenteschi (in fatto d'interludi improvvisati e programmi di estenuante lunghezza, memori delle "accademie" classico-romantiche) e il concertismo contemporaneo; sappiamo che Backhaus eseguì al Queen's Hall di Londra, nel 1938, in una sola serata le Goldberg, le Diabelli e le Variazioni "Paganini" op. 35 di Brahms: cioè piú di due ore di crescendo virtuosistico alla tastiera!

Emerge un dato evidente: nella prima metà del Novecento, gran parte della musica di Bach è ancora relativamente "nuova" e aperta alle soluzioni esecutive piú svariate, perché la "riscoperta" del compositore, iniziatasi nel secolo precedente, era ancora un fenomeno di nicchia della vita musicale.

Il piú giovane fra i pianisti nati nel decennio tra i due secoli ad approfittare della tecnologia fonografica, **Rudolf Serkin** (1903-1991), fu anche il primo del quale rimanga una testimonianza discografica databile con una certa approssimazione al 1928 (e circolata solo in poche copie in un CD Archiphon del 1992, ad oggi reperibile solo presso i collezionisti). Si tratta di "registrazioni"

fatte tramite la tecnologia dei rulli della Welte-Mignon, una ditta di Friburgo in Brisgovia presso la quale si recarono alcuni eminenti pianisti e compositori del primo Novecento (da Busoni a Ignaz Paderewski, da Claude Debussy a Enrique Granados e Camille Saint-Saëns) per eseguire musiche su speciali strumenti che contenevano un sistema in grado di perforare dei rulli di carta i quali, successivamente, sugli stessi pianoforti potevano essere riprodotti a volontà. La soluzione era il non plus ultra dell'alta fedeltà (considerando lo stadio primitivo delle registrazioni fonografiche) ma sarebbe stata rapidamente dismessa visto l'altissimo costo dei pianoforti Welte-Mignon, che mai avrebbero potuto competere con la portabilità e le possibilità del fonografo e del grammofono.

L'interpretazione di Serkin, commercializzata solo nel 1992, effettuata su un Welte-piano basato su modello Steinway, lascia assai perplessi sulla veridicità di quanto tramanda: l'intero ciclo, infatti, dura appena 32 minuti e viene eseguito a velocità quasi paradossale. Nella biografia di Serkin (Stephen Lehmann e Marion Faber, *Rudolf Serkin. A Life*, Oxford University Press, New York 2003) il figlio Peter afferma che suo padre considerava inattendibile la resa dei rulli Welte-Mignon; dallo stesso libro apprendiamo però che il 2 aprile 1921, dopo un concerto al Beethoven-Saal di Berlino, all'insistente richiesta di un bis Serkin abbia accettato un suggerimento provocatorio e abbia eseguito nien-

temeno che tutte le Goldberg. Una scelta fatta per *épater les bourgeois*? L'unico brano di Bach che il giovane pianista aveva in repertorio? Comunque sia andata, le due testimonianze non sono del tutto inconciliabili, perché l'eccessiva velocità, che faceva dissociare il maturo Serkin dal se stesso giovane, ben si attaglia invece al profilo di virtuoso trascendentale che egli costruì nel primo dopoguerra (virtuoso che, in tono esibizionistico, può aver suonato delle Goldberg giovanili "di bravura"). È probabile che Serkin desiderasse incidere nuovamente le Goldberg – opera che continuò ad amare e a praticare costantemente – nei suoi ultimi anni, ma la morte lo colse prima di poter realizzare questo progetto.

Entro una panoramica cronologica della discografia, può apparire contraddittorio cominciare da un disco commercializzato a malapena nel 1992 ma, anche se all'epoca della registrazione i rulli perforati da Serkin non vennero ascoltati, di lui si ascoltarono le esecuzioni dal vivo che valsero da riferimento per chi suonò la medesima opera in seguito. Del tutto analogo è il caso seguente.

Claudio Arrau León (1903-1991) incise le Goldberg per un'edizione a 78 giri che la RCA (produttrice, come vedremo, di una versione di successo al clavicembalo) non pubblicò subito ma che venne commercializzata solo quarant'anni più tardi, a partire dal 1988. Il documento non è significativo degli sviluppi che subì la

tradizione esecutiva ma resta interessante per ascoltare quali spunti suggerisse un'opera "vergine" a un pianista di enorme talento, quanto egli indulgesse nei rallentando, quanto fosse palpabile l'atmosfera della scoperta, quasi lo spartito venisse letto per la prima volta, inseguendo con la coda dell'occhio le note una per una, senza sapere cosa succederà alla prossima battuta per poi tornare sui propri passi, a ragion veduta, nei ritornelli (sempre eseguiti). È netta l'impressione che manchi un piano interpretativo prestabilito, un progetto architettonico di lettura: eppure tali mancanze (che così appaiono a noi, un secolo dopo) vanno imputate allo strato di retaggi tardoromantici dai quali Arrau estrasse le sue Goldberg, non certo all'inesperienza nella scrittura bachiana: nel 1942 il pianista cileno, quarantenne, aveva infatti in repertorio "l'opera completa" di Bach per tastiera – già offerta in 12 recital a Berlino tra il 1935 e il 1936 – e suonava da vent'anni le Goldberg, con le quali aveva debuttato nel 1920 al Aeolian Hall di Londra.

La presenza di Bach nel repertorio dei pianisti non è mai episodica bensì sempre maturata a lungo, in alcuni casi è addirittura dedizione assoluta e costante. Tutta la vita di **Rosalyn Tureck** (1914-2003) è stata spesa alla ricerca del continuo perfezionamento di un repertorio non vastissimo, come per altri versi fece, per esempio, Arturo Benedetti Michelangeli. Più di cinquant'anni trascorrono infatti tra la prima

(LP, Allegro 1947) e la sesta incisione delle Goldberg firmate Tureck (CD, Deutsche Grammophon 1998), mezzo secolo speso a studiare Bach con risultati la cui eredità si va concretizzando solo dopo la scomparsa dell'artista, giacché la discrezione che la contraddistinse e le caratteristiche dello star system musicale non videro in lei, bensì in un più giovane ed estroso nordamericano, l'evangelista universale di Bach: Glenn Gould.

Un documento giornalistico dell'epoca in cui né Rosalyn Tureck né Glenn Gould erano ancora capitoli di storia dell'interpretazione, aiuta a considerare come le loro due incisioni fossero valutate e su quali basi, come si considerasse l'integrità testuale di un'opera, come la rivoluzionaria lezione della Tureck sia passata inascoltata (almeno attraverso canali ufficiali). Allo stesso tempo, gli elementi del recensore, presi alla lettera, restituiscono un ritratto dettagliato e realistico di due modi tanto diversi di suonare le Goldberg. In una recensione dei due LP His Master's Voice del 1957, apparsa nel febbraio dell'anno successivo sulla rivista inglese «Gramophone», il critico Denis Stevens scrive:

“That strain again! It had a dying fall” [“Ancora quella melodia! Aveva una languida cadenza”]. Forse la signora Tureck ha letto *La dodicesima notte*, visto che ci offre un'altra volta tutti i brani, certo è che cominciamo a meravigliarci di come

alcune case discografiche programmino di ripubblicare l'intero repertorio classico coi ritornelli. La conclusione alla quale siamo arrivati, non molto tempo fa, è che i ritornelli siano inseriti nella musica affinché i dilettanti possano suonarla un'altra volta con meno errori. Ma la signora Tureck è una professionista, e di quelle davvero raffinate; ciononostante suona tutti i ritornelli sempre con le stesse dinamiche, con lo stesso tempo e con la stessa espressività della prima volta. [...] Il risultato? In sostanza è che si rende un'opera di Bach già lunga di per sé esattamente il doppio di quella che è finendo, fra l'altro, col raddoppiarne il prezzo. La cosa non andrà giù agli ammiratori della signora Tureck, così poco gratificati: infatti se costoro sono amanti dell'arte dubito che preferirebbero due copie della parte superiore della *Venere* di Velasquez anziché una sola copia dell'intero dipinto. Per chi possa permettersi un solo disco le scelte sono due: o mezza Tureck e metà delle variazioni di Bach, oppure tutto Gould e tutte le Goldberg. Quasi senza eccezione, i tempi della Tureck sono notevolmente più lenti e liberi di quelli di Gould, e il suo approccio risulta nettamente femminile se opposto all'estroversa e bollente mascolinità di Gould. Le qualità tipiche della Tureck ci sono tutte: raffinatezza di fraseggio, approccio musicale profondo (anche se tramite il santuario di qualche divinità boschiva della Turingia), incredibile controllo dei passaggi in piano e in pianissimo, fascinosa capacità di evidenziare le diverse linee contrappuntistiche con la stessa facilità di un organista. [...] La pianista ha un modo tutto suo di affrontare gli abbellimenti e, di solito, il suo modo di

ammaestrare questi “animali selvaggi” incute il massimo rispetto. [...] I tempi piú rapidi di Gould passano sopra simili sottigliezze occasionali ma la sua velocità è altrettanto interessante nelle variazioni piú brillanti, alcune delle quali sembrano impossibili anche dopo averle ascoltate. La via d’uscita da questo imbarazzo non è facile: bisognerebbe ottenere un amalgama tra la reverenza della Tureck e la verve di Gould, e un altro compromesso tra la ripetizione dei ritornelli lenti e la non ripetizione di quelli rapidi. La soluzione starebbe forse in “un disco e mezzo”, inciso con un clavicembalo a due tastiere, con Gould alla tastiera superiore e la Tureck a quella inferiore.

A questa lunga citazione, tanto spontanea nel fotografare la superficie di due stili esecutivi del medesimo brano, vanno aggiunte altre considerazioni suscitate dall’analisi delle successive incisioni della Tureck e del suo ininterrotto impegno di divulgatrice e studiosa dei problemi posti dall’esecuzione tastieristica di Bach (giacché la pianista si dedicò lungamente anche al clavicembalo e al clavicordo). Nella mentalità di Rosalyn Tureck sopravvive ancora la preoccupazione principale di Busoni, cioè di come rendere la musica di Bach funzionale alle sale da concerto, poiché nonostante fosse un’artista fiduciosa nei media discografici, vedeva in essi un mezzo per la riproducibilità tecnica del “concerto”, non ancora dell’“opera d’arte”. Le motivazioni sono stringenti e appaiono in uno dei *paper*

conservati presso la Rosalyn Tureck Collection dello Howard Gottlieb Archival Research Center di Boston (e parzialmente disponibili sul sito web del Tureck Bach Research Center). L'apporto della discografia non è neppure in discussione e l'uso degli strumenti antichi, complice l'inadeguatezza delle apparecchiature di amplificazione allora disponibili (lo scritto risale all'inizio degli anni Settanta), viene relativizzato e velatamente sconsigliato.

La vita concertistica [...] è un fenomeno occidentale moderno [...] prodotto della società secolare e repubblicana in un'atmosfera assai diversa da quella degli ambienti aristocratici o clericali. [...] Per un concertista è importante l'allargamento delle possibilità tecniche e timbriche, ma tale evoluzione che effetto ha nel modo di eseguire Bach? [...] Seguendo la moda della precisione che ha pervaso ogni cosa, i puristi del Novecento hanno basato il loro approccio sull'idea di dover eseguire uno spartito esattamente per com'è scritto. Sappiamo però che per Bach, abituato alla continua riscrittura e correzione, il concetto di manoscritto autentico e definitivo è tutt'altro che realistico. [...] Come diretto risultato della musicologia, la soluzione esecutiva più raccomandabile sembrerebbe quella di usare strumenti antichi. [...] Un clavicembalo si sente abbastanza bene in una sala che contenga fino a trecento persone; ma in una moderna sala da concerto tutte le sue sottigliezze e peculiarità si perdono. Non è quello il vero suono del clavicembalo ed è un pec-

cato che la gente la pensi così. [...] Ma non è lo strumento la vera chiave della musica di un compositore, come invece molti sono propensi a credere: un compositore può essere compreso solo attraverso un sentiero piú profondo che procede attraverso la sua musica. Ciò significa esplorare tutti gli elementi strutturali della musica, non solo quello organologico che ne rappresenta la parte estrinseca. Con Bach in particolare, la cui musica è cosí astratta e indipendente dalle sonorità coloristiche, l'attenzione a quale strumento usare è un problema tutto novecentesco: non è Bach. Il musicista novecentesco e l'ascoltatore, avendo seguito i grandi sviluppi della timbrica avvenuti nell'ultimo secolo e mezzo, sono profondamente influenzati dal colore e dal sound dei singoli strumenti mentre Bach non lo era. Finché non si sarà capito questo elemento non si riuscirà a stabilire la necessaria connessione che serve per comprendere le idee piú intime del pensiero bachiano e comunicarle con spontaneità e pregnanza. [...] Quindi la soluzione per eseguire Bach in sala da concerto è usare strumenti odierni che a quelle sale si adattino, ma quegli strumenti vanno suonati con tecniche funzionali alla struttura musicale e non vagamente associate a uno stile strumentale. [...] è un compito difficile e che richiede un nuovo tipo di tecnica esecutiva [...] basato su una piú ampia e profonda conoscenza di Bach anziché su una microscopica prospettiva strumentale. Avendo sviluppato una tecnica pianistica basata espressamente su Bach e una concezione della musica fondata sulle medesime fonti, so che ciò è possibile.

Ascoltare in successione una delle prime e l'ultima incisione delle Goldberg di Rosalyn Tureck chiarisce esattamente cosa ella intendesse per «tecnica pianistica basata espressamente su Bach», giacché le caratteristiche del tocco e della pedalizzazione, le scelte agogiche e dinamiche, la ricerca della chiarezza di eloquio attraverso la segmentazione delle diverse voci in contrappunto, allontanano il suo pianismo da ogni precedente tendenza o scuola.

Chi è in grado di analizzare la condotta delle parti nella musica di Bach e chi sa ricondurne i tratti motivici al vocabolario figurale della *Affektenlehre* barocca (la “teoria degli affetti”) trova una dimostrazione pratica, via via piú precisa e dettagliata, di tali teorie; chi invece non è in grado di riferire tale “anomalo” pianismo a ragioni intrinseche del discorso musicale, ugualmente può apprezzarne il nitore mai svuotato di contenuto espressivo. Chi ha familiarità con le prassi esecutive barocche può cogliere la sensazione di estemporaneità, quasi d'improvvisazione prodotta da molti abbellimenti (che invece sono profondamente meditati); oppure può restare stranito e diffidente, come lo è stata molta critica di metà Novecento (esercitata, allora come oggi, in massima parte da melomani privi, per definizione, di formazione musicologica e spesso anche di alfabetizzazione musicale).

Le due incisioni in studio realizzate da **Glenn Gould** (1932-1982), la prima del 1955 e la seconda del 1981

(entrambe molte volte ristampate prima da CBS, poi da Sony) costituiscono l'esempio piú popolare e influente nella storia discografica delle Goldberg, opera che aprí e chiuse l'ampia esperienza discografica del pianista canadese. I due dischi sono anche la testimonianza di come Gould abbia percorso un itinerario anticonformista costante, come costante fu il rigore delle sue scelte e costante lo sforzo nel non apparire anticonformista come il conformismo borghese lo vedeva e lo vede.

Sul piano dell'approccio al testo musicale, anche la versione 1955 di Gould potrebbe essere posta in teorica continuitá rispetto a quanto Busoni auspicava nella sua edizione – e tanti altri pianisti fecero dopo di lui. Anche il giovane Gould, per esempio, taglia una parte dei ritornelli. Ciò che tuttavia lo distingue nel panorama pianistico dei suoi anni – e ne fa un interprete di ampia portata storica – è il rapporto conflittuale intrattenuto sin da subito col pianoforte e col pianismo (inteso come prassi concertistica basata su un canone di opere che va – o almeno andava allora – da Beethoven a Brahms, con poche puntate eversive indietro e in avanti).

Rispetto al pianista virtuoso di stampo romantico prima e modernista poi, Gould deliberatamente enfatizzò la parentela del pianoforte col clavicembalo, riducendo all'estremo (soprattutto in Bach) l'uso dei pedali e sottolineando l'articolazione e la percezione

degli intrecci contrappuntistici. Così facendo, e dichiarando non solo con dischi e concerti ma anche in scritti e interviste, la sua predilezione per Bach e per la musica a forte tasso polifonico, Gould operò una consapevole e planetaria opera di divulgazione della musica barocca vista attraverso l'opera simbolo del suo compositore simbolo. È un barocco da fantascienza, a tratti futurista nel compiacimento per il moto meccanico, eppure i numeri del successo riscosso dall'LP Columbia del 1955 (molto oltre le 100.000 copie vendute) rivelano come in molti casi questo disco sia stato suonato non solo dal pubblico più maturo dei melomani tradizionali, ma anche da giovani e studenti che ne trassero spunto per la scoperta di altra musica e altri strumenti. La maggior parte dei dischi sono stati comunque venduti post mortem. Caso tipico il doppio CD *A state of wonder* contenente le Goldberg del 1955 e quelle del 1981, un prodotto cioè che prescinde dai contesti e dalle prospettive del Gould-interprete per fare del Gould-fenomeno mediatico un riuscito *longseller* per l'industria discografica. In questa direzione è valutabile anche il repentino cambio di rotta della musicografia e della critica discografica che, vivente Gould, lo considerava un pianista qualsiasi dalle caratteristiche censurabili e che, dopo la morte, si è affrettata a cantarne il mito. A riprova si consideri che la cospicua bibliografia su Gould è tutta "postuma", a partire, grosso modo, dai volumi

pionieristici di Bruno Monsaingeon (*Le dernier puritain*, Fayard, Paris 1983) e Tim Page (*The Glenn Gould Reader*, Knopf, New York 1984), e considerando il volume di Geoffrey Payzant (*Glenn Gould, Music and Mind*, Van Nostrand, Toronto 1978) come un'eccezione. Si leggano poi le tante recensioni che fino al 1982 si dilungano nel lamentare l'abitudine del pianista di canticchiare a bassa voce, per poi santificarlo immediatamente, già a partire dall'anno successivo. La CBS, dal canto suo, non tardò a cavalcare l'onda mitologica/mitopoietica pubblicando già alla fine del 1984 un cofanetto dal titolo *Glenn Gould Legacy*. Tale risonanza, tuttavia, oltre a concentrare pianisti, critica e pubblico sull'eredità artistica dell'interprete scomparso, ha ulteriormente favorito la divulgazione delle Goldberg, quindi di Bach, quindi della musica barocca.

Sulla base di numerose testimonianze è possibile infatti affermare che il ruolo di Glenn Gould nella diffusione non solo delle Goldberg fra i pianisti ma anche del clavicembalo dopo gli anni Sessanta, fu probabilmente superiore alla pur importante ma certo settaria divulgazione elitaria compiuta dai pionieri del clavicembalo come Wanda Landowska, Ralph Kirkpatrick o Gustav Leonhardt. Proprio come in quegli anni fu un pianista a rivelare (anche) il clavicembalo (un clavicembalo evocato *in absentia*) ai cinque continenti, così furono le chitarre elettriche

– quelle dei Beatles – ad avvicinare falangi di giovani alla piú economica delle chitarre, quella “classica” e acustica che Andrés Segovia evangelizzava nelle sale da concerto, raggiungendo però le persone non milioni ma “solo” centinaia alla volta.

Riservando alla completezza collezionistica la versione preliminare incisa in mono nel 1954 per la CBS-radio canadese (e riversata alla meno peggio da Urania) e la versione live da Salisburgo del 1959 (non esente da difetti esecutivi che l'interprete avrebbe evitato scientificamente ritirandosi dall'attività concertistica nel 1964), si può cominciare a descrivere le due incisioni storiche – 1955 e 1982 – adoperando le parole dello stesso Gould.

La prima versione in LP (oggi immortalata fra le icone culturali dell'epoca anche per la sua grafica, fatta da 30 provini a contatto che ritraggono il pianista) deve la sua fortuna anche alla confezione; in analogia si può nuovamente citare il caso dei Beatles, il cui album *A Hard Days Night* del 1964 presenta una copertina di struttura identica al LP di Gould uscito nove anni prima. Nelle note illustrative, evocative, involute, di una complicazione tipicamente giovanilista, Gould scrive:

In sostanza si tratta di musica che non ha fine né inizio, musica senza un autentico climax né una reale risoluzione, musica che, come gli amanti di Baudelaire, “si posa leggera

sulle ali del vento". Essa possiede una sorta di unitarietà data dalla percezione intuitiva, nata dalla dedizione e dall'analisi di un'assoluta maestria che si rivela a noi oggi, come di rado accade nell'arte, tramite la visione di un progetto subcosciente che esulta dalle vette che ha saputo raggiungere.

Quasi trent'anni dopo il parere muta diametralmente, come si può leggere in *No, non sono un eccentrico*, a cura di Bruno Monsaingeon, EDT, Torino 1989, p. 146:

Ancora oggi riesco a trovare un certo fascino nella mia vecchia registrazione delle *Goldberg*, ma ora considero l'atto della registrazione come qualcosa di assolutamente speciale, che non ha piú niente a che vedere con la riproduzione di alcun altro atto. La differenza fra la mia prima registrazione delle *Variazioni Goldberg* e la seconda, che era stata fatta per un film, appare particolarmente evidente per esempio nella quindicesima variazione, molto lunga e molto lenta, che è un canone inverso alla quinta. Ventisei anni fa gli avevo dato l'andamento di un Notturmo di Chopin. Non mi ci riconosco piú, perché per me oggi questo pezzo possiede un'intensità scevra da qualsiasi effetto esteriore.

Lo iato che separa il 1955 dal 1982 risulta già dal confronto delle durate complessive: 38'27" contro 51'15", che si realizzano rallentando l'Aria iniziale da 1'53" a 3'05" e quella finale da 2'10" a 3'45". Tra i due estremi quasi tutte le variazioni subiscono analogo

ripensamento in chiave anti-motoristica (non anti-virtuosistica giacché il virtuosismo di entrambe, seppur diversamente impiegato, è trascendentale). Interessante anche notare come alcuni passaggi restano identici in rapidità pur trasformandosi timbricamente all'insegna della trasparenza: è questo il caso delle variazioni V (0'37" in entrambe le versioni), XI (0'54" contro 0'55"), XVII (0'53" contro 0'54"), XXIII (0'55" contro 0'58"), XXVI (0'52" in entrambe le versioni), e come in un caso è l'accelerazione a segnare il passaggio dalla visione chopiniana a quella più "gouldiana", cioè nella variazione XXV (6'30" contro 6'03").

Nuovamente le parole di Gould (riportate nelle note di copertina di Michael Stegemann all'edizione Sony del 1993, facente parte della Glenn Gould Edition) spiegano alla perfezione le differenze tra due progetti musicali, che è certamente riduttivo connotare solo in senso cronometrico.

In passato la spinta ritmica era per me estremamente importante; ma col passare degli anni ho avuto sempre più l'impressione che molte interpretazioni (e certamente anche buona parte delle mie) erano troppo veloci [...] la musica contrappuntistica richiede semplicemente un tempo lento e ponderato. Ed è proprio la mancanza di tempi lenti [...] che mi dà fastidio nella mia vecchia incisione delle *Variazioni Goldberg*. [...] Ho ascoltato ampie sezioni dell'incisione [del 1955] con gran divertimento, ad esempio per quanto riguarda l'humour che

vi ho sempre ripetutamente scoperto [...] ma – e si tratta di un “ma” colossale – non riesco assolutamente a identificarmi con lo spirito della persona che aveva compiuto quell’incisione. [...] Col passare degli anni mi è divenuto chiaro che per un’opera musicale, indipendentemente dalla sua lunghezza, vi è un... – avrei quasi detto “tempo”, ma sarebbe la parola sbagliata – vi è una pulsazione fondamentale, un punto di riferimento ritmico che rimane costante [...] che si può suddividere o moltiplicare (non necessariamente secondo lo schema 2-4-8-16-32, ma spesso secondo parametri assai meno evidenti), e i risultati di queste divisioni o moltiplicazioni agiscono come pulsazioni “subordinate” per la rispettiva sezione.

Ulteriore elemento d’interesse comparativo sta nel verificare le differenze tra le due versioni associando l’una e l’altra anche a una registrazione video del 1962 (parziale) che chiarisce come sul Gould piú estroverso si stesse sedimentando una progressiva competenza storica, maturata anche attraverso lo studio del repertorio elisabettiano.

Resta la considerazione ovvia di come, soprattutto nel quarto di secolo che separa le due Goldberg di Gould, anni che videro parallelamente definirsi l’“apostolato” bachiano di Rosalyn Tureck, né le provocazioni intellettuali del primo né la ricerca ascetica della seconda e neppure le novità tecniche del pianismo di entrambi penetrarono rapidamente nella prassi

corrente, improntata al tardo romanticismo dei virtuosi di ascendenza lisztiana nati tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento.

Tale prassi è stata documentata in anni relativamente recenti da un esponente “inattuale”, longevo dinosauro sopravvissuto in mezzo a repentine glaciazioni. Pianista ottocentesco vissuto un secolo dopo, **Wilhelm Kempff** (1895-1991) fu artefice di una discografia bachiana estremamente ampia fatta coerentemente – essendo interprete di formazione schiettamente tardoromantica (allievo di un allievo di Liszt, Karl Heinrich Barth, con cui studiò anche Arthur Rubinstein) e organista per tradizione familiare – tanto di brani originali per tastiera quanto di arrangiamenti da brani vocali sacri, arrangiamenti sempre realizzati autonomamente.

La versione delle Goldberg incisa nel 1969 (Deutsche Grammophon) consiste in una libera lettura dell'edizione di Busoni e – nonostante la data relativamente tarda di realizzazione – rappresenta, per la storia dell'interpretazione a essa contemporanea, un fossile vivente. A quell'altezza cronologica, infatti, erano già disponibili non solo l'influente edizione discografica di Rosalyn Tureck e la prima rivoluzionaria lettura di Glenn Gould ma anche l'edizione “critica” di Ralph Kirkpatrick (e la di lui incisione su clavicembalo moderno, come vedremo, oltre alla prima edizione di Gustav Leonhardt su clavicembalo sto-

rico). Non è possibile affermare che esista uno stretto legame fra la lettura di Kempff e quella che della stessa opera può aver dato Busoni, ma tra il primo e il secondo pianista è innegabile una relazione referenziale, come se Kempff ponesse se stesso in una linea di continuazione e perfezionamento dello stile pianistico busoniano.

Ascoltando il disco dopo aver riletto l'introduzione di Busoni allo spartito delle Goldberg ecco realizzate nel modo piú immaginifico tutte le sue raccomandazioni e soluzioni di semi-trascrizione. Bach infatti non viene trasportato da un ipotetico Settecento all'attualità di fine anni Sessanta (del Novecento) ma condotto fino alle estreme propaggini del tardo romanticismo e lí lasciato macerare in una mistura di lirismo salottiero, di espressionismo, di modernismo (non di Romanticismo, epoca alla quale Kempff stesso era solito dichiarare con decisione di non voler essere accomunato).

Non si contano, in quest'ottica tanto imprevedibile, gli abbellimenti che Kempff non esegue, piú facile invece contare quelli che aggiunge di suo, fino al punto da interferire nella condotta melodica e – siamo nel 1969, quando cioè l'opera era entrata in repertorio e comportava già una serie di precise aspettative da parte degli ascoltatori – di apparire “impresentabile” a qualsiasi fautore della fedeltà testuale (cioè ai piú, allora come oggi).

Per Kempff, adoratore di quella mistica divinità protestante che era (è stato ancora a lungo... è ancora?)

Bach in Germania, le Goldberg sono un pre-testo dal quale distillare l'intero catalogo di idiosincrasie che lo resero famoso presso il pubblico come presso i colleghi pianisti che ne ammiravano il virtuosismo. Tutt'altro che indenni dal cosiddetto "errore", le incisioni e le esecuzioni dal vivo di Kempff erano infatti un ondivago susseguirsi d'impulsi emotivi, quasi come se l'animo di Schubert (suo autore prediletto), albergando in lui, coprisse di un manto leggero e sfumato ogni altra scrittura, da Bach a Brahms, attraverso tutto Beethoven. Dell'imprevedibile Kempff, Giorgio Pestelli ha scritto (in *Di tanti palpiti*, Studio Tesi, Pordenone 1986, p. 270):

Tutti hanno il loro momento di grazia, in qualunque lavoro; ma Kempff quando era in vena, quando era "in serata", volava sul suo livello quotidiano, l'escursione fra prosa professionale e poesia di accensioni, capricci, risposte personali era per lui piú alta che in molti altri interpreti dal rendimento piú costante. Poche cose infatti ricordano l'imperfezione di ogni successo umano come l'interpretazione musicale: qualche volta rivela misteri, qualche volta fa cilecca, non funziona, senza che le ragioni si possano mettere giú con oggettività. È un problema che Kempff, piú di chiunque altro, ha contribuito implicitamente a mettere in luce.

Gli anni Settanta delle Goldberg trascorrono nell'inserimento progressivo dell'opera entro il repertorio

dei pianisti di circuitazione internazionale e nei cataloghi delle etichette discografiche grandi e piccole. Il “modello-Gould” è individuabile sia a livello esecutivo sia sul piano delle scelte commerciali. È fortissimo il riferimento a Gould, il cui successo di vendite nel 1972 suggerí nientemeno che alla Deutsche Gramophon di far esordire la pianista californiana Zola Shaulis (meteora da concorso) con un LP comprendente le “Goldberg” e la VII Sonata di Sergej Prokof’ev (incisa anche da Gould nel 1961, come prova pubblica di quel virtuosismo pianistico che avrebbe sempre detestato e, soprattutto, cavallo di battaglia di un altro pianista che lo stimava e che lui stimava pur nelle reciproche inconciliabili differenze: Svyatoslav Richter).

Come apparirà evidente nella discografia clavicembalistica, il decennio che vide la definitiva penetrazione di Bach nella *common practice* pianistica (cioè nei programmi da concerto e da disco prima monopolizzati dalla musica classico-romantica), trascorrerà tutt’altro che indenne sulla storia dell’interpretazione delle Goldberg che, al pianoforte, vedranno l’estremo ritorno di Gould e, contemporaneamente, l’indicazione di un sentiero alternativo. Evento di ampia portata entro questo periodo fu, nel 1974, la scoperta di un esemplare dell’edizione originale recante annotazioni autografe (il manoscritto 17669 della Bibliothèque Nationale di Parigi): la “copia dell’autore”, quella su cui Bach appose ogni necessaria correzione e su cui

trascrisse ogni pensiero “musicale”, a cominciare dai 14 canoni BWV 1087. Tale scoperta, salutata da Christoph Wolff (che ne pubblicò la notizia sul «Journal of the American Musicological Society» XXIX del 1976) come una fra le più importanti del secolo quanto a trasmissione delle fonti bachiane, ha influito profondamente sulle abitudini esecutive, perché fra le annotazioni di Bach figurano anche specificazioni circa l'andamento ritmico e agogico: la variazione VII, per esempio, è arricchita dell'indicazione «al tempo di giga», apposta probabilmente per evitare equivoci ed eccessivi rallentamenti cui la scrittura delle figurazioni ritmiche potrebbe indurre; la variazione XXV è invece corredata dell'indicazione “adagio”; sono poi aggiunte numerose legature fraseologiche, indicazioni di staccato, ornamentazioni come mordenti e appoggiature.

Una generazione separa Gould da colui che ne avrebbe recepito e trasformato l'eredità, anche tramite un approccio modernamente critico al testo musicale, informato non solo da competenze tecnico-compositive e impostazioni ideologiche ma anche storiche e filologiche. **András Schiff** (1953), ungherese da molti anni residente in Italia, è un pianista che ha pubblicato, fino a oggi, tre incisioni delle Goldberg (1982, Decca; 1990, Teldec, in video, e 2003, ECM, dal vivo) che valgono da conseguenze mature di premesse storiche inizialmente solo abbozzate perché troppo a ridosso del capolavoro (arti-

stico ma anche mediatico) del canadese. Schiff si è piú volte definito ammiratore di Gould in termini perentori, affermando per esempio che «Gould sa controllare cinque voci in modo piú intelligente di come la maggior parte dei pianisti fa con due» (testo riportato in Edward Wadie Saïd, *Nel segno dell'esilio*, Feltrinelli 2008); tuttavia la sua ammirazione non è emulazione o parodia ma punto di riferimento dal quale deviare in funzione di un ruolo del tutto emancipato del pianoforte come strumento che, anche per Bach, funziona cosí com'è, senza bisogno di alcun travestimento. In tal senso la presa di distanza avviene non solo nei confronti di Gould (il nome piú frequente nelle domande degli intervistatori perché piú frequente nella memoria dei musicofili), ma anche nei confronti di Rosalyn Tureck. Sarebbe riduttivo descrivere il pianismo di Schiff come un ponte tra Gould e la Tureck, benché le soluzioni esecutive dell'uno e dell'altra facciano parte del bagaglio tecnico dell'ungherese.

L'ascolto delle tre incisioni di Schiff permette di chiarirne le caratteristiche e il ruolo storico in termini non di cronaca ma di capitolo autonomo entro una storia del pianoforte moderno. Numerosi gli elementi che è possibile ravvisare già al primo ascolto: dall'osservanza finalmente incondizionata dei ritornelli (sempre eseguiti), all'uso dell'ornamentazione (specialmente nelle ripetizioni), dalla tipologia di ornamenti alle dinamiche, ai timbri.

Il pensiero musicale di Schiff, leggibile nel 2003 come ulteriore messa a fuoco di quanto intuito vent'anni (e poi dieci) prima, segna con forza il definitivo passaggio da un'epoca di scuole pianistiche "ideologiche" a un'epoca di scuole pianistiche scientifiche, dove ogni scelta espressiva ha un esito funzionale in due direzioni, quella della lettura analitica del testo musicale e quella semantica dell'idioma strumentale come ricchezza in quanto tale e non come ostacolo. Il pianoforte non è piú l'apparecchiatura della quale sacrificare l'una o l'altra delle possibilità applicative; non si tratta piú di concentrarsi sul tocco staccato (anti-romantico) e sul vitalismo ritmico per "attualizzare" un clavicembalo immaginario; e non si tratta neppure di conglomerare la condotta contrappuntistica e le micro-dinamiche alla ricerca di un sostituto accrescitivo del clavicordo e diminutivo dell'organo.

Bach al pianoforte, dagli albori della fonografia alla seconda versione delle Goldberg di Gould, alberga all'insegna di un principio espresso con vigore da Ferruccio Busoni (in *Lettere alla moglie*, Ricordi, Milano 1955, p. 220): «ogni pezzo pianistico di carattere significativo è la riduzione di un pensiero piú grande per uno strumento pratico». Ripetitore letterale di tale concetto riduzionistico fu Kempff; ripetitori *e contrario* – perché ideologicamente opposti a Busoni pur restando manipolatori di un testo musicale ritenuto

perfettibile – furono Gould e la Tureck. Il pianoforte di Schiff rappresenta una terza via.

Il pianoforte – sembra affermare con sprezzatura Schiff – ha la sua *Stimmung* (le “sue” peculiarità ora melodiche, ora percussive, il “suo” suono in senso lato) come il suo *Dasein* (cioè il suo esser-ci come “pianoforte” nello spazio sonoro e nel tempo storico): è su queste caratteristiche inalienabili che si gioca il ruolo del pianista moderno, anche quando decide di eseguire il repertorio antico (cioè scritto per non-pianoforte). Mascherare, forzare o alterare tali caratteristiche è un atto di mistificazione che non giova né alla musica (le cui ragioni sono espresse compiutamente dallo strumento antico) né al pianoforte che ne esce mutilato e mortificato.

Di poco più giovane rispetto a Schiff, **Angela Hewitt** (1958) ha consegnato una versione delle Goldberg (Hyperion 2000) che spicca quanto la seconda del collega ungherese nella discografia del passato più prossimo per alcune oggettive caratteristiche fra le quali primeggia la congruenza tra la lettura analitica e la resa esecutiva. Anche con Angela Hewitt abbiamo una visione prospetticamente altra, disinteressata alla trascendenza, al tono oracolare, alle sottolineature (e talora alle caricature) di tutti quelli che hanno voluto adoperare il pianoforte come pretesto alla ricerca di un “miglior clavicembalo” e di chi ha appiattito il contrappunto schiacciandolo sotto enormi bolle di risonanza.

Il caso Schiff e il caso Hewitt, nell'ampia gamma di possibili alternative discografiche, non sono del tutto arbitrari, i due pianisti infatti sono fra i pochi ad aver mantenuto in repertorio le Goldberg entro un progetto di ricerca personale che è passato attraverso lo studio, l'esecuzione e l'incisione della gran parte del repertorio "pianistico" di Bach, rivendicando come storica la prassi esecutiva al pianoforte e ponendo fine (?) all'annosa querelle circa il primato del pianoforte sul clavicembalo.

Al clavicembalo

Secondo le cronache la prima esecuzione "moderna" delle Goldberg al clavicembalo fu data alla Royal Musical Association di Londra, dove Alfred James Hipkins (1826-1903) – noto per essere stato l'accordatore di Chopin e poi uno dei più precoci nel programmare concerti monografici di musica del polacco – le presentò nel 1886, quasi trent'anni prima dell'edizione pianistica "modernizzata" di Busoni. Tuttavia la storia moderna delle Goldberg al clavicembalo può essere descritta dopo quella delle Goldberg al pianoforte perché il primo capitolo narra non di un clavicembalo vero e proprio, cioè uno strumento antico originale o una copia conforme, ma di alcuni ibridi novecenteschi suonati da una donna che, tra Otto e Novecento,

poteva sembrare ai commentatori malevoli quasi un'estrema propaggine del Romanticismo: cioè una pianista polacca formatasi in Polonia coi discendenti diretti del pianismo di Chopin.

Wanda Landowska (1879-1959), dopo aver esordito da bambina prodigio al pianoforte ed essersi guadagnata una buona reputazione internazionale (oltre ad aver "bucato" dei rulli di pianola con brevi brani di Mozart e Beethoven), si affezionò progressivamente alla musica di Bach e intese presto reagire alle accuse che bollavano il clavicembalo come strumento inespressivo (è celebre la frase di Claude Debussy che per definire la chitarra disse che era «come un clavicembalo, ma espressiva»). Iniziò quindi a esibirsi al clavicembalo nel 1903, eseguendo per prima, nel Novecento, il basso continuo della *Matthäus Passion* e per prima, nel 1933, l'integrale delle Goldberg (nell'auditorium di Saint-Leu-la-Fôret, vicino a Parigi, dove teneva da tempo corsi di musica antica); è ugualmente sua la prima incisione discografica delle Goldberg al clavicembalo sempre nel 1933 (apparsa nel catalogo EMI e poi in quello Naxos) bissata nel 1945 (per la RCA) quando l'artista si trovava negli Stati Uniti dov'era scampata ai bombardamenti tedeschi.

Caratteristica essenziale di queste incisioni della Landowska è il tipo di clavicembalo impiegatovi: non uno strumento ispirato ai modelli antichi, non un esemplare fra quelli che ebbe modo di restaurare Eugène

Arnold Dolmetsch (1858-1940, promotore della musica antica e cembalario francese operante in Inghilterra), bensì un “clavicembalo moderno”, uno strumento a tastiera di nuova invenzione che la “famosa pianista” ebbe la possibilità di ottenere dalla collaborazione con la “famosa fabbrica” di pianoforti della città dove viveva, la Pleyel di Parigi. L’esigenza di fondo, ancora una volta, era analoga a quella che contemporaneamente stava animando Busoni per la sua edizione a stampa del 1915. Wanda Landowska, infatti, nel 1912 ottenne dalla Pleyel un “clavicembalo” che aveva tendenzialmente le funzionalità e il suono di uno strumento a corde pizzicate ma che poteva reggere alle esigenze acustiche di una moderna sala da concerto e, in più, accelerare la messa in atto di differenti registri tramite un meccanismo a pedaliera (laddove negli strumenti “antichi” tali registri vengono azionati manualmente). Dunque per la seconda volta la strada delle Goldberg – musica “da camera” per eccellenza – dovette incrociare le sorti del concertismo di massa, fenomeno dal quale, paradossalmente, la stessa Landowska si sarebbe, almeno a parole, dissociata.

Lo strumento – che la Pleyel aveva già presentato in forma di prototipo all’Esposizione Universale di Parigi del 1889 (quella in cui venne inaugurata la Tour Eiffel) – chiamato *Grand Modèle de Concert* era infatti un’apparecchiatura macchinosa e imponente, capace di sonorità prolungate e metalliche le quali, se pre-

sto vennero messe in discussione da chi perorava la ricostruzione di strumenti sulla base dei modelli antichi, riscossero però sufficiente fortuna da diventare icone sonore di qualcosa che avrebbe assai nociuto all'immagine pubblica del clavicembalo. È infatti un clavicembalo di fattura novecentesca quello che viene suonato nella sigla iniziale del telefilm *The Addams Family* sulle note di Victor Mizzy. Ed è a un indefinito coacervo di sinistro e grottesco che il nostro strumento viene, ancora oggi, associato. La ristretta ma significativa circolazione che la sonorità "da clavicembalo" ebbe nella musica di consumo degli anni Sessanta e primi Settanta, è indice di ciò in cui si era semiologicamente trasformato questo strumento: in primis icona di ambientazioni sinistre ma tragicomiche (mentre al sinistro orrorifico è stato riservato tradizionalmente l'organo, strumento che, nel filone dei piú crudeli *villain*, viene suonato dall'abominevole Dr. Phibes, del 1971, fino all'implacabile Davy Jones nella saga dei *Pirati dei Caraibi*, dal 2003 in poi); indi, fattore di maggiore importanza, venne considerato strumento veicolo per la produzione di un sound ritmico molto incisivo. È infatti all'incisività ritmica dei clavicembali Pleyel prima e Neupert (ditta tedesca di Bamberg) dopo che si deve una parte della fortuna di Wanda Landowska presso la critica che, nel suo suonare "staccato" intravedeva un approccio "altro" al fenomeno ritmico.

Fra le caratteristiche esecutive della Landowska, la condotta ritmica dovette suscitare infatti particolare scalpore, stando almeno al giudizio che ne dettò Virgil Thomson in una recensione proprio delle Goldberg ascoltate dal vivo nel 1942 alla Town Hall di New York (*The Musical Scene*, Knopf, New York 1945, p. 203):

Si tratta di moderna scansione quantitativa allo stato puro. Neppure Benny Goodman avrebbe potuto fare di meglio [...]. Solo ai nostri giorni, mediante la diffusione della musica popolare americana e sudamericana – che differisce dal repertorio europeo per la sua maggiore dipendenza dagli schemi quantitativi piú che dalle pulsazioni –, è possibile una corretta consapevolezza del ritmo bachiano, con una tecnica specificamente ideata per renderlo distinguibile. [...] Il risultato finale è un'esperienza musicale che chiarifica il passato rivelandolo attraverso il presente.

È a questo punto il caso di domandarsi se la predilezione di Glenn Gould (che ebbe modo di cimentarsi su strumenti in tutto simili a quelli adoperati dalla Landowska) per il tocco staccato sia influenza diretta del sound di quegli strumenti: la risposta è indubbiamente affermativa.

Il giudizio piú perentorio sulla clavicembalista polacca era stato comunque già pronunciato all'inizio del secolo da un bachiano convinto come Albert

Schweitzer che, nel primo volume del suo *Bach* (Macmillan, New York 1925) afferma:

Chiunque ascolti la signora Landowska sul suo splendido clavicembalo Pleyel, troverà difficile capire come si possa ancora suonare questa musica sul pianoforte moderno.

La fama della Landowska fu comunque ampia, nonostante la ritrosia del personaggio: anche l'industria cinematografica provò ad avvicinarla e, nel 1950, Dmitri Tiomkin le chiese di suonare il clavicembalo nel *Cirano de Bergerac* di Stanley Kramer. L'epoca era di grande fortuna per le industrie discografiche: secondo una fonte dell'epoca («Billboard», 27 maggio 1950) l'edizione Victor (RCA) delle Goldberg suonate dalla Landowska arrivò a vendere ben 35.000 copie (fu per questo che i discografici decisero di non commercializzare l'incisione pianistica di Arrau).

Qualsiasi siano stati gl'intenti divulgativi della clavicembalista, gli anni in cui si trovò a operare erano anni in cui si stava formulando la concezione moderna dello star system e in cui era sempre più evidente come il successo di un interprete non derivasse tanto dallo spessore culturale delle sue proposte quanto dalla portata spettacolare delle sue esibizioni. Le Goldberg, come non plus ultra delle maratone alla tastiera, indussero la stessa Landowska a una constatazione agrodolce (in Jane O'Dea, *Virtue or Virtuosity?: Explo-*

rations in the Ethics of Musical Performance, Greenwood, New York 2000, p. 35):

La ghiottoneria che spinge il pubblico a comprare i biglietti per ascoltare le Variazioni Goldberg mi intristisce e mi scoraggia. Lo fanno per amore della musica? No, loro non ne sanno niente. Sono spinti dalla mera curiosità di vedere un virtuoso che lotta con l'opera piú difficile mai scritta per tastiera.

Prima clavicembalista a incidere le Goldberg, Wanda Landowska, che adoperava un'edizione propria con alcune anomale aggiunte, fu anche, come abbiamo visto, il primo interprete a tornare sui suoi passi consegnando una seconda lettura della stessa opera e compiendo un percorso di approfondimento stilistico che, dal 1933 al 1945, comporta un progressivo lieve dilatarsi dei tempi, una lettura piú didascalica e piú irregolare nella condotta ritmica, ma anche pre-gna di un respiro piú profondo e priva delle tante piccole imperfezioni che costellano la prima, pionieristica incisione, che pure spinse i critici ad affermare che «delle esecuzioni della Landowska si può parlare solo in termini superlativi».

Un allievo di Wanda Landowska, **Ralph Kirkpatrick** (1911-1984), rappresenta la seconda importante tappa nella storia discografica delle Goldberg clavicembalistiche, opera che curò anche in una significativa edizione

critica (Schirmer, New York 1938) dove le ornamentazioni vengono realizzate per esteso (seguita da numerose altre pubblicazioni musicali e dal catalogo tematico delle Sonate di Domenico Scarlatti, ancora oggi spesso indicate con la sigla K, iniziale del musicista americano).

Di Kirkpatrick esistono due incisioni delle Goldberg, una del 1952 (Haydn Society, poi riversata da Music & Arts) e una del 1959 piú volte ristampata nei cataloghi Deutsche Grammophon e Archiv. Lo strumento adoperato nel 1952 è un clavicembalo a due manuali costruito nel 1908 dall'altro maestro di Kirkpatrick, il citato Arnold Dolmetsch (capostipite dei restauratori di questo e altri strumenti, come viole da gamba e liuti) su basi storiche e autore di un fortunato saggio dal titolo *The Interpretation of Music in the Seventeenth & Eighteenth Centuries*, apparso nel 1915; il cembalo venne prodotto dalla ditta Chiche-ring di Boston e fu acquistato dalla Harvard University che lo aveva a sua volta avuto dal suo precedente e primo possessore, una presenza che torna incessantemente in questa microstoria delle Goldberg: Ferruccio Busoni. Lo strumento adoperato per la registrazione del 1959 è invece, sorprendentemente, un modello tutt'altro che storico della Neupert, ditta che probabilmente fece da parziale sponsor del grande progetto discografico bachiano di Kirkpatrick per la Deutsche Grammophon.

Nei confronti della Landowska-didatta, Kirkpatrick nutriva un sentimento ambivalente di ammirazione e distacco, mentre è nei confronti della Landowska-interprete che i suoi dischi possono essere ascoltati e rapportati, segnando dalle incisioni della polacca un deciso allontanamento. Dell'illustre anziana maestra egli stesso scrisse in *Early Years* (uscito postumo da Peter Lang, New York 1985):

Piú di un'ora con questa donna dalla personalità straripante e potevo impazzire. Lei era molto carina ma voleva fare di me semplicemente una parte del suo grande ego, cercando di ottenere il controllo totale sul sottoscritto, cosa alla quale resistevo sempre, nonostante fosse faticosissimo. Non era una buona insegnante, non spiegava le cose bene e non discuteva granché sulle questioni. Non c'era modo di fare altro se non quel che lei aveva detto; ogni esercizio dell'intelligenza personale non era considerato necessario e veniva ignorato. [...] Non amavo molto il suo modo di suonare: mi sembrava troppo asciutto, niente piú che una ticchettante macchina da scrivere, certo non un clavicordo ben temperato. Considero le sue incisioni contrarie alla struttura musicale e il suo fraseggio l'esatto opposto di ciò che è, secondo me, il fraseggio bachiano.

Non minore distanza è percepibile dalla sua lettura delle Goldberg che volevano essere "aggiornate", "filologiche" quanto piú possibile, eppure non lo

furono deliberatamente, giacché, pur potendo adoperare clavicembali di concezione settecentesca, Kirkpatrick decise di suonare su un “Bach-model” moderno, forse perché non riteneva ancora affidabili gli strumenti antichi e non era in grado di adattare la sua tecnica esecutiva ad altri pesi, ad altri equilibri, ad altri sistemi di accordatura. Eppure, evitando di giudicare le scelte organologiche col senno di poi, già le differenze esecutive sono profondissime, a cominciare dal rapporto esecutore-pubblico che negli anni Cinquanta non vede piú (o non soltanto) nel disco una versione edulcorata della performance dal vivo bensí un documento destinato al riascolto e, di conseguenza, raccoglitore d’impostazioni teoriche il meno possibile arbitrarie. Con le Goldberg di Kirkpatrick – cosí come con le quasi coeve registrazioni di Glenn Gould – l’obiettivo dell’interprete non è quello di strappare l’applauso a un pubblico pagante, nervosamente assiso in platea e voglioso di funambolismi ed effetti spettacolari, ma è quello di “dire la propria” su un testo musicale.

La prima fase della discografia aveva insegnato che il detto “*Verba volant*” non era piú cosí ineluttabile; la seconda fase aveva capito che “incidere” questi “verba” significava recitare la seconda parte del proverbio – “*scripta manent*” – e di essa, del suo status di “testo interpretativo” leggibile come sovrastruttura del “testo musicale”, accettare le peculiarità: prima

fra tutte quella di poter essere riletto e corretto, come ogni testo.

Alla stregua di Kirkpatrick, anche il tedesco **Helmuth Walcha** (1907-1991) eseguì e incise le Goldberg (EMI, 1953) tentando un approccio storico sin dalla scelta dello strumento: si affidò infatti a un clavicembalo Ammer, sul quale propose le variazioni in una veste sonora diversa dallo sferragliante e magniloquente eloquio dei suoi predecessori, ma d'altra parte con un'immutabilità della pulsione ritmica e un'interpretazione degli abbellimenti che, ove non proceda tagliando, tiene in poco conto le ricerche, allora pionieristiche, sull'ornamentazione barocca e il suo ruolo strutturale, anzi quasi si rivolge all'abbellimento come se fosse un elemento da obliterare per poi dissociarsene alla svelta. A parziale giustificazione dell'interpretazione di Walcha, si consideri la sua attività prevalente, di organista, che lo rendeva più propenso a ornamentazioni discrete, tali da non inficiare la piana comprensibilità dell'eloquio strumentale, verso il quale nutriva un sentimento "puritano", quasi come se eseguire gli intervalli significasse instillare frivolezza nella sacrale serietà del monumento bachiano.

Ultimo e più giovane rappresentante della "vecchia scuola" cembalistica può essere considerato **Karl Richter** (1926-1981), direttore di coro e d'orchestra, clavicembalista e organista, che ebbe un ruolo importante nell'alimentare, fino all'anno della morte prematura, le ragioni dell'esecuzione semi-storica di Bach. Il suo

approccio non era in linea con l'assimilazione del contrappunto alla grande tradizione sinfonica romantica (come ancora a metà Novecento si poteva ascoltare da direttori come Leopold Stokowsky e Herbert von Karajan), ma neppure aderiva fino in fondo alle ragioni storico-filologiche, tendendo invece a una revisione neoclassica, fatta di precisione e rigore teutonico, realizzata adoperando nel migliore dei modi (migliore, quantomeno, secondo i criteri dell'epoca) gli strumenti dell'attualità di allora, quelli cioè dell'orchestra sinfonica, dei grandi organi di costruzione otto e novecentesca e dei clavicembali di moderna concezione. Lo strumento adoperato da Richter in tutte le sue incisioni per tastiera era un modello della ditta Neupert, la stessa che aveva fornito Kirkpatrick, celebre per aver prodotto (e per continuare a produrre) dei clavicembali ispirati a modelli appartenuti ai compositori ma ammodernati quanto a meccanica e pedaliera, in una forma di allineamento col dato storico che, seppur altrettanto positivista rispetto a quanto era accaduto con gli strumenti Pleyel, continuava a proporre una visione dell'organologia secondo la quale un artefatto sonoro moderno era più adatto a inserirsi nella vita concertistica, potendo essere ascoltato senza amplificazione anche in grandi sale. I clavicembali Neupert, fra l'altro, rispetto ai modelli Pleyel, suscitavano l'attenzione di compositori del Novecento che vi dedicarono musica composta appo-

sitamente (come Manuel De Falla, Bohuslav Martinů, Bruno Maderna e altri), contribuendo alla fortuna commerciale e alla diffusione di questi strumenti. Molti lettori adulti, fra quanti hanno frequentato il conservatorio fino agli anni Novanta, ricorderanno di aver visto circolare strumenti del genere nei loro istituti.

Richter si è cimentato nelle Goldberg in un numero inusuale di tentativi, almeno cinque (Telefunken/London 1956, Teldec 1958, Altus 1969, Archiv 1972, TDK live 1979). Fra i retaggi cui Richter non rinuncia vi è ancora la scelta di non eseguire i ritornelli; il suo stile esecutivo spicca per l'audacia virtuosistica e lo stile tendente al "romantico" travestito da barocco tramite l'uso dell'ennesimo "model Bach" e dei suoi inconfondibili registri. Una concentrazione di energia che nelle esecuzioni all'organo può essere ascoltata in tutto il suo vigore (Richter era dal 1949 titolare dell'organo nella Thomaskirche di Lipsia, dotata fino al 1999 "soltanto" di un organo romantico, costruito da Wilhelm Sauer entro il 1889).

La lettura di Bach come autore storico anziché come divinità era stata avviata con convinzione solo nel secondo dopoguerra e ancora per tutti gli anni Sessanta, e parte dei Settanta, la messa in pratica dei dettami della trattatistica musicale su strumenti ricostruiti fedelmente o restaurati era appannaggio di pochi e tenaci avventurieri.

Coetanea di Kirkpatrick e Walcha, la viennese **Isolde Ahlgrimm** (1914-1995) eseguì le Goldberg, fra l'altro, in un concerto dell'ottobre 1943, nella sua città, probabilmente alla presenza di Richard Strauss, di cui era amica e al cui settantanovesimo compleanno venne dedicata una stagione concertistica. Due le incisioni delle Goldberg lasciate da questa importante figura di passaggio tra la vecchia e la nuova scuola clavicembalistica (Philips 1954 su cembalo Ammer; Belvedere 1965 su cembalo Wittmayer). Da protagonista di un importante movimento di rilancio della musica antica secondo criteri storici, la Ahlgrimm partecipò agli esperimenti dei *Konzerte für Kenner und Liebhaber* del marito Erich Fiala, nei quali ebbero modo di esibirsi, fra gli altri, alcuni protagonisti della "musica antica" del secondo Novecento, come gli allora quasi esordienti Gustav Leonhardt (al clavicembalo) e Nikolaus Harnoncourt (come violoncellista e violista da gamba). Se la prima versione risente ancora delle facilitazioni nell'uso dei registri a pedale, la seconda, con registri manuali, presenta un aspetto timbrico teso a un maggiore realismo delle possibilità ammissibili a metà Settecento e, soprattutto, tende a rinunciare sistematicamente a tutto ciò che di "pianistico" si era incrostato nelle esecuzioni al clavicembalo, come la concezione classico-romantica dell'accelerazione e del rallentamento ritmico e l'uso del rubato (di matrice chopiniana e lisztiana).

Se Erich Fiala e Isolde Ahlgrimm sono fra le prime cause efficienti del movimento che nella Mitteleuropa ha avviato la riscoperta della musica antica e delle prassi esecutive storicamente informate e su strumenti originali o copie di essi, la generazione dei loro allievi ha popolato il mezzo secolo a seguire. Nomi come Nikolaus e Alice Harnoncourt, Hans Martin Linde, i fratelli Wieland, Sigiswald e Bart Kuijken, Frans Brüggen e ovviamente **Gustav Leonhardt** (1928), organista, clavicembalista e direttore d'orchestra. La conoscenza di Bach maturata da Leonhardt è di un'ampiezza tale da poter essere paragonata solo a due o tre altri esempi, giacché non si estende a un repertorio settario (la musica per tastiera, per esempio) ma spazia dalla prima all'ultima nota che Bach abbia scritto, dal momento che Leonhardt ne ha studiato, eseguito e inciso almeno una volta tutta l'opera, al clavicembalo e all'organo (come solista e accompagnatore al basso continuo), come condirettore (insieme ad Harnoncourt) del primo progetto di esecuzione e incisione integrale delle cantate, come direttore d'innomerevoli altri concerti cameristici e corali, dalla metà degli anni Cinquanta (il suo ensemble Leonhardt Consort venne fondato nel 1955) fino ai nostri giorni.

Tre le registrazioni ufficiali dedicate da Leonhardt alle Goldberg: la prima nel 1953 (Vanguard) dal Konzerthaus di Vienna su cembalo Ammer; la seconda del

1965 (Teldec) su uno strumento di Martin Skowronek copia di un Dulcken (famiglia di cembalari olandesi attivi per tutto il Settecento); la terza del 1976 (Deutsche Harmonia Mundi) registrata ad Haarlem su una copia di William Dowd da un originale di Blanchet; la prima e la seconda incisione sono con diapason (cioè altezza in frequenza della nota La) “moderno” intorno ai 440hz, la terza è con diapason “barocco” a 415hz.

La progressiva portata rivoluzionaria delle esecuzioni di Leonhardt, specialmente in epoca odierna, quando alcuni commentatori sostengono che l’argomento “musica antica” si sia ormai esaurito nella sua spinta propulsiva, è difficilmente comprensibile. Chi ascolta il clavicembalo in concerto o in disco lo ascolta quasi invariabilmente sotto forma di strumenti fedelmente ricostruiti da originali e da esecutori che hanno studiato con Leonhardt o con gli allievi di Leonhardt. Tuttavia ascoltare le incisioni dell’olandese insieme a quelle di Wanda Landowska – cioè il “clavicembalo per antonomasia” ancora negli anni Cinquanta e Sessanta – significa vedere progressivamente spazzata via l’adozione della tecnica pianistica al clavicembalo; significa, per la prima volta, raggiungere Lipsia non camminando a ritroso dalla Parigi di Chopin ma guardando avanti dopo essere partiti dalla Roma di Frescobaldi.

Eccellente “prodotto” dell’ambiente musicale inglese, patria del movimento della *early music* con premesse

meno elitarie di quanto accadeva contemporaneamente in Austria e Germania, **Trevor Pinnock** (1946) ha inciso le Goldberg (Archiv 1980) su uno strumento Ruckers del 1646 ampliato nel Settecento da Taskin. Soprattutto all'epoca della sua pubblicazione, questo disco suscitò un certo scalpore per le vivacissime scelte di tempo, per l'impressione di grande libertà ritmica e agogica – soprattutto rispetto alla tradizionale compostezza dei clavicembalisti “da manuale”.

Alla medesima generazione di Leonhardt appartiene **Kenneth Gilbert** (1931), canadese, di formazione internazionale e attivo anche come musicologo (autore, fra l'altro, di un'edizione delle Goldberg pubblicata in Francia, da Salabert, nel 1979). La sua versione discografica (Harmonia Mundi 1986) è fatta con uno strumento seicentesco di Hubert Bédard su modello Ruckers-Taskin (analogo a quello adoperato da Pinnock) e ha come particolarità principale il raggruppamento delle variazioni, come a voler fare della silloge un'opera in più movimenti: Aria, variazioni dalla I alla IV, dalla V alla VIII, dalla IX alla XII, la XIII, la XIV e la XV, la XVI, dalla XVII alla XX, dalla XXI alla XXIV, la XXV, dalla XXVI alla XXX, Aria. I ritornelli vengono eseguiti solo nei canoni e in alcune variazioni più brevi e i raggruppamenti di variazioni tendono a enfatizzare eventuali discendenze francesi delle Goldberg, proponendo il ciclo di variazioni come una successione di brevi suite.

Ton Koopman (1944), insieme a Leonhardt – suo maestro – può considerarsi oggi il musicista che piú a fondo conosce l'opera di Bach, avendone eseguito e inciso la totalità delle opere strumentali e vocali dal cembalo, dall'organo e dal podio. La sua versione discografica delle Goldberg, su uno strumento di Willem Kroesberger, risale al 1988 (Erato) e rappresenta un esempio fra i numerosi della sua ricerca storico-esecutiva condotta entro gli anni Ottanta del Novecento: in essa, l'ottenimento della dinamica al clavicembalo non è piú una questione puramente organologica, cioè non va piú (esclusivamente) ricercato nelle caratteristiche costruttive dello strumento impiegato; la dinamica sta infatti anche nel gioco di allusioni fatto di maggiori e minori densità sonore ottenute modificando la rapidità nell'esecuzione degli abbellimenti e sfruttando in maniera funzionale le differenze tra le figurazioni accordali eseguite in assoluta simultaneità ovvero in diverse sfumature di arpeggio.

Allievo di Gustav Leonhardt, **Pierre Hantaï** (1964) ha inciso le Goldberg due volte. Nel 1992 (Opus III) e nel 2003 (Mirare). La prima versione è su uno strumento olandese di Bruce Kennedy su modello Michael Mietke (Berlino 1702/1704) estremamente risonante; la seconda versione è su uno strumento di Jonte Knif e Anro Peltó basato su modelli tedeschi non dichiarati. Sin dalla prima incisione Hantaï si situa a una distanza ormai incommensurabile rispetto alla tra-

dizione clavicembalistica arcaica (quella che andava dalla Landowska a Richter) e rispetto alla generazione dei pionieri della *early music* (o «Historical Informed Performance», secondo la recente definizione che ne ha dato Bruce Haynes in *The End of Early Music*, Oxford University Press, New York - London 2007) egli ha assorbito gli insegnamenti della musicologia quali prerequisiti normali del musicista virtuoso e come tali li applica al testo scritto.

Altrove

Fra le trascrizioni che nell'Ottocento fungevano da mezzo di divulgazione del grande repertorio sinfonico e cameristico presso un pubblico casalingo borghese (soprattutto prima dell'invenzione e dell'industrializzazione dei supporti fonografici), una interessò anche le Goldberg, approntata dal compositore e organista Joseph Rheinberger (1839-1901). L'introduzione di Rheinberger all'edizione a stampa dichiarava fra l'altro che:

Una valida ragione per trascrivere questo brano è che si tratta di un'opera meravigliosa ma che, fino a oggi, ha ricevuto solo attenzione teorica anziché esecutiva, anche perché è stata scritta per uno strumento a tastiera con due manuali (il clavicembalo) che oggi è completamente dimenticato.

Fu quindi con intenti didascalici e di “semplificazione” (sia delle difficoltà tecniche sia di quelle formali, con l’enfatizzazione del tragitto armonico, reso evidente da univoche sequenze accordali) che Rheinberger si occupò dello spartito, forte della sua profonda conoscenza dell’unico strumento a piú manuali rimasto in uso (l’organo). Il risultato, agli antipodi di qualsivoglia impostazione “filologica”, venne successivamente perfezionato da un assiduo editore di musica per duo pianistico come Max Reger (1873-1916), che di Rheinberger era stato allievo. Le Goldberg trascritte da Rheinberger e riviste da Reger sono state incise per esempio da Adelhein Lechner e Ulrich Eisenlohr (RBM 1988) e da Gerard Fallour e Stephen Paulello (Assai 2000).

Fatta eccezione per questa parentesi “antica”, le imprese di appropriazione, adattamento e trascrizione delle Goldberg risalgono tutte al “secondo dopo-Gould”, cioè a dopo la morte del pianista canadese e alla trasformazione del suo ultimo disco in testamento spirituale e *cult-disc*. Tale fenomeno, avvenuto inizialmente in area statunitense e poi in Europa, giustifica la successione – prima statunitense poi europea – delle versioni non tastieristiche delle Goldberg.

Nella maggior parte dei casi si tratta di esibizioni di virtuosismo in cui, replicando i tempi e gli accenti della versione di Gould del 1982 (quasi l’aura di quel disco avesse operato in loro un contagio virale), soli-

sti o ensemble di vario genere tentano di mettere alla prova le loro abilità (di esecutori o di intellettuali) con un'opera che, da composizione esoterica qual era stata per buona parte del Novecento, dopo la morte (e la santificazione discografica) di Glenn Gould si trasforma in banco di prova globalizzato. È il caso di trascrizioni funzionali e ispirate come quella per trio d'archi di Dmitry Sitkovetsky (Orfeo e Philips 1984-85, ma ripresa anche da Mischa Maisky, Julian Rachlin e Nobuko Imai nel 2006 per Deutsche Grammophon); di esercizi di bravura che nulla hanno a che fare con la scrittura bachiana, come la pompieristica esecuzione del Canadian Brass per quintetto di ottoni (RCA 1999); di numerose astrazioni organistiche, a partire da quella di Jean Guillou (Dorian 1988); di virtuosi che – con la scusa delle Goldberg – si cimentano da dilettanti di uno strumento non loro (vedi Keith Jarrett al clavicembalo, ECM); di emulazioni fini a se stesse su una o due chitarre, come nel caso del duo di Dennis Olsen e James Oldenburg (Jodo 1983) o dell'assolo di Kurt Rodarmer (Sony 1996); di tentativi che stanno a metà tra la nobilitazione del proprio strumento e la mistificazione del repertorio come quelli di Stefan Hussong (Thorofon 1988) alla fisarmonica o di Catrin Finch (Deutsche Grammophon 2008) all'arpa; ultimo esempio, per restare in Italia, è la nuova versione per trio d'archi realizzata da Bruno Giuranna per la giovane formazione del Trio Broz (su CD *Velut Luna*). Tutti o

quasi questi esperimenti hanno dato il via a numerosi altri cloni, che continuano a susseguirsi lasciando sempre la medesima impressione di sciovinismo e di esibizione circense, giacché in ben pochi punti la musica sembra “gradire” il lavoro cui viene sottoposta.

In due casi è tuttavia possibile fare un’eccezione, trattandosi non di rincorse a fare con altri strumenti ciò che essi, per loro natura, non potrebbero non fare, ma di interpretazioni postmoderne, tese cioè a sublimare la musica di Bach e a collocarla in contesti altri nei quali il testo originale funge da spunto per operazioni che sfruttano organici non appartenenti alla “tradizione classica”.

Jacques Loussier (1934), pianista francese allievo di Yves Nat, iniziò a eseguire la musica di Bach col suo trio jazz (composto da Pierre Michelot al basso e Christian Garros alle percussioni) alla fine degli anni Cinquanta. Sciolto nel 1978 il sodalizio primigenio, Loussier rifondò una formazione analoga nel 1985 (terzo centenario bachiano), chiamandola Play Bach Trio con Vincent Charbonnier al contrabbasso e André Arpino alla batteria. Non fu il primo né l’unico *jazz man* a condurre esperimenti di ibridazione col repertorio “classico” – prima di lui vi si cimentarono, per esempio, Benny Goodman, Louis Armstrong e Dizzy Gillespie, dopo di lui per esempio Winton Marsalis – ma nessuno può vantare una frequentazione tanto assidua con Bach, comprendente fra l’altro

l'intero ciclo delle Goldberg, eseguito piú volte in concerto e inciso nel 1999 per la Telarc.

Il proposito delle interpretazioni bachiane di Loussier non è, evidentemente, né filologico né documentario, bensí di democratica appropriazione di un testo musicale da parte di interpreti che non cercano nelle intime ragioni di quel testo le loro soluzioni espressive, ma che ne fanno un riferimento culturale passibile di essere ri-letto secondo un idioma che non gli appartiene ma che è piú vicino ai codici estetici degli odierni ascoltatori occidentali.

Operazione ancor piú eterodossa è quella compiuta da **Uri Caine** (1956), che nel 2000 ha realizzato per la Winter & Winter un doppio CD contenente settanta “variazioni Goldberg”, dove il testo bachiano funge da spunto e *trait d'union* a una successione di variazioni sulle variazioni, in cui gli spunti ritmico-melodici settecenteschi conducono a provocazioni timbriche e sonore tali da realizzare un enorme affresco postmoderno. Bach è situato su uno degli infiniti possibili mondi sonori e, agli altri punti cardinali, vengono collocati altri retaggi della tradizione classica, stilemi tipici dei vari linguaggi facenti capo al jazz, soluzioni timbriche, ritmiche e performative mutate dalla popular music e dall'hip hop. Imponente il numero degli esecutori chiamati in causa che, oltre a Caine come tastierista (al pianoforte, al clavicembalo, all'organo e alle tastiere elettroniche),

comprendono viole da gamba, una tromba barocca, un quartetto d'archi, un dj, ottoni e percussioni, vocalist di varia estrazione, sassofono, contrabbasso e basso elettrico, percussioni, voce recitante, fisarmonica, violoncello, live electronics, coro.

Significativo, a nostro avviso, è che questo sintetico percorso di ascolti attraverso la storia interpretativa delle Goldberg s'interrompa con la deflagrazione – avvenuta ormai dieci anni or sono – dell'opera di Bach in un'elefantiaca “opera aperta”, perché aperti restano, com'è ovvio per ogni testo classico, i problemi che esso pone agli interpreti, indipendentemente dallo strumento adoperato. Il problema di come suonare Bach al pianoforte, essendo il pianoforte uno strumento ormai “antico”, come antiche sono le prassi esecutive legate ai compositori che hanno scritto per i suoi tasti; il problema – schiuso dalla generazione di Gustav Leonhardt e progressivamente evaso dai suoi allievi – della possibilità di ricostruire, oltre agli strumenti e ai testi, anche le condizioni di ascolto e fruizione del passato remoto musicale; il problema delle Goldberg bachiane come alter ego della Gioconda leonardesca, da investigare in cerca di nuove vertigini del virtuosismo compositivo, da far proprie sotto forma di icone dell'Arte entro un ipotetico sistema di valori che al suo vertice pone la cultura occidentale e poi, sul volto di questa “cultura”, azzarda scarabocchi, barba, baffi e ogni altra provocazione e dissacrazione.

Le Variazioni Diabelli

Bach è la base del pianoforte, Liszt la cima.
Questi due, insieme ti renderanno possibile Beethoven.
FERRUCCIO BUSONI, *Regole per gli esercizi del pianista*, 1898.

Inconsueto e ingombrante colosso editoriale, le Diabelli videro la luce nel 1823 e, poco dopo, cominciarono assai lentamente a penetrare nel repertorio di pianisti che tendevano a qualificarsi come intellettuali e sperimentatori, non senza che la critica si mostrasse diffidente. A fascicolo ancora fresco di stampa, il periodico londinese «The Harmonicon» (n. 1, 1823) dava un giudizio tranchant sulle 33 *Veränderungen über einen Walzer, &c., or Thirty-three Variations on a Waltz by Diabelli, composed and dedicated with the greatest respect to Madame Antonia von Brentano*:

Occupava quarantatré pagine ed abbiamo paura che sia la conferma [...] di come questo grande compositore abbia, a causa della sordità, perso parte del raziocinio che aveva a così alto livello quando l'udito non gli veniva meno. Sorvoliamo sulle numerose stramberie di quest'opera sulla quale possiamo solo permetterci di osservare che, generalmente, manifestando la completa mancanza di quel senso tanto utile ai musicisti, altrettanto palesa il fatto che l'autore non ha ancora esaurito la sua dotazione di idee – quelle tutte sue – con le

quali, a beneficio dell'umanità, egli ha scritto per quasi trent'anni.

L'imbarazzo era comune anche presso esponenti non della stampa "commerciale" ma della stessa "musicologia". Wilhelm von Lenz, uno dei primi storiografi e biografi di Beethoven, l'inventore della suddivisione in "tre stili" del lascito compositivo, a metà secolo scriveva nel suo *Beethoven et ses trois styles* (Bernhard, San Pietroburgo 1852):

Le 33 variazioni sono indubbiamente il lavoro più pesante, inconsueto e straordinario mai tentato nella forma della variazione, pur non essendo il più bello, quasi trattandosi di un incubo del raziocinio anziché del suo trionfo. A nostro avviso infatti, le più belle variazioni di Beethoven sono quelle del Quartetto op. 74.

Quanto alla penetrazione delle Diabelli in repertorio, ci si aspetterebbe di saperle eseguite da Czerny (allievo di Beethoven e curatore di un'edizione delle Goldberg) ma non accadde; ci si aspetterebbe di trovarle nei programmi concertistici di Liszt (che pure ebbe una certa consuetudine con le Goldberg) ma non ne abbiamo traccia; ci si aspetterebbe di trovarle nei programmi concertistici di Clara Schumann (che conosceva Liszt e che eseguiva abitualmente numerose sonate di Beethoven) ma anche lei si tenne alla

larga dall'op. 120. Per individuare il primo interprete delle Diabelli si resta comunque nel medesimo ambiente fino a incontrare Hans von Bülow, genero di Liszt e cultore di Beethoven. A von Bülow vengono infatti attribuite numerose esecuzioni delle Diabelli e anche un'edizione dell'opera.

La «*Neue Zeitschrift für Musik*» descrive un concerto del 22 novembre 1856 in cui von Bülow suonò le variazioni sottoponendo gli ascoltatori a «una dura prova». La devozione tributata da von Bülow alle Diabelli lo spinse comunque a tenere il brano in repertorio con costanza (sappiamo di molti altri suoi concerti tenuti, entro il 1889, oltre che in Germania anche a Londra, Philadelphia e New York); il programma di un concerto newyorkese chiarisce quanto fosse impegnativo – da suonare e da ascoltare – un suo cartellone monografico beethoveniano che, per esempio, il 24 marzo 1876 comprendeva le sonate op. 101, op. 31 n. 3 e op. 106 e, per finire, le Diabelli; ancor più estenuante il programma riportato dal periodico olandese «*Caecilia*» del 15 febbraio 1868, dove le Diabelli sono collocate a metà tra le sonate op. 101, op. 27 n. 1 e op. 110 da un lato e le sonate op. 27 n. 2 e op. 54 dall'altro.

La generazione successiva mostra maggiore attenzione alle ultime variazioni beethoveniane, eseguite da Ferruccio Busoni a partire dal 1895 e dall'allievo di Liszt Alfred Reisenauer. Altri ancor più celebri pianisti di

quegli anni restarono lontani dall'opera: è il caso per esempio di Ignaz Paderewski e di Anton Rubinstein.

Il primo di cui risulti un lascito fonografico è **Arthur Friedheim** (1859-1932) che, seppur non frequentemente, eseguì le Diabelli dal 1898 almeno al 1912. Il catalogo di una piccola ditta produttrice di rulli di pianola, la Phillips Duca, elenca alcuni rulli in cui Friedheim avrebbe "bucato" la sua versione delle Diabelli, in un periodo che si può datare con approssimazione tra il 1908 e il 1914; tuttavia i rulli non sono attualmente reperibili e non ne risultano riversamenti. Di Friedheim è sopravvissuta un'autobiografia, dove si afferma di aver eseguito le Diabelli in ventotto minuti, tagliando alcune sezioni ritenute «di scarso interesse» (come facevano, negli stessi anni, alcuni esecutori delle Goldberg); è pur vero che le composizioni di architettura ambiziosa (come la Sonata op. 106 di Beethoven e la Sonata di Liszt) erano fra le sue preferite.

Il più antico documento sonoro disponibile è già appartenente alla discografia vera e propria e rivela come, fino al 1938, le Diabelli fossero presenza marginale nel repertorio e semi-sconosciuta presso il pubblico e presso gli stessi pianisti. Fu in quell'anno, infatti, che **Artur Schnabel** (1882-1951) le incise su un pianoforte Bechstein (l'esecuzione è oggi disponibile nel catalogo Naxos dopo essere passata dall'etichetta His Master's Voice a Pearl Gemm), dopo averle ese-

guita in pubblico sin dal 1929, data alla quale risale un suo concerto al Queen's Hall di Londra. Il lascito di Schnabel va ricevuto in blocco, quasi sotto forma di graffito nel quale sono rimasti impressi vezzi esecutivi e retaggi stilistici di un passato ancor piú remoto sul quale possono essere avanzate solo supposizioni. A quest'uomo va comunque il merito di aver divulgato in tutta Europa le Diabelli, sia presso spettatori onnivori come i londinesi, sia presso platee piú conformiste come quella spagnola e per certi versi tedesca, fino a spingersi negli Stati Uniti, programmando spesso quest'opera non certo "leggera" al termine dei suoi recital. È un'incisione monumentale per l'abbraccio corale e la tensione unitaria che lega il tema a ogni variazione, un'incisione prosaica per essere stata ripresa in un solo giorno e con un fare quasi di sfida e di sfiducia nei confronti del mezzo tecnologico, l'incisione-manifesto di uno stile definito opportunamente "oggettivo" dagli storici che hanno visto nel pianismo di Schnabel le radici dell'interpretazione novecentesca, radici irrorate da due circostanze convergenti: l'essere stato Schnabel autore di una delle piú usate edizioni pratiche della musica di Beethoven nonché uno degli interpreti preferiti di Theodor Wiesengrund Adorno (il filosofo-musicologo piú influente del Novecento e padre della sociologia musicale). Delle diverse ristampe in cui sono apparse le incisioni beethoveniane di Schnabel si suggerisce la

versione Naxos per la particolare cura nel riversamento in digitale, idealmente privo di ripuliture dannose del timbro e della dinamica originali.

Ai primati esecutivi che già spettano a **Claudio Arrau** va aggiunta anche la precoce tappa discografica sulle Diabelli, incise per la prima volta nel 1952 (78 giri Brunswick riversato prima da Arlecchino e poi da Philips). È difficile che Arrau conoscesse la versione discografica di Schnabel e non è neppure probabile che egli abbia improntato la sua lettura a precedenti concertistici che pure può aver ascoltato, tuttavia la fiducia nel ruolo oggettivo del testo musicale vede in Arrau il suo rappresentante principale entro la generazione successiva a quella di Schnabel. La prima delle due letture di Arrau è, appunto, una lettura come lo erano state le Goldberg: il prodotto attendibile di un pianista tardo romantico, particolarmente versato nel repertorio da concerto tradizionale (da Chopin a Liszt a Čajkovskij), che raggiunge Beethoven su un versante che vorrebbe essere ornamentale ma se lo vieta, per adesione convinta allo stile “oggettivo”, modernista e neoclassico cui la sua generazione poteva decidere di appartenere (seguendo gli esempi di artisti come Edwin Fischer – classe 1886 – o Walter Gieseking – classe 1895). L'eccessivo riverbero nella presa del suono rende, fra l'altro, l'ascolto di questa versione poco realistico.

A questa prova se non giovanile certo interlocutoria, Arrau ha però risposto trentatré anni più tardi,

registrando nuovamente, nel 1984, le Diabelli per la Philips nel suo prediletto studio di La Chaux-de-Fonds in Svizzera. Il “secolo breve” – definizione talora idiota che si appone al Novecento per mascherare l’imbarazzo nello spiegarne le complessità – passa in profondità nella mente e sulle mani del pianista cileno. Finalmente l’estremità del pianismo beethoveniano viene raggiunta per gradi (cioè dopo aver tenuto in repertorio e inciso gran parte delle sue altre composizioni) e la restituzione dello spartito, oltre a farsi più precisa e dettagliata, acquista la complessità indispensabile per comunicare il multiforme universo espressivo di Beethoven. Questo universo, lo vedremo anche in altri pianisti, può essere abbracciato e compreso a patto che se ne raccolga la sfida intellettuale, che si sappia farne gustare ogni sorprendente scossone dato ora alla forma, ora alla melodia, ora all’armonia. Nell’astrattismo concettuale delle Diabelli tutto ciò è percepibile e, tramite la seconda lettura di Arrau, ricondotto a esito di un pianismo che voleva essere disciplina scientifica. Da un’intervista rilasciata nel 1961:

Secondo me l’interpretazione è un processo reciproco tra il mondo del compositore e quello dell’interprete. L’interprete dona il sangue, per così dire, a un’opera che non esisterebbe senza di lui. Ritengo che l’interpretazione ideale dovrebbe essere fatta in parti uguali dalla creazione dell’autore e dalla ri-creazione dell’esecutore, cosa che esige da quest’ultimo

uno studio approfondito dei manoscritti, delle prime edizioni, dei riferimenti bibliografici, del contesto culturale e delle circostanze nelle quali si trovava il compositore quando scrisse. Se a questo studio scrupoloso delle intenzioni del compositore si aggiungono l'intuizione e la sensibilità dell'interprete, allora si assiste a un momento magico: la nascita di una grande interpretazione.

In qualsiasi discografia pianistica beethoveniana non può essere taciuto il nome di **Wilhelm Backhaus** (1884-1969), pianista tedesco assiduo esecutore di Beethoven, del quale incise in età avanzata l'integrale delle sonate (Decca) e le Diabelli. Seconda integrale della storia dopo quella di Schnabel, la prima raccolta beethoveniana di Backhaus apparve nel 1955 (registrata nel novembre 1954 in mono dalla sala della Victoria Hall di Ginevra) quando, nel giro di un anno, ne sarebbero già apparse altre due (quella di Yves Nat per His Master's Voice, poi EMI, e quella di Wilhelm Kempff per Deutsche Grammophon) aprendo una tradizione mai più interrotta (al ritmo quasi di un'integrale nuova ogni anno) e che avrebbe coinvolto i vertici del pianismo con la complicità delle case discografiche cui stava a cuore poter disporre di sempre nuovi cofanetti beethoveniani; a questa tradizione Backhaus stesso non si sottrasse contribuendo una seconda volta con l'integrale stereofonica nel 1969 (Decca).

Le Diabelli suonate da Backhaus risultano piú “Goldberg” che “Diabelli”, giacché il pianista le eseguì come fossero l’esito estremo di uno stile al quale destinare ogni sforzo oggettivante. Poco lo “spazio” lasciato tra una variazione e l’altra; pochissimi i tentativi di caratterizzare le singole variazioni al di fuori di un unico, grande respiro che Backhaus tende a insufflare sull’intera opera, livellando le differenze, financo quelle drammatiche, come se Beethoven avesse considerato implicite alcune relazioni espressive e formali che dall’analisi, ma anche dalla lettura di superficie del testo musicale, non emergono; basti pensare alla variazione XIV, la cui indicazione di “Grave e maestoso” viene qui palesemente disattesa.

Tutto il Beethoven eseguito e inciso da Backhaus rispecchia una concezione monolitica, di organica espansione, di consequenzialità scientifica, concezione che, a parte qualsiasi aggettivo, sappiamo appartenere non tutta al compositore ma, almeno *fifty-fifty*, anche al pianista. La mitopoiesi della critica musicale e del marketing discografico, responsabile della trasformazione dei dischi beethoveniani di Backhaus nei “dischi di riferimento”, ha innalzato all’empireo una prassi esecutiva, tardiva figlia del Positivismo, che a metà Novecento (soprattutto dal secondo dopoguerra in poi) si stava affermando come predominante; nel farlo, e nel conferirle l’aura di maggiore autorevolezza, nessun pianista quanto Backhaus – di formazione

schiettamente tardoromantica e interprete sommo di Chopin e Brahms – poteva risultare efficace, quasi fosse la ieratica personificazione della rinuncia neoclassica al sentimentalismo (la medesima che avrebbe spinto, seppure in direzioni divergenti, pianisti piú giovani come Svjatoslav Richter e Glenn Gould). Cosí facendo la vita concertistica ha rincorso, col suo consueto, cronico ritardo, le scelte poetiche ed estetiche della vita compositiva (la quale, invece, negli stessi anni tendeva a liquidare il neoclassicismo come ideologia legata ai totalitarismi del recente passato).

Meno categorico nei confronti di una pervasiva compattezza formale beethoveniana, che reggerebbe le Diabelli come struttura profonda e non di superficie, **Rudolf Serkin** incise l'opera nel 1957 (Fontana, poi CBS) proponendo una differenziazione marcata fra variazioni e gruppi di variazioni. La ricerca del tardo Beethoven viene cosí presentata non nelle vesti immutabilmente compassate del compositore che guarda a Bach (il Bach marmoreo del primo e poi di tutto l'Ottocento) e a Mozart ma del compositore che verrà immediatamente trasformato in monumento (collocato accanto a quello di Bach) dalla generazione romantica, quella che avrebbe spesso evaso le ampie orazioni della forma sonata e gli affreschi della sinfonia in favore degli aforismi e delle miniature.

L'incisione di Serkin, realizzata tra il 5 e il 7 settembre 1957 a Marlboro (località dove il pianista, insieme al suocero violinista e direttore Adolf Busch, aveva fondato un festival ancora oggi attivo) non è la prima sua testimonianza di cui sia rimasta traccia: esiste infatti anche una versione live del 18 giugno 1954 (Music & Arts) dal Festival di Prades (allora diretto da Pablo Casals). Ancora più di recente ne è rimasta una terza versione, registrata nel 1969 alla Royal Albert Hall di Londra (BBC Classics). Sia ascoltando la versione "ufficiale" (se non altro perché a lungo circolata in commercio, stereofonica e avallata dallo stesso pianista) sia dalle versioni di Prades e Londra, è fortemente percepibile come l'aura di Beethoven, negli stessi anni in cui si tentava di cristallizzarla entro un classicismo positivista, continuasse a mostrarsi come "ponte" verso il Romanticismo (storicamente evanescente ma esistente di fatto).

Responsabile della ricomposizione dei caratteri tradizionali e d'avanguardia di Beethoven, tramite l'esecuzione e la ripetuta incisione discografica integrale delle sue opere, fu un pianista che a trentaquattro anni iniziò un sodalizio con le Diabelli che non si sarebbe mai interrotto fino all'abbandono della scena pubblica. **Alfred Brendel** (1931), pianista austriaco di origine ceca, sostiene che la sua prima incisione delle Diabelli del 1965 (Vox), corrispose anche alla prima volta in cui eseguì l'opera, realizzandone in seguito

ulteriori versioni a progressiva correzione di quel *péché de jeunesse* (nel 1968 per Turnabout, nel 1977 live, 1989 e 1999 per Philips).

Interprete noto per l'inconsueta (almeno presso i pianisti) multiformità dell'ingegno come per la propensione all'umorismo, probabilmente Brendel non va preso sul serio quando afferma di aver debuttato le Diabelli subito in disco, ma proprio nell'umorismo (inteso in senso lato) vanno individuate le caratteristiche che, progressivamente, egli ha ritenuto d'individuare e dover mettere in luce nelle Diabelli, brano da lui considerato come «la piú grande fra tutte le opere pianistiche». Sulle Diabelli, Brendel si è anche espresso per iscritto in un saggio dal titolo "Must Classical Music Be Entirely Serious?" contenuto in *Alfred Brendel on Music* (A Cappella, Chicago 2001, pp. 90-126), definendole «opera umoristica nel senso piú ampio possibile» dove «il tema ha cessato di regnare sulla sua progenie ribelle. Sono piuttosto le variazioni a decidere che cosa il tema ha loro da offrire. Invece di essere confermato, adornato e glorificato, viene perfezionato, parodiato, ridicolizzato, ripudiato, trasfigurato, compianto, represso e alla fine elevato».

In un'intervista a Marvin Allen Wolfthal apparsa su «Musica» n. 21 del 1981, Brendel afferma quindi di aver personalmente scelto l'esecuzione dal vivo delle Diabelli che è poi stata pubblicata dalla Philips nel 1977, analizzando il proprio archivio di registra-

zioni. Ma è l'edizione registrata in studio nel 1989 (apparsa da Philips nel 1990) quella in cui più chiaramente è possibile accostare a ciascuna variazione le definizioni umoristiche (e talora umorali) coniate da Brendel nel suo citato saggio, secondo il quale: la I variazione è una "marcia del gladiatore che flette i muscoli", la II è soprannominata "fiocchi di neve", la III "sicurezza e fastidiosa incertezza", la IV "Ländler intellettuale", la V "folletto ammaestrato", la VI "retorica azzardata (Demostene si barcamena sul surf)", la VII "piagnistei e capricci", la VIII "intermezzo (a Brahms)", la IX "schiaccianoci indaffarato", la X "ridacchiando", la XI "Innocente (a Bülow)", la XII "schema ondulatorio", la XIII "aforisma (pungente)", la XIV "ecco che arriva il prescelto", la XV "allegro fantasma", XVI e XVII "trionfo", la XIX "prezioso ricordo appena un po' annebbiato", la XX "alla rinfusa", la XXI "dentro il santuario", la XXII "maniacale e bofonchiante", la XXIII "il virtuoso in ebollizione (a Cramer)" (Johann Baptist Cramer, 1771-1858, pianista allievo di Muzio Clementi e molto apprezzato da Beethoven; questa variazione ne riecheggia in parodia lo Studio n. 1 del suo *Metodo per pianoforte*), la XXIV "puro spirito", la XXV "Crucco (danza tedesca)", la XXVI "cerchi nell'acqua", la XXVII "giocoliere", la XXVIII "la rabbia della marionetta" (in tedesco *Hampelmann*, modello snodato che si aziona tirando un filo verso il basso), la XXIX "sospiri soffocati (Konrad Wolff)"

(un pianista e storico del pianismo), la XXX “lieve afflizione”, la XXXI “a Bach (a Chopin)”, la XXXII “a Händel”, la XXXIII “a Mozart (a Beethoven)”.

Stando a una testimonianza di Gianandrea Gavazzeni, l'élite intellettuale italiana conobbe le Diabelli all'inizio del Novecento, se è vero che Gabriele D'Annunzio chiedeva spesso a Ildebrando Pizzetti di eseguire per lui la XX variazione. La penetrazione vera e propria dell'opera avvenne comunque tramite i canali consueti della discografia e del concertismo internazionali con un primo “campione” in Dino Ciani (1941-1974), asso del pianoforte perfezionatosi, fra gli altri, con Alfred Cortot e lanciato in una carriera fulgida che subito s'interruppe tragicamente. La prematura scomparsa non permise a Ciani di superare gli scogli del vitalismo e della giovanile facilità del ragazzo prodigio: la sua incisione casalinga delle Diabelli (1965) colpisce per l'agogica frenetica e l'adozione spontaneista, tutt'altro che “problematica” a un'opera che altrove rappresentava l'enigmatica sfinge posta ai confini tra Classicismo e Romanticismo.

A un altro ragazzo prodigio, di un anno più giovane rispetto a Ciani, che frequentò da amico, dobbiamo l'incisione delle Diabelli che, dopo Brendel, ha provato a dare una risposta alternativa e non incidentale all'“enigma della Sfinge”. L'edizione discografica delle Diabelli di **Maurizio Pollini** (1942), registrata nel settembre del 1998 e pubblicata da Deutsche Grammophon

nel 2000, si pone infatti nell'alveo della visione analitica di Beethoven proposta dal pianista milanese negli ultimi due decenni. Un'analisi musicale intesa in senso stretto, cioè di scavo entro i moventi ermeneutici del testo, un testo letto sulla scorta di ricerche interdisciplinari di tipo filologico (legato all'indagine sugli abbozzi beethoveniani come traccia della genesi dell'opera), tecnico-compositivo (tramite il rilievo della macro e della microforma), storico e ricettivo (nella messa in evidenza dei rapporti tra lo stile di Beethoven e i retaggi del passato – bachiani, handeliani, mozartiani ecc. – dei quali si arricchisce). Secondo l'analisi "eseguita" da Pollini, in cui sono ravvisabili anche gli studi di William Kindermann (che alle *Diabelli* ha dedicato numerosi studi e una propria incisione, per Hyperion), le componenti isolabili ascoltando le versioni precedenti, ivi compreso l'"affresco umoristico" di Brendel, coesistono in una sintesi originale dove ora appare lo sperimentalismo armonico formale, ora la disgregazione (romantica) della retorica musicale, ora l'ironia dissacrante, ora la simmetria aurea, ora la spigolosità del contrappunto, ora la linearità del *mélós*.

Presso molta critica musicale, questa incisione di Pollini (come molte altre a venire) è stata liquidata con un gioco di lodi iperboliche, di osanna alla perfezione nella precisione, evitando assai spesso ogni confronto, quasi lo status di "interprete intellettuale" che è pro-

prio di Pollini funga da diversivo ai commentatori. Il raffronto tra questa versione e le precedenti, invece, è estremamente istruttivo perché, oltre a mostrare come la strada intrapresa sia lo sbocco dei sentieri fino ad allora aperti, suggerisce una visione quanto mai ottimistica dell'ultimo Beethoven, di un compositore non già esoterico, la cui comprensione è affare settario da iniziati, ma di un compositore il cui ostinato rigore (di sintesi storica e formale) può essere affrontato, quasi "da uomo a uomo", imponendosi la medesima rigorosa pratica di ricerca intellettuale e performativa.

Fra gli interpreti della generazione successiva a Pollini, colui il quale ha scelto di legarsi più strettamente alle Diabelli è il polacco **Piotr Anderszewsky** (1969), autore di una versione acclamata quanto provocatoria, soprattutto per la lentezza con cui vengono affrontate molte variazioni, tanto da protrarre l'ascolto oltre i 63 minuti (quasi un quarto d'ora in più, per esempio, di quanto dura l'esecuzione di Pollini). Due le incisioni di Anderszewsky disponibili, una del 2001 su CD (Virgin), l'altra in video per il canale televisivo francese Arte. Lodata dai più come interpretazione "innovativa" e di grande approfondimento analitico, la "lenta" lettura del polacco trova la sua spiegazione principale nell'esigenza di tradurre con precisione su un pianoforte moderno le copiose indicazioni agogiche del testo musicale, la cui riproduzione sistematica (tentata già nel 1985 da Grigorij Sokolov in un'inci-

sione live per Melodja/Opus III) fallisce se non si agisce tentando di riprodurre sullo strumento moderno (se per “moderno” intendiamo il *grand piano* da concerto standard, di fattura novecentesca) anche ciò che può essere ottenuto sui fortepiani in uso negli anni Venti dell’Ottocento. La “lentezza” va quindi valutata come fosse un tentativo non già di rallentamento ritmico ma d’intaglio dalla millimetrica precisione, ove la produzione di ogni nota deve scaturire da un intermediario organologico di maggiore risonanza. Quasi fosse un “Glenn Gould” delle Diabelli, Anderszewsky agisce quindi nella trasformazione del pianoforte in para-fortepiano, recuperando con l’artificio di una tecnica digitale appositamente studiata (specialmente nel governo delle risonanze e nella resa di uno staccato quasi puntillista) il sound salottiero e legnoso del fortepiano.

Sotto forma di esperimento di estremo interesse didattico e didascalico, **Edmund Battersby** (Naxos, 2005) ha presentato in due CD le Diabelli sia al pianoforte sia al fortepiano. Il primo disco è registrato su un fortepiano ricostruito in base a un modello del 1825 di Conrad Graf (1782-1851), il cembalario che costruì gli ultimi strumenti adoperati da Beethoven (dunque, presumibilmente, vicino al suono che il compositore conosceva e immaginava); il secondo disco è registrato su un pianoforte gran coda Steinway & Sons modello D del 1976 (cioè appartenente a una serie

particolarmente fortunata e riconducibile alla sonorità standard del pianismo professionale novecentesco).

Il probabile intento di Battersby è di evidenziare gli squilibri timbrico-dinamici che comporta l'esecuzione al pianoforte di opere pensate per il fortepiano e in ciò risulta molto convincente, addirittura spingendo l'ascoltatore allo straniamento quando dal perfetto equilibrio e dalla naturalezza del fortepiano (naturalezza con la quale suonano dolci i momenti dolci, drammatici quelli drammatici, concitati i concitati ecc.) si viene catapultati nell'universo sonoro roboante (quantomeno rispetto al fortepiano) dello Steinway. Per rendere meno dilaniante il balzo da una dimensione all'altra una soluzione può essere quella di ascoltare prima la versione pianistica (collocandola su un podio mediano entro la tradizione discografica consolidata) e poi quella al fortepiano. La ripresa del suono ravvicinata contribuisce al realismo rendendo percepibili alcune caratteristiche non musicali (come i tipici rumori dei pedali del fortepiano).

La discografia delle Diabelli al fortepiano è ancora assai povera, almeno quanto rara è la possibilità di ascoltarle in concerto suonate da questo strumento. Altrettanto sporadici sono stati i tentativi di proporre parafrasi e riletture, essendo apparso più interessante ai pianisti di diverse generazioni il gioco dell'accostamento, cioè di cosa suonare prima o dopo. Così, per esempio, Friedrich Gulda le faceva seguire a

improvvisazioni jazz e Maurizio Pollini le ha fatte seguire alle *Variazioni* op. 27 di Anton Webern e al *Klavierstück X* di Karlheinz Stockhausen.

Sedotto dal successo ottenuto con le “sue” Goldberg, Uri Caine ha tentato di trasformare in melting-pot galattico e spazio-temporale anche le Diabelli (su CD *Winter & Winter*), con l'aiuto dell'ensemble Concerto Köln e, ultima in ordine cronologico, nel marzo 2009 l'attrice statunitense Jane Fonda è stata chiamata a interpretare sul palcoscenico di Broadway la parte di una musicologa nella pièce 33 *Variations* di Moisés Kauffman: una musicologa che va a Bonn (ma perché non a Vienna?) per capire il motivo che avrebbe spinto Beethoven a scrivere le “Diabelli”. Saranno utili queste forme di divulgazione alla fortuna futura delle Diabelli, delle “Goldberg” beethoveniane che la maggior parte dei musicofili ancora non conosce perché non hanno avuto un fenomeno-Gould tutto per loro? Difficile rispondere. Preferiamo attendere con curiosità gli sviluppi del repertorio pianistico e, speriamo al più presto, la nascita di una prassi (concertistica e discografica) al fortepiano non sporadica quanto l'attuale.

Altri ascolti e altre letture

Delle Goldberg

- Eunice Norton (pianoforte), Norvard 1942.
Jörg Demus (pianoforte), Westminster 1955.
Helmut Walcha (clavicembalo), EMI 1961.
Maria Yudina (pianoforte), Philips 1968.
Charles Rosen (pianoforte), CBS-Sony 1969.
Alan Curtis (clavicembalo), EMI 1977.
Christiane Jaccottet (clavicembalo), Pilz 1980.
Alexis Weissenberg (pianoforte), EMI 1981.
Grigory Sokolov (pianoforte), Melodija 1982.
Edith Picht-Axenfeld (clavicembalo), Camerata
Tokyo 1983.
Jean Guillou (organo), Dorian 1987.
Keith Jarrett (clavicembalo), ECM 1989.
Sergio Vartolo (clavicembalo), Tactus 1989.
Daniel Barenboim (pianoforte), Teldec 1989.
Bob Van Asperen (clavicembalo), EMI 1990.
Tatjana Nikolaeva (pianoforte), Hyperion 1992.
Blandine Verlet (clavicembalo), Astrée 1992.

- Andrei Gavrilov (pianoforte), Deutsche Grammophon 1992.
- Christophe Rousset (clavicembalo), L'Oiseau-Lyre 1994.
- Peter Serkin (pianoforte), RCA 1996.
- Ivo Janssen (pianoforte), Void 1997.
- Masaaki Suzuki (clavicembalo), BIS 1997.
- József Eötvös (trascrizione per chitarra), Akzent 1997.
- Pieter Jan Belder (clavicembalo), Brilliant 1999.
- Murray Perahia (pianoforte), Sony 2000.
- Celine Frisch (clavicembalo), Alpha 2001 (contiene anche i 14 canoni BWV 1087).
- Ramin Bahrami (pianoforte), Decca 2002.
- Jennifer Micallef & Glen Inanga (trascrizione per due pianoforti), Hyperion 2002.
- Konstantin Leifschitz (pianoforte), Denon 2005.
- Andrea Bacchetti (pianoforte), Arthaus Musik 2006 (CD e DVD).
- Evgeni Koroliov (pianoforte), Medici Arts 2008 (DVD).

Delle Diabelli

- Mieczyslaw Horszowski, Urania 1951.
- Julius Katchen, Decca 1953.
- Dino Ciani, Arkadia 1965.
- Stephen Kovacevich, Philips 1969.
- Charles Rosen, Peters 1977.

- Friedrich Gulda, Decca 1970.
Rudolf Buchbinder, Telefunken 1973 (contiene sia l'op. 120 di Beethoven sia il *Vaterlandische Kunstverein*).
- Tatiana Nikolayeva, Melodya 1979.
Dino Ciani, Dynamic 1980.
Grigoriĭ Sokolov, Melodĭa/Opus III/Naïve 1985 (live).
Svjatoslav Richter, Praga 1986 (live).
Benjamin Frith, ASV 1991.
Daniel Barenboim, Erato 1991.
Stefan Vladar, Sony 1991.
Anatol Ugorski, Deutsche Grammophon 1991.
Bernard Roberts, Nimbus 1995.
William Kinderman, Hyperion 1995.
Alexandre Rabinovitch, Teldec 1996.
Andrei Vieru, Harmonia Mundi 1996.
Konstantin Scherbakov, Naxos 1998.
Olli Mustonen, RCA 1999.
Ian Fountain, Meridian, 2001 (non comprende l'op. 120 di Beethoven ma la raccolta del *Vaterlandische Kunstverein*).
- Paul Komen (fortepiano), Ars Musici 2004.
William Kinderman, Arietta 2007 (con un'audio-conferenza che analizza la composizione).
Vladimir Ashkenazy, Decca 2007.
Stephen Kovacevich, Onyx 2008.
Boris Berezowsky, Euro Arts 2008 (DVD).

Sulle Goldberg

- Alberto Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J.S. Bach*, vol. II: *Lipsia e le opere della maturità*, EDT, Torino 1983.
- Hans Kalus Metzger - Rainer Rieh (a c. di), *Johann Sebastian Bach. Goldberg Variationen*, in «Musik-Konzepte» 1985, n. 42.
- Paul Badura-Skoda - Alfred Clayton, *Interpreting Bach at the Keyboard*, Oxford University Press, New York - Oxford 1995.
- Peter Williams, *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Dorottya Fabian, *Bach Performance Practice 1945-1975*, Ashgate, Aldershot 2003.
- Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Bompiani, Milano 2003.
- Eitan Ornoy, *Between theory and practice: comparative study of early music performances*, in «Early Music» XXXIV (2006), n. 2, pp. 233-247.

Sulle Diabelli

- Martin Cooper, *Beethoven: The Last Decade 1817-1827*, Oxford University Press, New York - Oxford 1985.
- Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des spätes Beethoven*, Franz Steiner, Wiesbaden-Stuttgart 1986.
- William Kinderman, *Beethoven's Diabelli Variations*, Clarendon Press, Oxford 1987.

Carl Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, EDT, Torino 1990.

Alfred Brendel, *Paradosso dell'interprete. Pensieri e riflessioni sulla musica*, Passigli, Firenze 1997.

William Kinderman, "Ars longa, vita brevis. Le *Variazioni Diabelli* di Beethoven come specchio dell'arte e della vita", in E. Restagno (a c. di), *Maurizio Pollini. Ritratto di un artista*, Skira, Milano 2003, pp. 65-91.

Maynard Solomon, *The Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, University of California Press, Berkeley 2004.

Matthew Bengston, *Interpretive Questions in the "Diabelli" Variations*, in «Beethoven Forum» XII (2005), n. 1, pp. 97-110.

Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music And The Life*, Norton, New York 2005.

Luigi Della Croce, *Ludwig van Beethoven. La musica pianistica e da camera*, L'Epos, Palermo 2008.

Indice dei nomi

- Adorno, Theodor
Wiesengrund 85
Ahlgrimm, Isolde 68, 69
Anderszewsky, Piotr 96-97
Armstrong, Louis 76
Arpino, André 76
Arrau León, Claudio 30, 32-
33, 60, 86-87
Assmayer, Ignaz 17
- Bach, Johann Christian 28
Backhaus, Wilhelm 30, 88-89
Barth, Karl Heinrich 47
Battersby, Edmund 97-98
Baudelaire, Charles 43
Beatles, The 43
Bédard, Hubert 71
Benedetti Michelangeli,
Arturo 33
Blanchet (famiglia di
cembalari francesi) 70
Bocklet, Carl Maria von 17
Brahms, Johannes 26, 30, 40,
49, 90
Brendel, Alfred 20, 91-95
- Brüggen, Frans 69
Bülow, Hans von 83
Burney, Charles 25
Busch, Adolf 91
Busoni, Ferruccio 26-27, 29,
31, 36, 40, 47-48, 53, 55, 57,
62, 81, 83
- Čajkovskij, Pëtr Il'ič 86
Caine, Uri 77, 99
Cappi, Pietro 16
Casals, Pablo 29, 91
Charbonnier, Vincent 76
Chopin, Fryderick 44, 55-56,
70, 86, 90
Ciani, Dino 94
Clementi, Muzio 93
Cortot, Alfred 94
Cramer, Johann Baptist 93
Czapek, Leopold Eustachius 17
Czerny, Carl 17-19, 29, 82
Czerny, Joseph 17
- D'Annunzio, Gabriele 94
Davy Jones 58

- De Falla, Manuel 67
 Debussy, Claude 31, 56
 Diabelli, Anton 16
 Dietrichstein, Moritz von 17
 Dolmetsch, Eugène Arnold
 57, 62
 Dowd, William 70
 Dr. Phibes 58
 Drechsler, Joseph 17

 Eisenlohr, Ulrich 74
 Erdmann, Eduard 30

 Fallour, Gerard 74
 Fiala, Erich 68-69
 Finch, Catrin 75
 Fischer, Edwin 86
 Fonda, Jane 99
 Forkel, Johann Nicolaus 11-
 12, 14
 Förster, Emanuel Alois 17
 Frescobaldi, Girolamo 70
 Freystädtler, Jacob 17
 Friedheim, Arthur 84

 Gänsbacher, Johann Baptist 17
 Garros, Christian 76
 Gavazzeni, Gianandrea 94
 Gelinek, Joseph 17
 Giesecking, Walter 86
 Gilbert, Kenneth 71
 Gillespie, Dizzy 76
 Giuranna, Bruno 75
 Goodman, Benny 59, 76

 Gould, Glenn 34-36, 39-43,
 45-47, 50-54, 59, 64, 74-75,
 90, 97, 99
 Graf, Conrad 97
 Granados, Enrique 31
 Guillou, Jean 75
 Gulda, Friedrich 99

 Habsburg-Lothringen,
 Rudolf von 18
 Halm, Anton 17
 Händel, Georg Friedrich 14
 Hantaï, Pierre 72
 Harnoncourt, Alice 69
 Harnoncourt, Nikolaus 68-69
 Hewitt, Angela 54-55
 Hipkins, Alfred James 55
 Hoffmann, Ernest Theodor
 Amadeus (E.T.A.) 25
 Hoffmann, Joachim 17
 Horzalka, Johann 17
 Huglmann, Joseph 17
 Hummel, Johann Nepomuk 17
 Hussong, Stefan 75
 Hüttenbrenner, Anselm 17

 Imai, Nobuko 75

 Jarrett, Keith 75

 Kalkbrenner, Friedrich 17
 Kanne, Friedrich August 17
 Karajan, Herbert von 66
 Kauffman, Moisés 99

- Kempff, Wilhelm 47-49, 53, 88
Kerzkovsky, Joseph 17
Keyserling, Hermann Carl
 von 11, 14
Kindermann, William 95
Kirkpatrick, Ralph 42, 47,
 61-66, 68
Knif, Jonte 72
Koopman, Ton 72
Kramer, Stanley 60
Kreutzer, Conradin 17
Kroesberger, Willem 72
Kuijken, Bart 69
Kuijken, Sigiswald 69
Kuijken, Wieland 69
- Landowska, Wanda 42, 56-
 61, 63, 70, 73
Lannoy, Eduard von 17
Lechner, Adelhein 74
Leidesdorf, Maximilian
 Joseph 17
Lenz, Wilhelm von 82
Leonhardt, Gustav 42, 47,
 68-72, 78
Lévi, Philip 30
Linde, Hans Martin 69
Liszt, Franz 17, 25, 28, 47, 81-
 84, 86
Loussier, Jacques 76-77
- Maderna, Bruno 67
Maisky, Mischa 75
Marsalis, Winton 76
- Martinů, Bohuslav 67
Mayseder, Josef 17
Mendelssohn-Bartholdy,
 Felix 25-26
Michelot, Pierre 76
Mizzy, Victor 58
Monsaingeon, Bruno 42, 44
Moscheles, Ignaz 17
Mosel, Ignaz Franz von 17
Mozart, Wolfgang Amadé jr.
 17, 30, 56, 90
- Nat, Yves 76, 88
- Oldenburg, James 75
Olsen, Dennis 75
- Paderewski, Ignaz 31, 84
Panny, Joseph 17
Paulello, Stephen 74
Payer, Hieronimus 17
Payzant, Geoffrey 42
Pelto, Anro 72
Pestelli, Giorgio 49
Petri, Egon 29
Pinnock, Trevor 71
Pixis, Johann Peter 18
Pizzetti, Ildebrando 94
Plachy, Wenzel 18
Pollini, Maurizio 94-96, 99
Prokof'ev, Sergej 50
Rachlin, Julian 75
Reger, Max 74
Reisenauer, Alfred 83

- Rheinberger, Joseph 73-74
 Richter, Karl 65-67, 73
 Richter, Svjatoslav 50, 90
 Rieger, Gottfried 18
 Riotte, Philipp Jakob 18
 Rodarmer, Kurt 75
 Roser, Franz 18
 Rubinstein, Anton 84
 Rubinstein, Arthur 47
 Ruckers (famiglia di
 cembalari) 71

 Saint-Saëns, Camille 31
 Scarlatti, Domenico 62
 Schenk, Johann Baptist 18
 Schiff, Andrés 51-55
 Schindler, Anton 20
 Schnabel, Artur 84-86, 88
 Schoberlechner, Franz 18
 Schönberg, Arnold 20
 Schubert, Franz 18, 49
 Schumann, Clara 82
 Schweitzer, Albert 60
 Sechter, Simon 18
 Segovia, Andrés 43
 Serkin, Peter 31
 Serkin, Rudolf 30-32, 90-91
 Shaulis, Zola 50
 Sitkovetsky, Dmitry 75
 Skowronek, Martin 70
 Sokolov, Grigorij 96
 Stadler, Maximilian 18
 Stegemann, Michael 45

 Stevens, Denis 34
 Stokowsky, Leopold 66
 Strauss, Richard 68
 Szalay, Joseph von 18

 Taskin (famiglia di
 cembalari) 71
 Thomaschek, Wenzel Johann
 18
 Thomson, Virgil 59
 Tiomkin, Dmitri 60
 Tovey, Donald Francis 29
 Trio Broz 75
 Tureck, Rosalyn 33-37, 39,
 46-47, 52, 54

 Umlauff, Michael 18

 Velasquez, Diego 35

 Walcha, Helmuth 65, 68
 Weber, Friedrich Dionysius
 18
 Weber, Franz 18
 Weiss, Franz 18
 Wesley, Samuel 25
 Winkler, Carl Angelus von
 18
 Wittasek, Johann Nepomuk
 August 18
 Wolff, Christoph 51
 Wolfthal, Marvin Allen 92
 Wotzischek, Johann Hugo 18

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI NOVEMBRE DELL'ANNO MMIX
DALLA LUXOGRAPH, PALERMO
PER CONTO DELL'EDITRICE L'EPOS

DAL CATALOGO L'EPOS

■ MUSICA

■ AUTORI & INTERPRETI 1850/1950 [Collana di musica diretta da Gioacchino Lanza Tomasi]

- 1 Maria Rosaria Boccuni **Sergej Sergeevič Prokof'ev**
- 2 Lidia Kozubek **Arturo Benedetti Michelangeli**. *Come l'ho conosciuto*
- 3 Cesare Orselli **Richard Strauss**
- 4 Sergio Sablich **Luigi Dallapiccola**. *Un musicista europeo*
- 5 Alessandro Zignani **Wilhelm Furtwängler**. *Il suono e il respiro*
- 6 Davide Bertotti **Il direttore d'orchestra da Wagner a Furtwängler**. *L'illustre aberrazione*
- 7 Davide Bertotti **Sergej Vasil'evic Rachmaninov**
- 8 Alfonso Alberti **Vladimir Horowitz**
- 9 Maria Grazia Sità **Béla Bartók**
- 10 Marco Moiraghi **Paul Hindemith**. *Musica come vita*

■ CONSTELLATIO MUSICA [Collezione di musica antica, rinascimentale e barocca a cura di Paolo Emilio Carapezza e Giuseppe Collisani]

- 1 Giuseppe Collisani **Sigismondo D'India**
- 2 Consuelo Giglio **François Couperin**
- 3 Dinko Fabris, Antonella Garofalo **Henry Purcell**
- 4 Massimo Privitera **Arcangelo Corelli**
- 5 Graziella Seminara **Jean-Philippe Rameau**
- 6 Pietro Misuraca **Carlo Gesualdo Principe di Venosa**
- 7 Sergio Mirabelli **Dieterich Buxtehude**
- 8 Frederick Hammond **Girolamo Frescobaldi**
- 9 Marco Bizzarini **Luca Marenzio**
- 10 Carlo Fiore **Josquin des Prez**
- 11 Alessandra Fiori **Francesco Landini**
- 12 Ferruccio Civra **Heinrich Schütz**
- 13 Andrea Garavaglia **Alessandro Stradella**
- 14 Marco Bizzarini **Benedetto Marcello**
- 15 Egidio Pozzi **Antonio Vivaldi**
- 16 Daniele V. Filippi **Tomás Luis de Victoria**
- 17 Fulvia Morabito **Pietro Antonio Locatelli**
- 18 Francesco Rocco Rossi **Guillaume Du Fay**
- 19 Marco Della Sciucca **Giovanni Pierluigi da Palestrina**

■ HARMONIA MUNDI

- 1 Cesare Natoli **Nietzsche musicista**. *Frammenti sonori di un filosofo inattuale*
- 2 Amalia Collisani **La musica di Jean-Jacques Rousseau**
- 3 Dario Oliveri **Hitler regala una città agli ebrei**. *Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*
- 4 Riccardo Viagrande **Arrigo Boito**. *"Un caduto chèrubo", poeta e musicista*
- 5 Lorenzo Lorusso **Orfeo al servizio del Führer**. *Totalitarismo e musica nella Germania del Terzo Reich*

- 6 Eduardo Rescigno **Dizionario belliniano**
- **INTERLUDI CON MUSICA** [Collana diretta da Luigi Pestalozza]
- 1 Giovanna Marini **Italia, quanto sei lunga**
 - 2 Romano Gandolfi, Marco Faelli **Magia del coro. Arte e tecnica della direzione corale**
 - 3 Simona Colombo **Le notti al Suicidio**
 - 4 Luigi Pestalozza **Disordine**
 - 5 Giorgio Luzzi **La traversata**
 - 6 Luciano Federighi **Strani blues dell'Ovest**
 - 7 Mauro Balestrazzi **Carlos Kleiber. Angelo o demone?**
 - 8 Rinaldo Alessandrini **Monteverdiana**
 - 9 Giacomo Manzoni **Parole per musica**
 - 10 Danilo Prefumo **La sinfonia degli inganni**
- **I SUONI DEL MONDO** [Collana diretta da Luca Cerchiari]
- 1 Luca Cerchiari **Dal Ragtime a Wagner. Treemonisha di Scott Joplin**
 - 2 Luciano Federighi **Blues on my Mind**
 - 3 Paolo Prato **Il treno dei desideri. Musica e ferrovia da Berlioz al rock**
 - 4 Luca Cerchiari **Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer**
 - 5 Arrigo Cappelletti **Paul Bley. La logica del caso**
 - 6 Leonardo D'Amico, Andrew L. Kaye **Musica dell'Africa nera. Civiltà musicali subsahariane fra tradizione e modernità**
 - 7 Mariano De Simone **Benvenuti in America! Scotch-Irish Cajuns Tex-Mex. Musica di minoranze etniche nel sud degli Stati Uniti**
 - 8 W.F. Allen, Ch. Pickard Ware, L. McKim Garrison **Slave Songs of the United States. Canti afro-americani dell'Ottocento**
 - 9 Ekkehard Jost **Free jazz**
 - 10 Alessandro Traverso **Weather Report**
 - 11 Giuppi Paone **I poeti del vocalese**
 - 12 Luciano Federighi **Blue & sentimental. Voci e canzoni d'America del Novecento**
- **L'AMOROSO CANTO** [Collana diretta da Giovanni Carli Ballola]
- 1 Raffaele Mellace **Johann Adolf Hasse**
 - 2 Luigi Della Croce **Ludwig van Beethoven. La musica sinfonica e teatrale**
 - 3 Marco Mangani **Luigi Boccherini**
 - 4 Mariateresa Dellaborra **Giovanni Battista Viotti**
 - 5 Danilo Prefumo **Niccolò Paganini**
 - 6 Elisabetta Pasquini **Giambattista Martini**
 - 7 Laura Cosso **Hector Berlioz**
 - 8 Luigi Della Croce **Ludwig van Beethoven. La musica pianistica e da camera**
- **NUOVI MONDI SONORI** Protagonisti della musica d'oggi [Collana diretta da Gianmario Boro]
- 1 Marinella Ramazzotti **Luigi Nono**
- **ORGANOLOGIA** [Collana diretta da Renato Meucci]
- 1 Anna Pasetti **L'arpa**

- **QUADERNI PERUGINI DI MUSICA CONTEMPORANEA**
 - 1 Adriano Cremonese **Giacinto Scelsi**
- **QUADRI DI UN'ESPOSIZIONE** [Collana diretta da Franco Piperno]
 - 1 Antonio Rostagno **Kreisleriana di Robert Schumann**
 - 2 Andrea Chegai **Maurice Ravel. I concerti per pianoforte e orchestra**
- **STORIA DEL TEATRO D'OPERA OCCIDENTALE**
 - 1. Il Quirino Principe **Il teatro d'opera tedesco 1830/1918**
 - 2. I Piero Mioli **Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano - Il Seicento**
 - 2. IV Piero Mioli **Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano - Il Novecento**
- **VEGA Studi e testi musicali** [A cura di Paolo Emilio Carapezza]
 - 1 Giovanni Damiani **Autobiografia delle musiche**

