

Eric Sibliin

Le Suites per violoncello

Da Johann Sebastian Bach a Pablo Casals:
storia e misteri di un capolavoro barocco

Traduzione di Silvia Albesano

ilSaggiatore

www.saggiatore.it

© Eric Siblin, 2009

© il Saggiatore S.p.A., Milano 2011

Titolo originale: *The Cello Suites. J.S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece*

Sommario

Suite n. 1 in sol maggiore	9
Suite n. 2 in re minore	53
Suite n. 3 in do maggiore	89
Suite n. 4 in mi bemolle maggiore	121
Suite n. 5 in do minore	157
Suite n. 6 in re maggiore	199
<i>Note</i>	241
<i>Documentazione</i>	247
<i>Bibliografia</i>	283
<i>Ascolti suggeriti</i>	291
<i>Ringraziamenti</i>	293
<i>Indice analitico</i>	295



Suite n. 1
in sol maggiore

Middle C.



Prelude



Prélude

Scopriamo un mondo di emozioni e idee
creato soltanto con materiali semplicissimi.

LAURENCE LESSER

Le prime battute manifestano la potenza narrativa di un maestro dell'improvvisazione. È cominciato un viaggio, ma è come se la composizione avvenisse sul momento. Le corde dal suono grave ci riportano al Settecento: universo sonoro felice; disinvoltura giovanile; nell'aria, un senso di scoperta.

Dopo una pausa che contempla il futuro, il violoncello riprende con passione sofferta. Non sarà facile. Le note sono sussurrate, definite con fermezza regale, poi sprigionate con entusiasmo. Puntiamo ancora più in alto. Si dischiude un nuovo orizzonte, una risoluzione rapsodica, la discesa è un atterraggio morbido.

Questa è la sensazione che suscitarono in me le note d'apertura delle Suites per violoncello di Bach: ero in Spagna, seduto nel cortile di una villa sul mare un tempo appartenuta a Pablo Casals, il violoncellista catalano che da ragazzo, un pomeriggio del 1890, scoprì la partitura. Ascoltavo la musica con le cuffie, all'ombra di palme e pini in un giardino lussureggiante, con le onde lucenti del vicino Mediterraneo che parevano muoversi perfettamente sincrone con il preludio della Prima Suite.

Non c'era posto migliore per apprezzare quella musica. Sebbene le Suites per violoncello fossero uscite dalla penna del compositore ai primi del Settecento, fu Casals a renderle celebri, due secoli dopo.

La mia personale scoperta delle Suites risale a una sera d'autunno del 2000, anno bachiano in cui si celebrava il duecentocinquantenario anniversario della morte del compositore. Mi trovavo al Royal Conservatory

of Music di Toronto ad ascoltare un violoncellista a me sconosciuto che eseguiva una musica di cui non sapevo nulla.

Non avevo alcuna ragione particolare per essere lì, a parte la segnalazione del concerto trovata in un giornale locale, una pigra curiosità, e il fatto di alloggiare in un hotel poco lontano, ma probabilmente ero alla ricerca di qualcosa, senza saperlo. Qualche tempo prima avevo chiuso una collaborazione come critico di musica pop per un quotidiano di Montréal, *The Gazette*, un lavoro che mi aveva riempito la testa di musica, di gran parte della quale avrei fatto volentieri a meno. I brani della Top 40 avevano indugiato più a lungo del dovuto nella mia corteccia uditiva, e gli strati della mia cultura musicale non rock si erano assottigliati. Desideravo ancora che la musica occupasse un posto centrale nella mia vita, ma in modo diverso. Le Suites per violoncello, come scoprii più tardi, mi avrebbero offerto una via d'uscita.

Il programma di sala del recital di Laurence Lesser, un noto violoncellista di Boston, spiegava che «sorprendentemente, per un lungo lasso di tempo» le Suites per violoncello erano state considerate una mera raccolta di esercizi ma, grazie alle esecuzioni di Casals all'alba del ventesimo secolo, «ora sappiamo quanto siamo fortunati a possedere questi straordinari capolavori. Tuttavia, molti amanti della musica non sanno che di quest'opera non è pervenuto l'autografo del compositore [...] Per le Suites non esistono fonti davvero affidabili». Questo accenno mise in moto gli ingranaggi giornalistici nella mia testa: che cos'era accaduto al manoscritto di Bach?

Si diceva che le Suites fossero state concepite e scritte con la penna di corvo dal compositore nella cittadina tedesca di Cöthen nel 1720, ma, senza il manoscritto originale, come si può esserne certi? Perché scrivere una musica così solenne per il violoncello, uno strumento umile, che al tempo di Bach veniva di solito relegato a un ronzio di sottofondo? Inoltre, Bach soleva riscrivere la propria musica per strumenti diversi, dunque come possiamo essere certi che la composizione fosse davvero destinata al violoncello?

Dal mio posto, nella sala da concerto del Royal Conservatory, la figura solitaria che produceva quel suono possente con risorse tanto modeste sembrava sfidare ogni aspettativa musicale. Un solo strumento, per di più vincolato a un registro molto basso: il violoncello sembrava inadeguato

al compito, come se un qualche sommo compositore avesse concepito un traguardo troppo ambizioso, un testo ideale, con scarsa considerazione per il mezzo rudimentale che avrebbe dovuto raggiungerlo.

Osservando Laurence Lesser mentre suonava magistralmente le Suites, fui colpito dalla voluminosità del suo strumento: faceva pensare a un goffo contadino in un regno medievale di strumenti ad arco, grezzo, primitivo, certo non abbastanza sofisticato per la musica raffinata che stava eseguendo. Però, a un esame più attento riuscii a vedere il riccio di legno finemente intagliato, le *effe* curve, modellate come una squisita firma musicale barocca; ciò che proveniva da quelle cavità sonore era la musica più terrestre ed estatica che avessi mai ascoltata. Lasciai vagare la mente. Che effetto aveva potuto suscitare quella musica nel 1720? Era facile immaginare il violoncello messo alla prova davanti a una compagnia aristocratica, intento a sedurre parrucche incipriate.

Ma, se la loro musica è così affascinante, perché le Suites per violoncello erano rimaste inascoltate fino alla scoperta di Casals? Per circa due secoli dalla composizione di questo capolavoro baritonale, soltanto una cerchia ristretta di musicisti professionisti e studiosi di Bach aveva saputo dell'esistenza di questa musica epica e coloro che la conoscevano l'avevano considerata più un esercizio tecnico che qualcosa di adatto alle sale da concerto.

La storia delle sei Suites non è soltanto una questione musicale. La politica ha sempre plasmato la musica, dal militarismo prussiano del diciottesimo secolo al patriottismo tedesco che incentivò la fama di Bach cent'anni dopo. Quando le dittature europee governavano nel ventesimo secolo, le note del violoncello antifascista di Casals divennero altrettante pallottole. Qualche decennio più tardi, Mstislav Rostropovič eseguì le Suites per violoncello sullo sfondo del muro di Berlino ridotto in macerie.

Casals rese questa musica un'attrazione di massa – ciò accadde molto dopo la scoperta della partitura da parte sua – e poi il cammino delle Suites non si fermò più. Ora ci sono in catalogo più di cinquanta registrazioni e oltre settantacinque edizioni pratiche per violoncello. Altri strumentisti si sono cimentati in trascrizioni per il loro strumento: flauto, pianoforte, chitarra, tromba, tuba, sassofono, banjo, e molti altri strumenti hanno affrontato la partitura con un successo sorprendente. Però, per i violoncellisti le sei Suites sono presto diventate l'alfa e l'omega, un rito di passaggio,

l'Everest del loro repertorio. (Oppure il monte Fuji: nel 2007 il violoncellista italiano Mario Brunello vi è salito, a quasi 3750 metri sul livello del mare, e ha suonato brani scelti dalle Suites, dichiarando: «La musica di Bach si avvicina più di ogni altra alla perfezione e all'assoluto».)

Questa musica non è più considerata troppo ardua per l'ascoltatore medio. Nuove registrazioni delle Suites vengono regolarmente premiate come «disco dell'anno» e le vecchie e gracchianti incisioni mono di Casals sono ancora in testa alle classifiche di vendita tra i titoli storici.

Tuttavia, non si tratta di musica spensierata. Una rapida scorsa delle esecuzioni recenti mostra che le Suites sono state suonate in due importanti commemorazioni tenute in Inghilterra per le vittime dell'11 settembre, in una cerimonia per ricordare il genocidio in Ruanda e in vari funerali di alto profilo, incluso quello in grande stile celebrato per l'ex editore del *Washington Post*. Ricordo un'occasione, non molto tempo dopo essere stato folgorato dalle Suites per la prima volta, in cui, a un dinner party, venni accusato dalla padrona di casa di mettere della «musica funerea».

Se questa musica è stata spesso utilizzata in circostanze tristi, la spiegazione va cercata perlopiù nelle sonorità cupe, ombrose del violoncello, insieme al fatto che le Suites di Bach richiedono un solo strumento. Eppure il violoncello ha il suono più somigliante alla voce umana e non è adatto soltanto al pessimismo nero. Le Suites di Bach, scritte in maggioranza in tonalità maggiori, hanno una buona dose di allegra leggerezza, di sfrontatezza e di abbandono estatico. Le radici della musica sono nella danza – quasi tutti i movimenti sono in effetti antiche danze europee – e i ballerini sono stati veloci nel coreografare le Suites. Mikhail Barišnikov, Rudolf Nureyev, Mark Morris e il Cloud Gate Dance Theatre di Taiwan, tra gli altri, hanno danzato sui loro ritmi propulsivi.

La musica si diffonde. Il violoncellista Yo-Yo Ma ha prodotto sei cortometraggi che usano il giardinaggio, l'architettura, il pattinaggio di figura e il kabuki per illustrare le Suites. La rockstar Sting ha girato un breve film in cui suona il primo preludio alla chitarra mentre una ballerina italiana impersona la melodia. Inoltre, le Suites si ascoltano in molti film, tra i più noti (e, ahimè, cupi) alcuni di Ingmar Bergman, così come *Master and Commander. Sfida ai confini del mare* e *Il pianista*, e nella serie televisiva *The West Wing*. La musica si trova su dischi tanto vari quanto *Classic FM Music for Studying*, *Bach for Babies*, e *Tune Your Brain on Bach*,

per non parlare di *Bach for Barbecue*. Una cantante d'opera ha dichiarato che le Suites di Bach sono la sua musica preferita quando si mette a cucinare. Vari frammenti melodici sono disponibili ovunque come suonerie per i cellulari.

Però le Suites per violoncello non sono mai diventate davvero popolari. Dopotutto restano musica «classica» e mantengono l'aroma raffinato della musica per intenditori. Proprio così – «un articolo per intenditori» – le giudicarono i recensori quando apparvero per la prima volta nelle registrazioni pionieristiche di Casals all'inizio degli anni quaranta del Novecento. «Sono fredde, pure e altere» scrisse il critico del *New York Times*, «realizzate con la semplicità che contraddistingue la vera ricerca artistica». Hanno ancora uno status serio, alimentato da recensioni intellettualistiche secondo le quali le Suites «rappresentano l'apice della creatività musicale occidentale», oppure il loro suono «ha una purezza e un'intensità quasi giapponesi pur restando più adatto all'orecchio europeo».

Ebbi l'idea di scrivere un libro sulle Suites di Bach che non fosse rivolto agli intenditori di musica classica quando ne ascoltai per la prima volta tre in quel recital di Laurence Lesser a Toronto. L'idea era vaga, ma avevo la fortissima sensazione che ci fosse una storia, da qualche parte, e decisi di mettermi sulle tracce delle note.

Da allora ho sentito eseguire le Suites sulla Costa Dorada, in Spagna, sui prati di quella che fu la villa di Casals e ora è un bel museo dedicato a lui. Ho ascoltato un giovane violoncellista tedesco suonare le Suites in un capannone a Lipsia, non lontano da dove è sepolto Bach. Matt Haimovitz, un ex bambino prodigio, si è prodotto in una briosa esecuzione in una bettola sulle Gatineau Hills a nord di Ottawa. Ho frequentato una master class sulle Suites dell'eminente violoncellista olandese Anner Bylma in un seminario estivo sulle rive del St. Lawrence River. Ero al Lincoln Center per la maratona di Pieter Wispelwey, che interpretò tutte e sei le Suites; ero a Manhattan, a una conferenza su Bach nel ventunesimo secolo, in cui furono eseguite splendidamente su una marimba (marim-Bach!). In un condominio altissimo nei dintorni di Bruxelles ho ascoltato un violinista emigrato dalla Russia suonare le Suites su uno stravagante violino a cinque corde che si era costruito da sé, persuaso fosse il misterioso strumento, di cui non è rimasta traccia nella storia, per il quale Bach aveva realmente composto l'opera.

I cd si sono ammuccciati – dalle registrazioni veterotestamentarie realizzate da Casals già negli anni trenta del secolo scorso fino ai dischi commerciali degli ultimi anni, comprese interpretazioni «autentiche» da musica antica, trascrizioni per gli strumenti più svariati, esecuzioni in forma jazz o contaminate con musica tradizionale sudafricana. Nel 2007, a tre secoli dalla composizione, le Suites per violoncello hanno raggiunto la posizione numero uno nella classifica della musica classica su iTunes con una registrazione di Rostropovič. (Bach sembrava avere fatto colpo sulla iPod generation quel mese: nella stessa Top 20 compariva un'altra versione delle Suites, senza contare altre tre opere del compositore.)

A quel punto, per me la musica era già diventata una storia e la cosa più naturale sembrava strutturare la storia seguendo le linee della musica. Le sei Suites per violoncello contengono ciascuna sei movimenti, cominciano con un preludio e terminano con una giga. In mezzo ci sono antiche danze di corte – una allemanda, una corrente e una sarabanda – dopo le quali Bach ha inserito una danza più «moderna», un minuetto, una *bourrée* o una gavotta. Nelle pagine che seguono, Bach occuperà i primi due o tre movimenti in ogni Suite; le danze successive sono riservate a Pablo Casals e le gighe che chiudono ogni Suite saranno dedicate a una vicenda più recente, quella della mia ricerca.

Se ho seguito il cammino di questa musica per così tanto tempo, è perché nelle Suites per violoncello c'è davvero tanto da ascoltare. Il genere può essere barocco, ma ci sono personalità multiple e cambi di atmosfera. Io sento pittoresche melodie contadine e minimalismo postmoderno, lamenti spirituali e riff di chitarra heavy metal, balli medievali e colonne sonore di film di spionaggio. L'esperienza ideale per la maggior parte degli ascoltatori può essere quella in cui io ascoltai questa musica per la prima volta, senza preconcetti. Ma collegate le note, ed emergerà una storia.

Allemande

Le eleganti allemande delle Suites per violoncello, ciascuna preceduta da un movimento di apertura drammatico, sono state descritte come pezzi di grande bellezza, lenti e pensosi.

Oxford Composer Companions: J.S. Bach

Ricostruire la storia delle Suites per violoncello significa arrivare a conoscere il compositore. E per chiunque sia nato nella seconda metà del secolo scorso, fare la conoscenza di Johann Sebastian Bach – la conoscenza vera – significa immergersi in un'altra forma artistica, un'altra epoca, un'altra *forma mentis*. Per sintonizzarmi con la velocità barocca, cominciai ad ascoltare musica di Bach in gran quantità, setacciando negozi di dischi di seconda mano per mettere insieme una collezione dignitosa, leggendo tutto ciò che di bachiano mi capitasse tra le mani – dalle cronache del diciottesimo secolo a riviste patinate di musica classica –, e andando a concerti salutati dai «bravo» di un pubblico maturo, parecchio distante dal circuito rock.

Divenni anche membro tesserato dell'American Bach Society. Il massimo privilegio dei soci era il ricevere un'occasionale newsletter decorata con il sigillo personale di Bach, le sue iniziali elegantemente intrecciate e sormontate da una corona. Scorrevo quella manciata di pagine che strombazzavano gli ultimi studi scientifici in cerca di indizi sulle Suites per violoncello. Era come essere entrato a far parte di una società segreta. Alla scuola superiore, negli anni settanta, quando le scelte musicali sembravano giocarsi tra le forze nemiche della disco music e del rock sintetico da fumati, essere un fan dei Rolling Stones pareva vagamente esoterico. A un certo punto divennero il gruppo preferito dalle persone dell'età di mia madre, ma fino a quel momento i veri fan degli Stones non erano tanti. Vent'anni dopo, trovare qualche appassionato di Bach nella mia cerchia sociale era più o meno impossibile.

Così, quando seppi che l'American Bach Society organizzava un congresso ogni due anni e che il prossimo si sarebbe svolto nelle vicinanze, alla Rutgers University nel New Jersey, mi iscrissi prontamente. Avendo svolto i miei compiti a casa sulle Suites per violoncello, potevo in qualche modo ritenermi un autentico bachiano e scambiare pacche sulle spalle con i miei simili.

Nell'aprile del 2004, dunque, mi ritrovai ad attraversare i prati verde smeraldo dell'Università di Princeton con un branco di devoti di Bach, quasi tutti musicologi, in percentuale allarmante con barba e blazer nero. Avevamo appena ascoltato una eccelsa conferenza su Bach e stavamo uscendo da un edificio universitario, strizzando gli occhi alla luce del sole, mentre si svolgeva un rumoroso evento studentesco chiamato «Spring Fling». Si faceva face-painting e si giocava a Hacky Sack e a football, c'era un barbecue e una band di dilettanti sbraitava l'inno rock dei R.E.M. *It's the End of the World As We Know It (and I Feel Fine)*.

Per gli studiosi di Bach che si trovavano a Princeton in missione musicologica, questo era un vero rumore bianco, una bizzarra ricognizione sul campo rispetto all'ambiente sobrio della ricerca sul musicista. Il più bel ritratto di Bach, difficilmente accessibile al pubblico, era a disposizione dei partecipanti al congresso del 2004 dell'American Bach Society. Si conosce l'esistenza di due soli ritratti autentici di Bach, entrambi dello stesso artista, il pittore della corte di Sassonia Elias Gottlob Haussmann. Sono pressoché identici, entrambi a olio, e mostrano il compositore nella stessa posa seria; nonostante la somiglianza, si pensa siano stati dipinti in occasioni differenti. Oggi, uno dei due è esposto nel museo municipale di Lipsia, la città in cui venne realizzato nel 1746: è in cattive condizioni sia perché fu ridipinto più volte sia perché un tempo venne utilizzato come bersaglio da studenti annoiati armati di pallottole di carta.

L'altro ritratto, realizzato due anni dopo, è intatto. Mezzo secolo fa finì nelle mani di William H. Scheide, un appassionato di Bach molto agiato, con un lungo passato di studio, esecuzione e raccolta delle opere del suo compositore preferito. Di solito, il ritratto si trova nella casa di Scheide a Princeton, ma il proprietario acconsentì a metterlo in mostra per i partecipanti al quattordicesimo incontro biennale dell'American Bach Society.

Il dipinto di Haussmann ha influito più di ogni altra cosa sull'imma-

gine diffusa di Bach – quella di un *Bürger* tedesco dallo sguardo severo, imparrucato e un po' corpulento. Questa figura illustra innumerevoli copertine di cd, programmi di sala e manifesti di festival, e ha aiutato molto gli ascoltatori a immaginare un compositore di cui si conoscono scarni particolari biografici.

Così, mentre attraversavano il campus di Princeton, l'eccitazione degli studiosi di Bach era palpabile. Il ritratto di Bach e William H. Scheide ci aspettavano nella sala delle *special collections* della John Foster Dulles Library of Diplomatic History. La folla dei bachiani, ottantacinque persone, sfilò nella stanza rivestita di pannelli di legno e si raccolse intorno al dipinto.

«Oooh!»

«Impressionante.»

«Come la *Gioconda*.»

«È così serio.»

«Mi prende allo stomaco, proprio qui, come... whoa!»

«Ha una specie di energia.»

«Che ne dite, dovremmo inchinarci tre volte?»

Il ritratto aveva un'intensità persuasiva. I bottoni sulla marsina del compositore brillavano, le maniche della sua camicia bianca irradiavano freschezza, il mento aveva una morbidezza elastica e la carnagione avvampava, come se si fosse scolato un paio di bicchieri del suo vino del Reno preferito. Dall'interno della spessa cornice dorata Bach sembrava rivolgere agli astanti uno sguardo onnisciente e guardingo.

William H. Scheide, novantenne, con una giacca azzurro polvere e una cravatta rossa decorata con note musicali (che potevano anche provenire da una cantata di Bach), fece un breve intervento sugli altri cimeli bachiani della sua collezione – manoscritti originali del compositore e una lettera preziosa. Poi gli venne rivolta la domanda che tutti avevano in mente: com'era entrato in possesso del ritratto? «È stato molto tempo fa» rispose, appoggiandosi a un bastone con l'impugnatura da racchetta da sci. «Me lo ricordo appena.»

In sintesi: Scheide, la cui famiglia aveva fatto fortuna con il petrolio, aveva sentito parlare del ritratto poco dopo la Seconda guerra mondiale

e si era accordato con un mercante d'arte londinese perché lo acquistasse dal proprietario, un musicista tedesco di nome Walter Jenke. Il proprietario aveva lasciato la Germania alla fine degli anni venti per stabilirsi nel Dorset, in Inghilterra, ma dieci anni dopo era tornato nella Germania nazista per riprendersi il ritratto, che a quanto pare era appartenuto alla sua famiglia sin dall'Ottocento.

Il ritratto di Haussmann ha contribuito ad alimentare un'immagine di Bach molto più seria e severa di quanto probabilmente non fosse. «La gente pensa a Bach come a un vecchio reazionario» ha sostenuto una volta il critico musicale Miles Hoffman alla National Public Radio «anche perché esiste un unico ritratto considerato unanimemente autentico, che lo presenta come un vecchio signore con una parrucca incipriata, dall'aria rigida e flemmatica.» Hoffman tenne ad affermare che in realtà Bach era passionale, di quel genere di uomini che si fa coinvolgere in un duello di spada con un fagottista, che a un certo punto finisce nella prigione di un duca, e che mette al mondo non meno di venti figli.

La visione del ritratto si adattava felicemente al tema del congresso biennale: *Immagini di Bach*. Insieme a concerti e cocktail, furono offerti contributi scientifici con titoli come *Quando un'aria non è un'aria* oppure «... *io vivo quasi continuamente tra irritazione, invidia e persecuzione*»: *una lettura psicologica del rapporto di J.S. Bach con l'autorità*. La produzione era affidata a Christoph Wolff, un musicologo tedesco-americano professore a Harvard, il principale esperto mondiale di Bach. Nella sua relazione Wolff suggerì che il ritratto iconico di Bach non doveva essere considerato alla stregua di uno scatto casuale. «È una posa ufficiale» disse. «Il modello, probabilmente, voleva essere ritratto così. Possiamo supporre che Bach volesse plasmare la propria immagine.»

Nel ritratto Bach regge un foglio di musica: un brano molto complesso, noto come «canone triplo». Così facendo, sosteneva Wolff, «Bach cercava di sottrarsi alla fama di virtuoso, sminuendo il proprio ruolo (professionale) [...] e facendo un passo indietro come un essere umano [...] che demanda tutto alla propria opera».

Dicendo che Bach si fece dipingere il ritratto con un occhio rivolto alla posterità, controllando che la sua immagine postuma fosse come lui la desiderava, Wolff stava sfidando un luogo comune su Bach. L'immagine convenzionale del maestro barocco è quella di uno che lavora giorno per

giorno senza pensare ai posteri, snocciolando capolavori con naturalezza senza preoccuparsi troppo della propria reputazione o della sopravvivenza della propria musica. Secondo Wolff, Bach in realtà ebbe un ruolo attivo nel «promuovere la sua esistenza postuma». Fece ciò che poteva per salvaguardare esempi della sua arte e per assicurarsi un posto nella storia. Anche nel ritratto di Haussmann, tenendo tra le mani un brano musicale di grande complessità (un «canone enigmatico» simile a un rompicapo matematico), «l'uomo dal sorriso trattenuto voleva che lo spettatore si sentisse sfidato. Funzionava nel 1748, e funziona ancora oggi».

Poi Wolff rispose alle domande del pubblico. Un interlocutore, un uomo tarchiato con i capelli raccolti in una coda di cavallo, che ostentava un farfallino e scrutava attraverso occhiali di tartaruga troppo grandi, esasperò ulteriormente le osservazioni di Wolff accusando Bach di sovrintendere a «una campagna orchestrata per controllare il più possibile ciò che i posteri avrebbero pensato di lui».

Era Teri Noel Towe, esperto di Bach non per professione, molto noto nei circoli bachiani e stimato dagli studiosi di mestiere, sebbene si definisse «un eccentrico appassionato e ossessivo». Avvocato newyorkese, specializzato sulle leggi che tutelano la proprietà intellettuale, Towe affermò di sentirsi indignato dal fatto che il primo biografo di Bach, Johann Nikolaus Forkel, non fosse riuscito a raccogliere maggiori dettagli personali sul compositore. Sebbene scrivesse decenni dopo la morte di Bach nel 1750, era in contatto con i suoi figli, specialmente con Carl Philipp Emanuel (C.P.E.). «Mi piacerebbe portare C.P.E. sul banco dei testimoni» disse Towe. Si lamentava che nella biografia di Forkel, pubblicata nel 1802, non ci fosse alcun cenno all'aspetto fisico di Bach, l'altezza, il peso o il suo dessert preferito.

«D'altro canto» replicò Wolff «i biografati settecenteschi non erano interessati ai dessert.»

«Non sappiamo che cosa mangiasse» cinguettò un musicologo tra il pubblico «ma sappiamo che cosa beveva!»

«E fumava!» aggiunse un altro studioso.

L'affabile Wolff dai capelli argentati concordò, osservando che quando Bach era in viaggio alloggiava negli alberghi migliori e consumava birra e tabacco da pipa di ottima qualità. «È evidente che si trattava bene. Amava le cose buone della vita.»

Ma tutti gli studiosi di Bach deploravano la mancanza di informazioni storiche consistenti sul proprio argomento di ricerca. A parte Shakespeare, forse non ci sono altre figure di spicco nell'arte moderna di cui si sappia così poco. Non c'è nulla di paragonabile alle lettere affettuose di Mozart alla moglie, o al flusso di coscienza nei quaderni lasciati da Beethoven. Quando compaiono accidentalmente prove documentali sulla vita di Bach – e compaiono –, esse rendono ancora più attraente la ricerca su una personalità elusiva. Ma i biografi di Bach hanno un compito molto arduo.

«È difficile cogliere l'uomo dietro il ritratto» disse Wolff.