

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

(L'Arte della Fuga)
Trascrizione per pianoforte di T.Nikolaieva

La transizione tra l'epoca del clavicembalo e del clavicordo e quella del fortepiano, poi del pianoforte, e la tendenza bachiana a pensare a volte in termini musicali astratti, prescindendo dal timbro di un particolare strumento, ha portato nel tempo a una vera e propria questione intorno alla legittimità di talune scelte esecutive. Suonare Bach al pianoforte: una impresa che per un certo periodo a noi molto vicino (durante gli anni sessanta e settanta) ha fatto storcere il naso a tutti coloro che seguono acriticamente le mode culturali in fatto di filologia musicale. La questione è effettivamente complessa e trascende ovviamente la prassi esecutiva bachiana per estendersi a tutta la musica per tastiera scritta durante il primo cinquantennio del secolo diciottesimo. Ma nel caso delle opere di Bach vi sono alcuni punti fermi che è bene riconsiderare nel momento in cui ci si accinge ad ascoltare un recital pianistico interamente dedicato alle sue opere.

E' a tutti noto che il primo graveceembalo col piano e forte nacque a Firenze nel 1711 ad opera di Bartolomeo Cristofori e che Bach conobbe verso il 1730 alcuni pianoforti costruiti da Gottfried Silbermann. Federico II di Prussia mostrò ancora al musicista la sua collezione personale di pianoforti nel 1747 e si dice che in quella occasione Bach improvvisasse, su un tema del Re, quel Ricercare a tre voci che è posto in apertura dell'Offerta Musicale. Ma sappiamo con certezza che Bach non amava i nuovi fortepiani e che egli concepì tutte le sue opere per due strumenti essenzialmente diversi dal pianoforte: il clavicembalo e il clavicordo. Il primo, dalla sonorità brillante, i numerosi registri, le possibilità di raddoppio in ottava, le due tastiere, era destinato alle esibizioni pubbliche, nelle grandi sale, con o senza intervento orchestrale; il secondo, dalle sonorità molto più contenute e di assai più difficile controllo, era invece preferito all'interno delle mura domestiche, per ragioni di studio e per le esecuzioni personali. Il fatto che il termine neutro di Klavier in lingua tedesca significhi genericamente tastiera e non identifichi univocamente uno strumento particolare non giustifica certo la estensione del termine al pianoforte moderno, che Bach non poteva storicamente conoscere e che è lontanissimo sia come timbro che come dinamica e volume sonoro dal vecchio fortepiano. Una conclusione è quindi più che certa: i klavierwerke bachiani non sono stati scritti per il pianoforte.

Ma per quale ragione si deve trasformare una verità storica che è persino banale in una specie di prova giudiziaria nei confronti dei pianisti che hanno eseguito ed eseguono tuttora le opere di Bach al pianoforte? Perché si parla di questione esecutiva e non si accetta tranquillamente la coesistenza di strumenti antichi e moderni? Il motivo principale non è da ricercare tanto nella scelta dello strumento in sé quanto nel modo con il quale le opere bachiane per tastiera sono state assimilate, divulgate e diciamo pure travisate durante l'800 e nei primi quarant'anni del nostro secolo.

A partire dall'edizione del Clavicembalo ben temperato curata da Czerny nel 1837, l'ottocento pianistico ha rivisitato le opere bachiane non solo da un punto di vista strumentale del tutto nuovo ma soprattutto secondo una prospettiva culturale e spirituale - il Romanticismo - che tendeva a sottolineare certi aspetti della poetica bachiana e ad ignorarne certi altri. Dalle revisioni didattiche alle trascrizioni da concerto, che erano più che altro dirette alla resa sul pianoforte dei lavori originariamente scritti per l'organo, il passo fu breve, e al Bach divulgato in sede didattica si aggiunse quello ingigantito e del tutto stravolto delle grandi Konzert-Bearbeitungen di Liszt, Reger, Busoni, fino ad arrivare addirittura a Bartok, che nel 1930 pubblicava una trascrizione della sesta Trio-Sonata per organo. E' a questo enorme processo di riappropriazione dell'opera bachiana, fonte di equivoci e di travisamenti ma anche di felicissime

trovate pianistiche e che comunque va considerato nella sua prospettiva storica e culturale, che il nostro secolo ha opposto a un certo punto le ragioni del ritorno ai testi e agli strumenti originali. Allo scontro iniziale, che pareva coinvolgere solamente la questione della rivalutazione del clavicembalo (il raffinatissimo clavicordo non ha conosciuto ancora il suo momento di celebrità) si è via via aggiunto anche quello relativo alla prassi esecutiva e alla filologia testuale, che ha indotto una profonda trasformazione anche sulla maniera di intendere Bach al pianoforte. Dal Bach romantico e poi neoclassico si è arrivati negli anni '50 a quello para-clavicembalistico delle nuove generazioni di pianisti, influenzati massimamente da due innovatori del calibro di Glenn Gould e di Rosalyn Tureck.

Tutto questo discorso assume una importanza ancora più particolare se l'oggetto della trascrizione è nientemeno l'Arte della Fuga, l'ultimo capolavoro bachiano che è rimasto famoso, tra le altre cose, per essere stato pensato in forma astratta, senza indicare lo strumento o gli strumenti per i quali trascrivere il poderoso monumento di scienza contrappuntistica che Bach lasciava ai posteri. Più che di trascrizione, conviene in questo caso parlare di trasposizione, ossia di un intervento "conservativo", come direbbero i tecnici del restauro, dedicato a far risuonare esattamente ciò che Bach ha scritto in partitura nelle quattro chiavi di soprano, contralto, tenore e basso.

Le trasposizioni che hanno avuto più fortuna sono indubbiamente state quelle per tastiera (principalmente l'edizione curata da Carl Czerny), per organo (con la possibilità di variare la timbrica di un'opera piuttosto uniforme, grazie ai registri dello strumento) e per quartetto d'archi. In quest'ultimo caso è rimasta indimenticabile la versione approntata poco prima della sua scomparsa da Paolo Borciani, primo violino del Quartetto Italiano.

Sia Glenn Gould che Tatiana Nikolaeva hanno operato delle successive trasposizioni che, mantenendo il carattere "conservativo" di cui sopra, non si discostano di molto dall'antico risultato di Czerny.

Composta tra il 1745 e il 1750 (l'anno della morte), L'Arte della Fuga è sempre stata considerata come la più alta espressione artistica di una scienza - quella del contrappunto - che qui viene impiegata nelle sue forme più complesse.

Se nei due libri del Clavicembalo ben Temperato Bach aveva raggiunto un traguardo a suo modo eccezionale, presentando una serie di fughe in tutte le tonalità del sistema temperato e facendole precedere da un Preludio che sfruttava con somma abilità e grande senso timbrico le caratteristiche peculiari di ogni singola tonalità, nell'Arte della Fuga l'Autore lancia una sfida ancora più elevata, elaborando a partire da un unico tema fondamentale, al quale vengono aggiunti alcuni soggetti secondari, una serie di 14 fughe (o meglio Contrapuncti, secondo la terminologia originale) seguita da 4 Canoni, due Fughe a due tastiere (l'unico caso per il quale l'Autore precisa una destinazione strumentale) e una Fuga finale a tre soggetti rimasta incompiuta.

Come è noto, l'ultima *Fuga a tre soggetti* (originariamente pensata a quattro soggetti) è incompleta e termina poco dopo l'apparizione del terzo soggetto, la famosa sigla B.A.C.H. (si bemolle - la - do - si).

Su questa base Ferruccio Busoni, tra il 1910 e il 1925, completò nella sua monumentale *Fantasia Contrappuntistica* la *Fuga a quattro soggetti*, inserendo come ultimo tema quello che apre l'intero lavoro originale.

Occorre a questo punto, per maggiore chiarezza, paragonare l'indice originale dell'opera, così come compare nel volume XXV dell'edizione a cura della Bach-Gesellschaft con quello contenuto nella riduzione pianistica di Czerny, il quale ultimo appone delle indicazioni di tempo che mancano ovviamente nell'originale. In ambedue i casi vengono omesse le due fughe per 2 tastiere, che non sono riducibili facilmente in vista di un'esecuzione per pianoforte solo.

1)Contrapunctus 1	Fuga I a 4 voci (Andante con moto)
2)Contrapunctus 2	Fuga II a 4 voci (Andante,ma molto mosso)
3)Contrapunctus 3	Fuga III a 4 voci (Andante)
4)Contrapunctus 4	Fuga IV a 4 voci (Andante con moto)
5)Contrapunctus 5	Fuga V a 4 voci (Andante con moto)
6)Contrapunctus 6, a 4, <i>in stile francese</i>	Fuga VI a 4 voci in stile francese (Andante sostenuto)
7)Contrapunctus 7, a 4, <i>per Augmentationem et Diminutionem</i>	Fuga VII a 4 voci (Andante sostenuto)
8)Contrapunctus 8, a 3	Fuga VIII a 3 voci (Allegro moderato)
9)Contrapunctus 9, a 4 <i>alla Duodecima</i>	Fuga IX a 4 voci (Allegro molto)
10)Contrapunctus 10, a 4 <i>alla Decima</i>	Fuga X a 4 voci (Allegro,ma molto moderato)
11)Contrapunctus 11, a 4	Fuga XI a 4 voci (Allegro moderato)
12)Contrapunctus 12, a 4, <i>rectus et inversus</i>	Fuga XII a 4 voci (Un poco Allegro) Fuga XII (inversa)
13)Contrapunctus 13, a 3 <i>rectus et inversus</i>	Fuga XIII a 3 voci (Allegro) Fuga XIII (inversa)
14)Contrapunctus 14, a 4	Fuga XIV a 4 voci (Un poco Allegro)
15)Canon <i>per Augmentationem in Contrario Motu</i>	Canone I (Allegro con moto)
16)Canon <i>alla Ottava</i>	Canone II all'ottava (Allegro)
17)Canon <i>alla Decima, Contrapuncto alla Terza</i>	Canone III alla decima (Allegro assai)
18)Canon <i>alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta</i>	Canone IV alla duodecima (Allegro assai)
19)Fuga a 3 Soggetti	Fuga XV a tre soggetti ed a 4 voci (Allegro moderato e maestoso)

L'analisi dei 19 numeri che vanno a comporre una esecuzione pianistica dell'Arte della Fuga è compito assai arduo, soprattutto perchè la descrizione dei vari artifici contrappuntistici ai quali Bach sottopone il tema principale necessita assolutamente di continui esempi musicali.

Ci limiteremo in questo caso a una descrizione sommaria che fa riferimento alla numerazione sopra riportata:

- 1) Fuga sul tema principale
- 2) Fuga sul tema principale, la cui seconda parte è variata in note puntate
- 3) Fuga sul tema principale in forma inversa (o a specchio)
- 4) Altra Fuga sul tema principale in forma inversa
- 5) Fuga sul tema principale in forma inversa e variata, con risposta da parte del tema principale variato in forma retta.
- 6) Fuga sul tema principale variato (a) con risposta del tema principale variato (b) in forma inversa e del tema principale variato (b) in forma retta
- 7) Fuga sul tema principale variato e risposte sul tema in forma inversa variato in tre forme differenti per aumento e diminuzione dei valori.
- 8) Fuga su due nuovi soggetti e sul tema principale variato in forma inversa
- 9) Fuga su un nuovo soggetto e sul tema principale in forma originale
- 10) Fuga su un nuovo soggetto (in forma retta e inversa) e sul tema principale variato in forma inversa.
- 11) Fuga sul tema principale variato in forma retta e inversa e su due nuovi soggetti
- 12) Fuga sul tema principale variato in forma retta e su un secondo soggetto anch'esso derivante dal tema principale. Il tutto viene ripresentato in forma speculare.
- 13) Fuga sul tema principale variato in forma inversa, seguito dalla Fuga speculare

- 14) Variante alla Fuga X
- 15) Canone perpetuo sul tema principale variato in forma retta e sul tema principale variato in forma inversa per aumento dei valori
- 16) Canone all'ottava inferiore sul tema principale variato in forma inversa
- 17) Canone alla decima sul tema principale variato in forma inversa
- 18) Canone alla dodicesima sul tema principale variato
- 19) Fuga a 3 nuovi soggetti

Era costume, per evitare la brusca interruzione esecutiva dell'ultima fuga incompiuta, completare l'opera con l'aggiunta del Corale "Von deinem Thron". Questa prassi è da lungo tempo abbandonata, preferendo comunicare all'ascoltatore la sconvolgente "perdita di forza" dell'ultima fuga proprio nel momento in cui compare il terzo soggetto portatore della sigla B.A.C.H.