

Sacerdotessa di **BACH**

Nata il 14 Dicembre del 1914 a Chicago da una famiglia di origini russo-turche, Rosalyn Tureck è stata per lungo tempo un'artista conosciuta, almeno al di fuori degli Stati Uniti, solamente da un gruppo ristretto di specialisti che si interessavano alle problematiche relative alla interpretazione della musica bachiana al pianoforte. Eppure la Tureck aveva iniziato una carriera di fanciulla prodigio già a 9 anni, nel 1924, e aveva continuato la sua formazione nel solco della grande tradizione tardo ottocentesca con Sophia Brilliant-Liven, allieva di Anton Rubinstein, e poi con Jan Chiapusso e Olga Samaroff. La giovane Rosalyn iniziò ad accostarsi alla musica di Bach attorno al 1928, all'epoca degli studi con Chiapusso, ma almeno fino al 1937 si esibì in sale importantissime, come la Carnegie Hall di New York, eseguendo il secondo Concerto di Brahms, o la Town Hall con un programma che terminava nientemeno che con la trascrizione di Guido Ago-

sti dall'*Uccello di fuoco* di Stravinskij. Ma da quel momento in poi gli interessi della Tureck si concentrarono quasi esclusivamente su Bach e sulla interpretazione della sua musica sia al pianoforte sia al clavicembalo, all'organo e al clavicordo, utilizzando, come soleva ripetere, "tecniche differenti per ciascuno strumento" e arrivando in particolare a distillare sul "grand-coda" un suono di qualità inconfondibile che univa la chiarezza di un leggero staccato e l'utilizzo sapiente del pedale "una corda" alla profondità espressiva che le derivava dalla frequentazione degli strumenti antichi. Come pianista bachiana la Tureck si impose tra il novembre e il dicembre del 1938 a New York con sei importanti recital monografici, e solo successivamente venne accolta nel giro concertistico europeo. La carriera discografica ebbe il suo nucleo più rappresentativo in una serie di incisioni effettuate negli anni '50 e nei primi anni '60 (alcune per la Decca) e culminò in un tardivo omaggio che la Deutsche Gramophon le tributò negli anni '90, quando il nome della Tureck era già entrato nel mito. Precorritrice, e non solo per motivi anagrafici, della rivoluzione bachiana messa in atto da

Glenn Gould, la pianista americana conobbe peraltro il grande successo dei media in un'epoca successiva alla scomparsa dello stesso Gould, attorno al quale si era creato un vero e proprio clima di leggenda. Riconoscimento tardivo anche da parte del pubblico, dunque, che fece in tempo ad acclamarla quando oramai il suo tocco cristallino e l'attacco fulmineo, quasi elettrico, alla tastiera erano stati sostituiti da un approccio meno "fisico", più concentrato su un aspetto filosofico dell'interpretazione. Gli interessi della Tureck furono del resto vastissimi e si estesero all'attività di musicologa, editrice di testi bachiani, conferenziere, fondatrice della Tureck Bach Research Foundation e del Tureck Bach In-



stituit. Attività che come quella altrettanto importante dell'insegnamento la pianista portò avanti quasi fino alla sua scomparsa, avvenuta il 17 Luglio 2003, a 88 anni, nella sua casa di New York.

La "Grande Sacerdotessa di Bach", come era stata soprannominata, aveva davvero creato "una tecnica pianistica totalmente nuova" e lo si può ben capire ascoltando queste registrazioni bachiane effettuate tra il 1960 e il 1962. Una tecnica "di dita" che imitava il suono di antiche tastiere, persino i registri del clavicembalo, e che era sorretta da un estro interpretativo e da un senso del ritmo straordinari. E in Bach la sua capacità di introspezione gettava una luce inquietante anche su pagine come l'Adagio BWV 968, mutuato dalla terza sonata per violino solo, per non parlare del tempo lento del Concerto Italiano.

Il repertorio

Al 1704, quando Bach aveva solamente 19 anni, risale il *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, pagina che risente di un gusto tipico dell'epoca per la musica descrittiva e quindi molto lontana dalle astrazioni cui giungerà il musicista al termine del suo percorso creativo. Il *Capriccio* prende le mosse dalla partenza di uno dei fratelli di Johann Sebastian, Johann Jacob, che entrava alle dipendenze dell'esercito di Carlo XII di Svezia in qualità di oboista ed espande in una successione di movimenti diversi tutti i dettagli della partenza, con la ripresa del suono della cornetta di posta e altri elementi descrittivi. Ma sono soprattutto le sensazioni provate da amici e parenti che dapprima tentano di dissuadere il giovane dalla sua decisione, poi si commuovono nel momento del commiato a infondere a questo lavoro un contenuto estremamente espressivo e in linea con la retorica musicale in voga all'inizio del secolo XVIII. Una fuga che contiene elementi apparsi in precedenza anche il discorso in maniera allo stesso tempo "dotta" e piacevole.

Per la loro collocazione cronologica, databile tra il 1705 e il 1712 e quindi precedente in parte il cosiddetto periodo di Weimar (1708-1717), alcune tra le sette Toccate per clavicembalo di Bach vengono considerate ancora opere di transizione, nelle quali il sommo musicista non ha ancora maturato del tutto quel linguaggio personalissimo che rende irripetibili i risultati raggiunti nelle successive Suite, nelle Partite o nel *Clavicembalo ben temperato*. Legate all'idea tradizionale di Toccata, derivante dalla tradizione organistica e cembalistica italiana e soprattutto debitrice degli esempi di Frescobaldi, le Toccate bachiane non seguono sempre lo stesso disegno formale nella successione dei diversi episodi. Quella in re maggiore, probabilmente scritta tra il 1705 e il 1708, si apre con una brillante introduzione costruita essenzialmente su lunghe sequenze di rapide scale e accordi arpeggiati. Segue un Allegro nel quale lo spirito di danza si fonde con un abile gioco contrappuntistico. Un Adagio di transizione porta alla comparsa di un severo fugato a due soggetti, legato alla fuga finale (in forma di giga) da un ulteriore periodo di transizione in libero stile improvvisatorio.

Il *Concerto nach Italienischem Gusto* incluso nella seconda parte del *Klavierübung* rimane l'esempio più perfetto della totale assimilazione da parte di Bach dello stile cantabile per eccellenza, maturata attraverso la lunga pratica delle trascrizioni per cembalo dai concerti di Vivaldi e Marcello. Il grande musicista si comporta qui veramente come se traducesse per la tastiera un concerto immaginario con la sua alternanza tra "solo" e "tutti" ricreata mediante l'uso delle due tastiere del clavicembalo (e quindi, sul pianoforte moderno, con il ricorso a una timbrica diffe-


approfondisci sul **WEB**

Se hai acquistato "Classic Voice" puoi scaricare l'album con il sorprendente Bach di Rosalyn Tureck: Adagio in sol maggiore, Concerto italiano, Ouverture in stile francese, Toccata in re maggiore e altri capolavori. Basta registrarsi su www.classicvoice.com e successivamente digitare il codice AAV-174-001-4742 nella sezione digital download.

renziata per le diverse sezioni).

Degno dell'entrata di un Concerto Brandeburghese è l'inizio del primo movimento, del quale non ci è rimasta indicazione di tempo (la revisione di Hans von Bülow azzarda un Allegro animato); a questa idea viene subito contrapposto un secondo tema che sembra intonato da un concertino di parti soliste.

Ma il colpo di genio avviene in quella sublime trasfigurazione dell'aria patetica italiana che è l'Andante; il motivo principale in re minore, pensato in 3/4, viene preceduto da un nobile accompagnamento che è in realtà strutturato in 6/8. Su questo accompagnamento la melodia si inserisce a distanza di un ottavo dal "tempo forte", dando luogo così ad un insolita impressione di allargamento dello spazio e comunicando all'ascoltatore un senso di trascendentale improvvisazione. Il terzo movimento del Concerto è infine un vivacissimo Presto che conclude il discorso in una grandola di effetti tratti dalla più nobile tradizione dello stile barocco.

Contemporanea al Concerto Italiano è la *Ouverture nach Französischer Art*, che in realtà è una Partita in otto movimenti caratterizzata appunto da una ouverture iniziale e da una immaginosa *Echo* finale dove l'interprete è chiamato a riprodurre un gioco di alternanze tra piano e forte del tutto inusuale. Si tratta di una composizione molto impegnativa e scarsamente eseguita, riportata recentemente in auge da un pianista come Grigori Sokolov. 

Nella ricreazione al pianoforte della musica del Kantor Rosalyn Tureck fu aiutata da una tecnica "di dita" che poteva imitare anche i registri del clavicembalo, con estro interpretativo e senso del ritmo straordinari