

Bach secondo Bach

A 25 anni dalla morte di Wanda Landowska, un ritratto della mitica interprete bachiana, portabandiera della rinascita dell'interesse per la musica antica

di Harvey Sachs

Suoni Bach come vuole lei, avrebbe detto un giorno Wanda Landowska ad un musicista che aveva osato criticare

un'interpretazione della grande clavicembalista, e io continuerò a suonarlo come vuole lui. Altera,

intollerante delle opinioni altrui, sicurissima di sé, la Landowska fu la forza più importante nella rinascita dell'interesse per la musica antica, dall'inizio di questo secolo fino alla sua morte, avvenuta esattamente venticinque anni fa. il 16 agosto 1959, nella sua abitazione di Lakeville, nello Stato americano del Connecticut.

Oggi, per capire qualcosa del lavoro compiuto da questa piccola signora di origine ebreo-polacca (nata a Varsavia nel 1879), basta dare un'occhiata agli elenchi degli avvenimenti musicali di qualsiasi grande centro del mondo: assieme ai concerti sinfonici e alle recite d'opera, c'è sempre un folto numero di esecuzioni da parte di gruppi con nomi come "Musica Antiqua", "Musicus Concentus", "Baroque Players" e così via, gruppi composti da clavicembali, clavicordi, viole da gamba e da braccio, flauti dolci, e molti altri strumenti ancora. La fioritura della musica antica e le ricerche stilistiche legate ad essa costituiscono senza dubbio uno dei fenomeni musicali più ragguardevoli della nostra epoca; e benché nessuno sia responsabile da solo di questo sviluppo, alla Landowska va riconosciuta la parte del leone. Per oltre sessant'anni si dedicò allo studio della musica del passato, riscoprendo un enorme e pregevole repertorio ignorato da secoli, assieme ai relativi trattati sulle diverse prassi esecutive. Si gettava per decenni in battaglie polemiche solo per giustificare il suo lavoro agli scettici, si faceva esperta in molti campi collegati al suo, insegnava, teneva conferenze, scriveva libri e articoli e, soprattutto, suonava brillantemente e in modo convincente in tutta l'Europa e nelle Americhe..



Ci sono diversi talenti eccezionali tra i nostri intrepidi cavalieri della musica antica odierni, ma per lo più — bisogna ammetterlo — il campo è affollato da musicisti che suonano come musicologi e teorizzano come suonatori. La

Landowska invece possedeva una grande musicalità, una tecnica formidabile e una larga erudizione vinta con le proprie forze e resa utile dalla vasta cultura generale che la accompagnava. Nata quando il virtuosismo strumentale era al massimo dello splendore (Liszt e Anton Rubinstein si guadagnavano gli ultimi allori, Paderewski non aveva ancora avviato la sua carriera, Casals e Josef Hofmann avevano più o meno l'età della Landowska), non avrebbe mai sognato di presentarsi al pubblico senza una solidissima preparazione. E sebbene si credesse artista "pura", apparteneva anche lei ad un'epoca quando perfino un semplice concerto sapeva di teatro e aveva almeno un pizzico di mistero: solo quando le luci erano state abbassate al livello prestabilito, la Landowska si permetteva di uscire in palcoscenico, le mani intrecciate, lo sguardo indirizzato al cielo. Le sembianze, l'ambiente, contavano molto.

Aveva cominciato a studiare il pianoforte all'età di quattro anni, e già dall'inizio si sentiva fortemente attratta dalla musica barocca. A quattordici anni suonò un brano del 'Clavicembalo ben temperato' per il grande direttore d'orchestra Artur Nikisch, il quale subito le dette il nomignolo "La Bacchante". Studiò a Berlino per cinque anni, finché non fuggì a Parigi per sposarsi con Henry Lew, studioso del folklore giudaico, e per dare inizio alla propria carriera. In quegli anni suonava il pianoforte in programmi vari che però comprendevano sempre musiche barocche; ma dal 1903 in poi cominciava a portarsi dietro un clavicembalo da poco uscito dalla fabbrica di pianoforti francese Pleyel, e inseriva due o tre pezzetti suonati su questo strumento tra le cose più conosciute suonate sul pianoforte. Se questo procedimento ci sembra

eccessivamente timido, bisogna ricordare che la Landowska doveva non soltanto suonare musica, ma anche fare proseliti.

Qui però ci troviamo di fronte al punto essenziale: migliaia di suonatori di terza classe avrebbero potuto trascinare migliaia di cembali in tutto il mondo senza aiutare minimamente questa grande campagna; ma la Landowska possedeva le qualità necessarie per poter dimostrare l'alto significato artistico della sua missione. Bach, Couperin, Scarlatti ed altri non sono soltanto personaggi storici — diceva — ma sono i maestri assoluti dei loro linguaggi musicali, come lo erano poi Beethoven, Chopin e Wagner nelle loro epoche: e poiché non si dice che la pittura nei tempi di Cézanne fosse meglio che nei tempi di Rembrandt, o che si scrivesse meglio all'epoca di Flaubert che non all'epoca di Shakespeare, perché bisogna emettere giudizi qualitativi e sommari nel campo musicale?

Nel 1909 Landowska e Lew pubblicarono insieme un libro tecnico e allo stesso tempo polemico: "Musique ancienne". La metodologia era di Lew ma la conoscenza già enciclopedica dell'argomento era interamente della Landowska. Poco a poco, la Landowska si guadagnava il sostegno morale di artisti come Tolstoj (suonò per lui ben due volte nella sua casa, Jasnaia Poljana), Rodin e Schweitzer, e nel 1913 il direttore della Hochschule für Musik di Berlino creò per lei una cattedra di clavicembalo. Il successo economico delle sue tournées mondiali negli anni Venti le dettero la possibilità di comprarsi una casa a Saint-Leu-la Forêt nei dintorni di Parigi e di fondarvi una scuola per la musica antica. Ci portò la sua biblioteca ricchissima e la sua raccolta di strumenti antichi e moderni, e fece costruire una piccola sala di concerto, dove presentò, tra l'altro, la prima esecuzione pubblica moderna delle "Variazioni Goldberg" di Bach — nel 1933! Tra i molti suoi allievi a Saint-Leu c'erano Ralph Kirkpatrick, Ruggero Gerlin, Clifford Curzon ed Eta

Harich-Schneider. Fondò un'altra scuola in America, durante la Seconda guerra mondiale, dopo una fuga dai nazisti (i quali poi mandarono i tesori della sua casa parigina a Berlino). I suoi rapporti con alcune allieve erano intensi anche sul livello personale, e pretendeva una devozione quasi da schiava da quelle preferite. Le preparavano i pasti, pulivano la casa e assicuravano che un bell'apparato di matite colorite, ben temperate, si trovasse sempre accanto al cembalo quando Madame voleva studiare. (Il marito, Lew, era rimasto ucciso in un incidente stradale nel 1919).

La Landowska, per la maggior parte della sua carriera, suonava cembali costruiti secondo i propri gusti e bisogni; non erano copie autentiche di veri strumenti antichi, e perciò non sarebbero accettabili per i gusti filologicamente più corretti di oggi. Ma nonostante una sonorità poco simpatica, alcune delle sue registrazioni rimangono tra i classici del secolo. I migliori documenti dell'arte della Landowska sono, a mio parere, quelli registrati a Saint-Leu negli anni Trenta: le sonate di Scarlatti, brillantemente caratterizzate, le suites di Haendel, splendide e piene di vitalità, e soprattutto la "Fantasia cromatica e fuga" di Bach che ci danno una più che ampia testimonianza che ci troviamo di fronte ad una delle più grandi menti musicali dei nostri tempi. Strano: in quest'ultima registrazione, Landowska fa molte cose che i musicisti di oggi troverebbero sbagliate, come per esempio un eccessivo cambiamento di registri e una romantica sottolineatura dei temi; ma ciononostante, il suo dominio sul materiale è così forte e il suo coinvolgimento così totale che non si può non essere trascinati da questo fiume musicale. Le questioni stilistiche certo rimangono, ma vengono senz'altro ridimensionate.

Anche senza Wanda Landowska, il nostro secolo avrebbe riscoperto la musica antica? Forse, ma lei ce la portò con convinzione, zelo e charme, rare qualità in qualsiasi epoca. ■

Bach e il pedale pianistico

Rispondo alla lettera di un lettore che mi chiede del pedale pianistico in Bach. Le parole di Ferruccio Busoni preposte alla sua revisione del Clavicembalo ben temperato si indirizzavano genericamente all'opera pianistica (pianistica, come la qualificò lo stesso Busoni) di Bach e non precipuamente al Clavicembalo ben temperato. In questa grande opera, l'apporto della revisione busoniana fu, anzi, piuttosto sobrio per quanto attiene al pedale.

Ben altrimenti sarà consentito l'intervento pedalistico in tante altre pagine nelle quali Busoni stesso ha indicato larghi usi del pedale.

Il grande pianista Egon Petri, allievo di Busoni, prese alla lettera i consigli del maestro e si servì del pedale nella musica di Bach in innumerevoli momenti nei quali il pedale dovrebbe essere, viceversa, precluso.

Circa la sua richiesta specifica, Le dirò che nelle Invenzioni a 3 voci, il pedale va escluso del tutto: si tratta di pagine polifoniche nelle quali il pedale produrrebbe prolungamenti sonori che finirebbero con lo sconfinare dal lineare discorso contrappuntistico. Nelle Suites vi sono pagine di alta espressività, in andamento lento (Sarabande) che debbono arricchirsi con la sonorità pedalistica: così nelle Partite, sempre salvando i valori armonici che non vanno contaminati con sovrapposizioni melodiche contrastanti.

Nei Corali, trascritti da Busoni, il pedale vi spadroneggia riccamente. Così nella Fantasia cromatica. Per non parlare delle opere trascritte dall'organo nelle quali il pedale sflogora in maniera addirittura trionfale.

Tito Aprea