

**JOHANN SEBASTIAN BACH,
HOMO UNIVERSALIS
DIE KUNST DER FUGE
BWV1080**

LE FONTI

Due sono le fonti per la *Kunst der Fuge*: A) il manoscritto siglato Mus.ms. Bach P200, Autografo di Bach che risale ai primi anni '40¹ e B) le due edizioni a stampa per incisione *post mortem*², praticamente coincidenti per la parte musicale ma differenti per la prefazione. Il manoscritto autografo ci è pervenuto in 4 fascicoli. Il primo e principale di essi, che indicherò semplicemente come *Autografo* per distinguerlo dagli altri tre che chiamerò (unendo un termine italiano con una denominazione tedesca comunemente usata dagli studiosi) *Appendici/Beilagen 1- 2- 3*, è rilegato in volume intitolato, di mano probabilmente del genero di Bach, J. C. Altnickol, "die Kunst der Fuga" e contiene 14 brani in Partitura. Nel secondo fascicolo è conservato in forma di *Abklatschvorlage*, ossia di preparazione diretta per l'incisione, il *Canon per Augmentationem contrario motu*. Il terzo fascicolo comprende in due fogli del tutto simili all'*Autografo* la versione a due cembali della seconda coppia di fughe a specchio a tre voci. L'ultimo fascicolo comprende la famosa *Fuga a 3 soggetti* incompiuta, anch'essa in forma di *Abklatschvorlage* ma in Intavolatura.

Il seguente specchietto indica l'ordine dei brani dell'*Autografo* (e quindi non delle *Appendici/Beilagen*) rispetto alla Stampa:

Autografo	Stampa
I	1
II	3
III	2
IV	5
V	9
VI	[16]
VII	6
VIII	7
IX <i>Canon in Hypodiapason</i>	[18]
X	8
XI	11
XII Canone senza titolo seguito da forma criptica (un solo rigo in chiave di soprano con indicazione per lo scioglimento) dello stesso Canone col titolo <i>Canon in Hypodiatesseron al roversio</i> [e quindi aggiunto in un secondo tempo e con altra forma grafica] <i>et per augmentationem perpetuus</i>	
XIII	[13], 12
XIV	[14], [15]
XV (ma in realtà XII ^{bis} essendo una rielaborazione del XII) <i>Canon al roverscio et per augmentationem</i> (Tale versione è coincidente sia con l'Appendice/Beilage 1 che con la Stampa)	[17]

Fondamentale è l'importanza di Gerolamo Frescobaldi nella genesi de *l'Arte della Fuga*. Purtroppo gli studiosi ne fanno solo genericamente cenno sulla base di quanto riferito dal secondogenito Carl Philipp Emanuel e per via d'una copia dei *Fiori Musicali* che risulta essere stata di proprietà di Bach a partire dal 1714. Ciò è determinato, secondo James Ladewig³, da una diffusa diffidenza, da parte soprattutto degli studiosi germanici, nei riguardi degli influssi italiani su Bach, ritenuto un musicista circoscritto al mondo tedesco in generale, luterano in particolare.

¹ L'autografo è conservato nella Deutsche Staatsbibliothek a Berlino: BB Mus.ms. Bach P200. La prima parte (I-VIII) è probabilmente degli anni 1740-1742 mentre la II parte (IX-XV) degli anni 1742-1746. vd. D. SEATON, *The Autograph: An Early Version of the "Art of Fugue"* in *Bach's "Art of Fugue": An Examination of the Sources*, Seminar Report in *Current Musicology*, XIX, Department of Music Columbia University, 1975, p. 55; WEISS WISSO & KOBAYASHI YOSHITAKE, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*. Neue Bach Ausgabe IX/1 [I, II] (1985); KOBAYASHI YOSHITAKE, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, Bach Jahrbuch (d'ora in avanti BJB), Vol. 74 (1988), 7-72, (in particolare pp. 51-52). Per la descrizione fisica del manoscritto e le scritte delle singole copertine vedi *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, serie VIII Band 2, *Die Kunst der Fuge*, Kritischer Bericht von KLAUS HOFMANN, Bärenreiter, Kassel, 1996 (d'ora in avanti *Kritischer Bericht* NBA): Autografo in volume rilegato pp. 21-26, Appendice/Beilage 1 pp. 49-50, Appendice/Beilage 2 pp. 50-51, Appendice/Beilage 3 pp. 54-55.

² Varie e sparse sono le edizioni conservate: un elenco particolareggiato con la descrizione fisica degli esemplari, in *Kritischer Bericht* NBA, cit., pp. 13-20.

³ «The reason Bach's debt to Frescobaldi in this piece has escaped notice for so long is twofold. First, the Germanic bias of much Bach scholarship has subtly tended to downplay the influence of Italian music.» J. LADEWIG, *Bach and the Prima prattica: The Influence of*

Al contrario l'aspetto *universale* del Kantor, al di là della ostilità ben motivata dei musicisti tedeschi del '700 verso la *prise de pouvoir* nelle Corti tedesche da parte dell'opera Italiana (esercitata comunque anche dai "cari Sassoni", Haendel in generale ed Hasse a Dresda in particolare), è dimostrato dallo studio attento che egli fa di quello che viene definito in maniera generica *stile antico*. In tale prospettiva egli supera i limiti geografici, temporali e culturali del suo tempo per collegarsi ad una *koiné* culturale e religiosa di respiro universale.

In particolare risulta evidente la stretta influenza su Bach della musica di Frescobaldi per quanto attiene la concezione generale sia estetica che teologica, la struttura del Ricercare politematico e la formulazione dei temi e degli *obblighi*. Ecco evidenziati nell'opera di Bach, con particolare riferimento a *die Kunst der Fuge* i seguenti punti di contatto:

1. l'importanza data alla scrittura in Partitura.
2. la scrittura in valori "*mensurali*", doppi nella Stampa dell'Arte della Fuga rispetto all'Autografo
3. l'uso del tema e del suo inverso che si richiama ai primi due Capricci di Frescobaldi basati rispettivamente sull'esacordo ascendente e discendente.
4. la politematicità del Ricercare, e più particolarmente la tritematicità (il *Ricercare IX* di Frescobaldi è addirittura tetratematico) che vede i singoli temi, dapprima sviluppati autonomamente, combinati assieme nella sezione finale.
5. l'uso degli aggravamenti e delle diminuzioni dei temi.
6. la teologia Kyriale che vede ad esempio la commistione del tema della persona del Figlio e del Paraclito con quello del Padre nell'unica Divinità sia nei *Kyrie* e *Christe* dei *Fiori Musicali*, particolarmente nella *Messa della Domenica*, come pure nella *Fuga BWV 552* della III Clavier Übung.
7. l'uso degli *obblighi*.
8. l'uso del cromatismo, particolarmente nel *Contrapunctus XI* bachiano, da Frescobaldi usato, sotto il profilo compositivo in forma programmaticamente e virtuosisticamente anomala, nel *Capriccio VIII* cromatico di ligature al contrario (cioè dissonanze risolte all'insù) e nel *Capriccio IX* di durezze oltre che in funzione espressiva negli altri *Capricci* e nei *Fiori Musicali* (un esempio sconvolgente nella *Toccata Cromatica per l'Elevazione dalla Messa della Domenica*).
9. l'analogia tra il *Contrapunctus IV* ed il *Capriccio III sopra il Cucho*.
10. l'idea del terzo soggetto su BACH della *Fuga a 3 soggetti* come firma di chiusura del ciclo parallela al *GiroLamo/GiroLmeta (Capriccio sopra la Girolmeta* in chiusa dei *Fiori Musicali*) di Frescobaldi.
11. il soggetto BACH è con molta verosimiglianza suggerito dal tema del *Ricercare sopra Mi Re Fa Mi* (già preconizzato nella *Fantasia VI*).
12. l'uso comune della *Bergamasca (Fiori Musicali e Variazioni Goldberg)* come conclusione di un ciclo serio in gaia combinazione con altro tema (*Ruggero* nei *Fiori Musicali*, *Kraut und Rüben* e il Basso Fondamentale nelle *Goldberg*).
13. l'influenza tematica del *Recercar I* sul tema della *Fuga in do# minore BWV 849* del I Libro del *Wohltemperierte Klavier*, che ha una certa somiglianza col tema BACH.
14. l'influenza del tema del *Recercar X sopra La, Fa, Sol, La, Re* sulla *Fuga in do minore BWV 871* del I Libro del *Wohltemperiertes Klavier* (dove compare anche un meraviglioso aggravamento).
15. *Soggetto, Obligo* e *Ricercar* sono denominazioni tipiche dell'opera frescobaldiana e più generalmente dell'arte contrappuntistica del XVI e XVII secolo (oltre a quelli di Frescobaldi in Germania erano diffusi i *Ricercari* di Battiferri).
16. il termine *Alto Modo* è frequente nei *Fiori Musicali*
17. la stessa concezione della III *Clavierübung* risale al ciclo di Messe dei *Fiori Musicali*.
18. la presenza attestata nel Catalogo *post mortem* dei libri di Carl Philipp Emanuel Bach di XVI *Ricercari* di Girolamo Frescobaldi sotto la rubrica *Von verschiedenen Meistern*.
19. l'esistenza presso la Bibliothèque Royale di Bruxelles di un manoscritto appartenuto a J. G. Harrer, contemporaneo e successore di Bach a Lipsia, intitolato "*Ricercari / del S' Girolamo Fresco- / baldi / Organista della Basilica / di S. Pietro / in/Roma*" contenente vari *Ricercari* e *Capricci*.
20. l'assonanza artistica con Frescobaldi che nasce da una osservazione di Forkel nel Capitolo V della biografia allorchè al primo punto di un elencazione sulle "*trasgressioni*" da parte di Bach alle regole ordinarie egli scrive: "*Egli si permetteva delle ottave e delle quinte solo nel caso in cui facessero un buon effetto, cioè quando la causa del loro divieto non esisteva più.*". Frescobaldi nella Prefazione *A gli studiosi dell'Opera* nei *Capricci* scrive esattamente (con un'interpunzione assolutamente errata!): "*hò voluto avvertire che in quelle cose, che non paressero regolate, con l'uso del contrapunto, si debba primieramente cercar l'affetto di quel passo e il fine dell'Autore circa la diletazione dell'udito ed il modo che si ricerca nel sonare.*"

Riguardo alla tanto discussa *Fuga a 3 soggetti*, in mancanza di documenti certi non sussistono elementi validi per escluderla dal ciclo. Grande è l'analogia del soggetto iniziale con il tema fondamentale nella forma *passaggiata*, quale compare a partire dal *Contrappunto 5* in forma inversa e *6* in forma retta, nell'identità delle quattro note iniziali come pure nella corrispondenza armonica.

Frescobaldi on a Fugue from the Well-Tempered Clavier, in *The Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 3 (Summer, 1991), p. 364 e nella relativa nota 21 «Gerhard Herz calls attention to this prejudice in his *Essays on J. S. Bach*, p. 171».



A ben vedere il tema fondamentale inverso è presente nel secondo soggetto.

A musical score snippet showing two staves. The top staff contains the fundamental theme, and the bottom staff shows its inversion. The notes are circled in red to highlight the inversion.

È probabile che la variazione nella *Fuga a 3 soggetti* del tema fondamentale retto e inverso, del resto già sottoposto a mutamenti progressivi nel corso del ciclo, sia determinata proprio dall'adattabilità alla combinazione con il terzo tema onomastico. Di conseguenza è assolutamente da escludere l'idea che la Fuga debba essere completata con l'inserimento del tema fondamentale (idea originata da G. Nottebohm) in quanto che in una Fuga avere una somiglianza così eclatante nell'enunciato di due temi (il fondamentale ed il primo soggetto della Fuga) è certamente irregolare contrappuntisticamente.

Le edizioni a stampa probabilmente sono state caldeggiate e seguite soprattutto da Fr. Wilh. Marpurg cui potrebbe ascrivere sia il titolo didattico del ciclo, *die Kunst der Fuge*, che il termine *Exempeln*, ambedue presenti nel trattato da lui pubblicato nel 1753. Un titolo possibile da parte di Bach avrebbe potuto essere *Clavier Übung (V)*. Analogamente per i *Contrappunti* la denominazione più propria da parte di Bach sarebbe stata di *Ricercari* analogamente a quanto avvenuto per il *Ricercar a 6 voci* dell'*Offerta Musicale*.

Deve decisamente essere definita come *Romantic misapprehension* (espressione coniata da Gregory Butler) l'abito di completare le composizioni antiche con proprie invenzioni anche da parte di musicologi agguerriti, sia per quanto riguarda Monteverdi che Bach. L'impropria operazione è oltretutto determinata da una confusione delle citazioni relative alla *Fuga a 3 soggetti* incompiuta, in quanto solo il Necrologio (e di conseguenza Gerber e Forkel) fa riferimento ad essa come penultima seguita poi da una ultima fuga a 4 soggetti da rovesciarsi nota per nota: «Seine letzte Krankheit, hat ihm verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte [allerletzte in Forkel], welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten». Si è creduto legittima la ri-composizione della parte perduta della Fuga tuttavia mescolando quanto scritto nel Necrologio su una *letzte* Fuga a quattro soggetti con quanto indicato dagli *Avertissements* del 1751, dalla *Nachricht* della I edizione e dalla *Vorbericht* di Marpurg nelle quali non si fa cenno ad una *Fuga a quattro soggetti* e si dichiara unicamente l'incompletezza dell'ultima Fuga nel momento dell'inserimento del terzo tema in cui Bach si fa riconoscere per nome: *Avertissement 7 Maggio 1751* « Die letzten Stück sind zwey Fugen für zwey unterschiedene Claviere oder Flügel, und eine Fuge mit drey Sätzen, wo der Verfasser bey Ambringung des dritten Satzes seinen Namen Bach ausgeführt hat » *Nachricht* « die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen » e *Vorbericht* « seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, überraschet ».

E' inoltre impropria anche l'ipotesi eventuale che la citazione del Necrologio sull'inversione nota per nota, dagli eredi amplificata pubblicitariamente per via della meraviglia compositiva delle 2 coppie a specchio pervenuteci, possa essere ritenuta valida a supporre una perduta fuga invertita basata su quattro temi: ciò farebbe oltretutto cadere la destinazione tastieristica del ciclo in quanto l'estrema difficoltà esecutiva per la manualità che deriva dalle 2 coppie esistenti basate su un solo soggetto sarebbe enormemente moltiplicata, senza contare inoltre l'anomalia del fatto che da 2 inversioni a specchio basate su 1 soggetto si passi addirittura ad una a 4 soggetti.

Inoltre *l'Arte della Fuga* raggiunge una completezza numerica basata sul numero onomastico 14 (come del resto, seppur con altro ordinamento e con diversità di brani, l'Autografo) con la *Fuga a 3 soggetti*, nel cui terzo soggetto viene ribadita in maniera laicamente trinitaria l'autoria con il nome BACH. In tal senso i 4 *Canoni* diventano un'aggiunta tecnica

sia manuale che compositiva in analogia ai 4 duetti della *III Clavierübung* ed all'Appendice di 14 Canoni autografa nell'esemplare appartenuto a Bach delle *Goldberg*.

Per quanto riguarda la polemica estetica è probabile che Johann Adolph Scheibe jr., allora ventinovenne, fosse stato sollecitato a scrivere le sue critiche dall'animosità del padre nei riguardi di Bach, a causa delle osservazioni relative ai suoi strumenti, in particolare quelle per l'organo della Paulinerkirche di Lipsia nel rapporto di collaudo del 17 Dicembre 1717. Ciò anche sulla base di una sibillina annotazione nel Necrologio relativamente al collaudo fatto da Bach dell'organo di Scheibe sr. della Johanneskirche di Lipsia. Anche il teorico/pratico Johann Mattheson, *Aristoxenos junior*, assai ambiguo nei riguardi di Bach, potrebbe aver fatto da suggeritore in quanto nella II annata della sua rivista "*Critica Musica*", il cui titolo non può non ricordare quello del settimanale fondato nella stessa Amburgo 15 anni più tardi da Scheibe jr., "*Der Critische Musicus*", ridicolizza il *Practicus hodiernus* Bach per il trattamento musicale del testo nella Cantata BWV 21.

Di conseguenza si può supporre che le Variazioni Goldberg abbiano interrotto lo sviluppo de *l'Arte della Fuga* e siano state quindi pubblicate nei primi anni '40 in quanto proprio per il loro carattere gradevole, seppur sapientissimo, meno si prestavano alle critiche estetiche.

Per quanto riguarda l'edizione a Stampa, essa ci è giunta in due tirature praticamente identiche ma con differenti Prefazioni: la prima è generalmente attribuita a Carl Philipp Emanuel Bach mentre la seconda, molto estesa, riporta la firma di Friedrich Wilhelm Marpurg. Tuttavia varie assonanze e simiglianze fra le due Prefazioni mi portano a supporre che Marpurg sia l'autore di entrambe.

Nello specchio seguente si può supporre che le Variazioni Goldberg abbiano interrotto lo sviluppo de *l'Arte della Fuga* e siano state quindi pubblicate nei primi anni '40 in quanto proprio per il loro carattere gradevole, seppur sapientissimo, meno si prestavano alle critiche estetiche.

Per quanto riguarda l'edizione a Stampa, essa ci è giunta in due tirature praticamente identiche ma con differenti Prefazioni: la prima è generalmente attribuita a Carl Philipp Emanuel Bach mentre la seconda, molto estesa, riporta la firma di Friedrich Wilhelm Marpurg. Tuttavia varie assonanze e simiglianze fra le due Prefazioni mi portano a supporre che Marpurg sia l'autore di entrambe.

Nello specchio seguente si può supporre che le Variazioni Goldberg abbiano interrotto lo sviluppo de *l'Arte della Fuga* e siano state quindi pubblicate nei primi anni '40 in quanto proprio per il loro carattere gradevole, seppur sapientissimo, meno si prestavano alle critiche estetiche.

Per quanto riguarda l'edizione a Stampa, essa ci è giunta in due tirature praticamente identiche ma con differenti Prefazioni: la prima è generalmente attribuita a Carl Philipp Emanuel Bach mentre la seconda, molto estesa, riporta la firma di Friedrich Wilhelm Marpurg. Tuttavia varie assonanze e simiglianze fra le due Prefazioni mi portano a supporre che Marpurg sia l'autore di entrambe.

Nello specchio seguente si può supporre che le Variazioni Goldberg abbiano interrotto lo sviluppo de *l'Arte della Fuga* e siano state quindi pubblicate nei primi anni '40 in quanto proprio per il loro carattere gradevole, seppur sapientissimo, meno si prestavano alle critiche estetiche.

Ordine dei Contrappunti della Stampa	
1	Contrapunctus 1 BWV 1080,1
2	Contrapunctus 2 BWV 1080,2
3	Contrapunctus 3 BWV 1080,3
4*	Contrapunctus 4 BWV 1080,4
5	Contrapunctur [sic] 5 BWV 1080,5
6	Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese BWV 1080,6
7	Contrapunctus 7 a 4 per Augment et Diminut: BWV 1080,7
8	Contrapunctus 8 a 3 BWV 1080,8
9	Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima BWV 1080,9
10*	Contrapunctus 10 a 4 alla Decima BWV 1080,10
11	Contrapunctus 11 a 4 BWV 1080,11
12 [12b]	Contrapunctus inversus 12 a 4 BWV 1080,12, ²
13 [12a]	Contrapunctus inversus [rectus] a 4 BWV 1080,12, ¹
14 [13b]	Contrapunctus a 3 BWV 1080,13, ²
15 [13a]	Contrapunctus inversus a 3 BWV 1080,13, ¹
16 [10a]	Contrap. a 4 BWV 1080,10a
17 [18]	Canon per Augmentationem in Contrario Motu BWV 1080,14
18 [15]	Canon alla Ottava BWV 1080,15
19 [16]*	Canon alla Decima Contrap[p]unto alla Terza BWV 1080,16
20 [17]*	Canon alla Duodecima in Contrap[p]unto alla Quinta BWV 1080,17
21 [13a,bis]	Fuga a 2 Clav. BWV 1080,18, ¹
22 [13b,bis]	Alio modo Fuga a 2 Clav. BWV 1080,18, ²
23 [14]	Fuga a 3 Soggetti BWV 1080,19
24	Choral. <i>Wenn wir in hoechsten Noethen</i> Canto fermo in Canto. BWV 1080,20

Passando alle peculiarità compositive ne *l'Arte della Fuga* le specificazioni *all'Ottava, alla Decima, alla Duodecima* indicano il procedimento del Contrappunto Doppio, al quale Bach si applicò soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni '30 del 1700.. Secondo la definizione di Zarlino (GIOSEFFO ZARLINO, *Le Istituzioni Harmoniche*, cit., Parte terza, Capitolo 56, p. 229) il Contrappunto doppio "*non è altro, che una Compositione fatta ingegnosamente, che si può cantare a più modi, mutando le sue parti, di maniera, che replicata si oda diverso concerto da quello, che nelle istesse parti primieramente si udiva*".

Nel *Gradus ad Parnassum* di Fux, un esemplare del quale appartenne a Bach, nel *Il Libro, Esercizio V, Lezione V* si trova la seguente spiegazione del Contrappunto Doppio in generale:

«Del Contrappunto doppio

Per Contrappunto doppio s'intende una composizione artificiosa, e formata in tale maniera, che le parti della medesima possano essere tra loro convertibili e la parte che presentemente si ritrova di sopra, per la inversione si trovi di sotto. Egli si chiama Contrappunto doppio, a mio giudizio, perché fuori della inversione delle parti, nulla per altro mutato del rimanente, rende una doppia melodia, e differente per ragione dell'acuto, e del grave.

Ed ecco più in particolare come viene spiegato il procedimento per quanto riguarda il Contrappunto Doppio alla Duodecima (analogo procedimento per gli altri tipi di Contrappunto Doppio):

Esercizio V, Lezione VII «Del Contrappunto Doppio in Duodecima.

Il Contrappunto in Duodecima è una composizione, di cui una di due, o più parti si può trasportare in Duodecima, o acuta, o grave. Quali intervalli si possano adoperare, e da quali [ci] si debba astenersi, lo dimostra la seguente serie di numeri.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Questa Tavola pertanto mostra, che tutti gli intervalli sono in uso a questo Contrappunto, fuorchè quelle cose, che già si sono dette: cioè di non adoperare la Sesta, e la Settima risolta in Sesta. Del rimanente non si deve uscire oltre la Duodecima»

Lo studio del Contrappunto Doppio da parte di Bach è confermato dai recenti ritrovamenti a Kiev di fogli autografi di Bach e del figlio primogenito Wilhelm Friedemann con esercizi su Contrappunti Doppi e Canoni, fra cui compare il tema de l'Arte della Fuga.

Bach venne inoltre stimolato alla composizione del ciclo da un'opera di Johann Mattheson intitolata *Der wolklingenden Fingersprache, Erster und zweiter Theil, 1735, 1737*, con la quale i punti di contatto strutturali sono numerosi. È possibile che gli eredi per il Corale finale *Wenn wir in hoechsten Noethen sein (Vor deinen Thron tret' Ich hiermit)*, inserito a detta loro per compensare l'acquirente dell'incompletezza della *Fuga a 3 soggetti*, si siano ispirati alla seconda edizione di quest'opera (uscita col titolo francese di *les Doits parlans* (sic!) nel 1749 e chiusa con una Fuga sul Corale *Werde munter mein Gemüthe*).

Per quanto riguarda la seconda coppia di Contrappunti a specchio a 3 voci l'identificazione di una versione *recta* e di una *inversa* non è chiaramente definibile. Tuttavia, in base alla constatazione che l'*Abklatschvorlage* del brano che nella Stampa riporta la definizione *inversus* è attribuita alla mano di Bach e sulla scorta dell'*Autografo* che vede questo Contrappunto sovrapposto all'altro, preferisco mantenere per semplicità la distinzione *rectus* ed *inversus*, secondo però la catalogazione dello Schmieder, *rectus* BWV 1080,13/1 e *inversus* BWV 1080, 13/2. A spiegazione del termine *inversus* della Stampa è probabile che la definizione piuttosto che alla qualifica del singolo Contrappunto faccia riferimento ai due procedimenti applicati, l'inversione delle linee melodiche, basata sull'equivalenza *fa/fa*, ed il rovesciamento della struttura della Partitura (secondo la definizione di Marpurj: *Doppeltverkehrter Contrapunkt*).

Relativamente all'Appendice/Beilage 2 i fogli, ora singoli, numerati 20 e 21, erano all'inizio uniti in un bifoglio contenente le due Fughe scritte ognuna in due pagine l'una a fronte dell'altra ad evitare la voltata. La separazione ha creato due fogli singoli nei quali la prima parte di ogni Fuga porta nel retro la fine dell'altra.

L'edizione J. S. BACH: *Die Kunst der Fuge BWV 1080, Autograph-Originaldruck*, Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, Bach-Archiv Leipzig, Band 14, 1979, Leipzig und Mainz riproduce una versione in cui viene inspiegabilmente ripetuta due volte la pagina 20 retto e manca affatto la pagina 21 retto. Esiste una tiratura dello stesso anno, probabilmente a correzione dell'errore, in cui però ogni Fuga ha nel retro la relativa conclusione, soluzione che se corretta musicalmente è assolutamente anomala come Facsimile.

SCIENZA E/O MUSICA

La grandezza di Bach risulta proprio dal superamento della concezione puramente speculativa per raggiungere un obiettivo espressivo: ciò appare evidente nelle *Variazioni Goldberg* nelle quali la Canonicità è vittoriosamente trasfigurata nella sfera della pura arte, mentre la recente scoperta dei 14 Canoni rivela che Bach, molto probabilmente su sollecitazione dell'ex-allievo Mizler, compone tale appendice manoscritta nel suo esemplare inciso delle *Goldberg* come esibizione erudita sotto forma enigmatica, vero e proprio Rätsel, secondo un costume che era ancora diffuso negli ambienti teorici⁴.

Una conferma di tale aspetto sapientemente ludico proviene dalla biografia di Forkel, che lo deriva certamente da informazioni di C. Ph. E. Bach, a proposito del genere del *Quodlibet*, che si rifarebbe all'uso che gli avi di Bach avevano

⁴ Si tratta dell'esemplare a stampa delle *Variazioni Goldberg* appartenuto a Bach, citato per la prima volta proprio da Forkel, come ricordato più sotto. Esso è stato ritrovato a Strasburgo nel 1974, dove era in possesso del pianista Paul Blumenroeder, ed è stato acquistato dalla Bibliothèque Nationale di Parigi nel 1975. Sono famose le dispute nell'ambiente teorico italiano anche in pieno Settecento. Bach dal canto suo risolse un Canone del 1597 di Teodoro Riccio: CHR. WOLFF, *The New Bach Reader*, [NBR] edited by H. T. David and A. Mendel, revised and enlarged by C. Wolff, W. W. Norton, New York, 1998, NBR}, p. 211.

di riunire il clan *semel in anno* per intonare assieme allegre melodie popolari⁵. Del carattere di tali convivialità Bach era un continuatore convinto e ne è viva testimonianza la coppa che probabilmente i due Krebs donarono a Bach forse nel 1735 per il suo 50° genetliaco: in essa appare il nome di Bach in forma retta e cancrizzante (Krebs) a chiaro indice dell'aspetto ludico che potevano assumere le speculazioni.

Risulta estremamente riduttiva l'esaltazione del solo aspetto concettuale e numerologico dell'opera di Bach a scapito dell'aspetto emozionale che trasfigura la poderosa struttura in pura arte⁶. Bach divenne il 14° socio della *Societas* fondata da Lorenz Christoph Mizler (cui aderirono altri illustri musicisti quali Händel - in forma onoraria, bontà sua! - e Telemann) solo nel luglio 1747 (la relazione con la numerologia del nome è evidente), ma che egli in un certo senso accendesse al fervore illuminista e pitagorico del fondatore per amicizia e non *sua sponte* è chiaramente scritto da C. Ph. Emanuel verso la fine del *Necrologio*, elaborato assieme a Johann Friedrich Agricola ed inserito nell'ultimo numero della rivista fondata dall'indefesso Mizler, *Musicalische Bibliothek*, del 1754:

«Entrò nella Società delle Scienze Musicali nel mese di giugno dell'anno 1747 su richiesta del Consigliere della Corte [Hofrath] Mizler di cui era eccellente amico ed al quale, quando studiava ancora a Lipsia, aveva insegnato il clavicembalo e la composizione: Ha lasciato alla Società il Corale Von Himmel hoch, da komm Ich her completamente elaborato che fece in seguito incidere su rame. Ha inoltre presentato il canone riprodotto alla Tavola IV a p. 16 e avrebbe certamente fatto di più se la brevità del tempo non l'avesse impedito, dato che restò solamente tre anni in questa Società»⁷.

Ma il buon Emanuel va ben oltre e questo certamente dovrebbe ridimensionare i fervori algoritmici, pitagorici e cabalistici dell'attuale esegesi bachiana.

In una lettera in 11 punti, inviata da Amburgo il 13 gennaio 1775 dal 61enne Carl Philipp Emanuel in risposta a questioni precise di Forkel, leggiamo quanto segue:

«La biografia del mio defunto padre nella rivista di Mizler, carissimo amico, è stata scritta rapidamente dal fu Agricola [morto l'anno precedente] e da me a Berlino, e Mizler non ha fatto altro che aggiungere il passaggio che va dalle parole: Entrò nella Società [...] fino alla fine»⁸.

Questa nota finale nel *Necrologio* quindi è stata chiaramente inserita con orgoglio da Mizler, ex-allievo di Bach, in qualità di promotore della Società ed editore della Rivista.

Carl Philipp che, pur nella puntigliosa precisazione, si dichiara carissimo amico di Mizler, ancora in vita fino al 1778 (ricordo che la lettera è del 1775), aggiunge un'osservazione che molto probabilmente riporta la reale considerazione che il padre aveva di tale Società e ci impone una riflessione:

«Quest'aggiunta non vale granchè: il defunto, al pari di me e di tutti i veri musicisti, non era affatto amico delle cose aride e matematiche.»⁹

⁵ vd. più sotto la citazione dalla biografia di Forkel.

⁶ Nel romanzo di Vikram Seth, *Una musica costante*, il violoncellista Billy prevede che i musicisti ed i compositori diverranno superflui: *Prendete le fughe, per esempio: già adesso si può fare qualunque cosa col computer. Gli dite che volete ripetere un soggetto alla dodicesima, aumentato, invertito e con un ritardo di una battuta e mezzo; toccate qualche tasto ed è fatta* (VIKRAM SETH, *Una musica costante/An equal Music*, Tascabili degli editori associati, Milano, 2006, p. 373). Il bravo e scrupoloso scrittore si è malauguratamente informato presso musicisti assolutamente convinti sia che l'Arte della Fuga appartenga, come ancora purtroppo indicato nei cataloghi bachiani, alla *Kammermusik*, e quindi debba essere suonata da quartettisti, sia che gli studiosi di musica cosiddetta antica appartengano ad una confraternita *freak*. Ciò non impedisce che i protagonisti, a causa dell'inusuale estensione per gli strumenti di un quartetto ad arco del capolavoro, in realtà tastieristico, debbano ricorrere ai bizzarri cultori di anticaglie per consigli organologici e per farsi costruire uno strumento adeguato. Va poi a finire che la deuteragonista Julia le suonerà, naturalmente e purtroppo al pianoforte, senza che il clavicembalo sia minimamente citato.

⁷ Bach-Dokumente (d'ora in avanti BD) III 666, p. 88, herausgegeben vom Bach-Archiv, Bärenreiter, Kassel, 1963 (Band I), 1969 (Band II), 1972 (Band III). La Società fallì, come anche la rivista, per inazione degli iscritti e forse anche per mutati interessi del vulcanico Mizler, che si laureò in medicina impiegandosi quindi in tale veste a Varsavia.

⁸ BD III 803.

⁹ «Es ist nicht viel wehrt. Der seelige war, wie ich u. alle eigentlichen *Musici*, kein Liebhaber, von trockenem mathematischen Zeuge». Può essere utile ricordare anche un passaggio di una lettera che Kirnberger riferisce di aver ricevuto da Carl Philipp Emanuel (J. PH. KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Voss, Berlin, 1771, Teil II/3, p. 188, BD III 767): «Was übrigens der Herr Capellmeister Bach in Hamburg von der vortrefflichen Werke des Herrn Marpurgs halte, zeugen einige Stellen aus einem Briefe, den dieser berühmte Mann an mich geschrieben hat. "Das Betragen von Herr Marpurg gegen Ihnen ist verabscheuungswürdig". Ferner: "Dass meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameausch sind, können Sie laut sagen"». (*Cosa del resto il signor Maestro di Cappella Bach in Amburgo [Carl Philipp] pensasse delle eccellenti opere del Sg. Marpurg, lo provano alcuni punti da una lettera, che questo illustre uomo mi aveva scritto: "La condotta del Sg. Marpurg verso di Lei è biasimevole" Inoltre: "Lei può dirlo forte che i principi miei e di mio padre sono anti-Rameau"*). La sorprendente citazione anti-Marpurg del mite (apparentemente) Carl Philipp, se veritiera, rivela attriti che forse possono essere fatti risalire al periodo della preparazione delle stampe della *KdF*, durante il quale la febbrile attività di Marpurg, alla ricerca di un'affermazione personale come teorico, forse aveva disturbato gli eredi ed in particolare Carl Philipp che vedeva in un certo senso sminuito l'interesse per il suo trattato sulla tastiera dalle edizioni di Marpurg: *Die Kunst das Clavier zu spielen*, 1750, titolo assai significativo in quell'anno (per il termine *Kunst*) e che chiaramente si rifaceva a l'Art de toucher le clavecin di Couperin, come pure soprattutto l'*Anleitung zum Clavierspielen*, 1755, tradotto in francese l'anno dopo minavano da vicino dal punto di vista editoriale e commerciale, molto sentito da Carl Philipp, il *Versuch* del 1753. È significativo il fatto comunque che Forkel, la cui contiguità con Carl Philipp è nota, raccomandi nella sua biografia di Bach nel Capitolo VII il Trattato di Kirnberger, e non quello di Marpurg, in termini altamente elogiativi. Ecco il passo di Forkel: «Wer die Bachische Lehrmethode in der Composition nach ihrem Umfange kennen lernen will, findet sie in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* hinlänglich erläutert». Ma certamente si trattava di una delle tante questioni tra teorici come dimostra un passaggio poco prima nello stesso volume di Kirnberger «Eben so wenig gründlich sind die betrachtungen [di Marpurg] über den dritten Vorzug der Kirnbergerischen Temperatur. Er quael und maertert sich zwar, um diesen auch weg zu disputiren, calculirt hin und wieder, sucht Herrn Se. Bach, Telemann u. mit ins Spiel zu bringen,

schmeichelt seine Leser, und bettelt manchmal um ihren beifall dem allen ohngeachtet wird er doch niemanden überzeugen.» (*Sono proprio assai poco fondate le considerazioni [di Marpurg] intorno al terzo dei temperamenti di Kirnberger [si tratta dell'accordatura conosciuta come Kirnberger III]. È ben vero che egli si tormenta e si martirizza per negare anche questo, calcola e ricalcola, cerca di tirare in ballo i Signori Seb. Bach e Telemann, lusinga i suoi lettori e mendica talvolta il loro consenso ma nonostante tutto ciò non convincerà proprio nessuno.*)

La polemica tra Marpurg e Kirnberger (il cui *Trattato* si presenta con molti caratteri di somiglianza con l'*Abhandlung von der Fuge nach dem Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Berlin, Haude e Spener, 1753 (I Parte), 1754 (II Parte) di Marpurg che lo precede di 18 anni-1753) ebbe una replica importante da parte del primo nel suo *Versuch über die musicalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau-und Kirnbergerschen Grundbass, und vier Tabellen*, J. Fr. Korn, Breslau, 1776: «Man komme mir hier mit keiner Auctorität aus den vorigen Jahrhunderten, wo man drey Tonarten hässlich machte, um eine einzige recht schöne zu erhalten; oder man erzähle mir nicht, dass dieser oder jener Musiker oder Liebhaber eine um 81:80 veränderte Terz approbiret hat[...] Der Hr. Kirnberger selbst hat mir und andern mehrmahl erzählt, wieder berühmte Jo. Seb. Bach ihm, während der Zeit seines von demselben genossenen musikalischen Unterrichts, die Stimmung seines Claviers übertragen, und wie dieser Meister ausdrücklich von ihm verlangt, alle grossen Terzen scharf zu machen. In einer Temperatur, wo alle grosse Terzen etwas scharf, d.i. wo sie alle über sich schweben sollen, kann unmöglich eine reine grosse Terz statt finden, und sobald keine reine grosse Terz statt findet, so ist auch keine um 81:80 erhöhte grosse Terz möglich. Der Hr. Capellmeister Joh. Seb. Bach, welcher nicht ein durch einen bösen Calcul verdorbnes Ohr hatte, musste also empfunden haben, dass derselbe wohl seine aus allen 24 Tönen gesetzte Präludien und Fugen *die Kunst der Temperatur* betitelt?». (*Che non mi si venga qui con qualche autorità dei secoli passati, dove si rendevano odiose tre Tonalità, per conservare solo una sicuramente bella; ovvero non mi si racconti, che questo o quel Musico o amatore ha approvato una terza modificata di 81:80 [il comma sintonico][...] Il Sg. Kirnberger stesso mi ha più volte riferito, come l'illustre Joh. Seb. Bach, durante il periodo del suo insegnamento musicale di cui lui aveva fruito, gli aveva trasmesso la maniera con cui accordava il proprio cembalo, e come questo Maestro gli avesse espressamente richiesto di fare tutte le terze maggiori larghe. In un temperamento in cui tutte le terze maggiori sono un poco larghe, cioè dove tutte battono per essere crescenti, è impossibile trovare una terza maggiore pura, e quindi dato che non c'è alcuna terza maggiore pura, così non è possibile aumentare alcuna terza maggiore di 81:80. Il Sg. Capellmeister Joh. Seb. Bach, il cui orecchio non era guastato da alcun cattivo calcolo, doveva quindi aver provato, che una terza maggiore alzata di 81:80 è un intervallo terribile. Perché avrebbe lui stesso intitolato i suoi Preludi e Fughe composti in tutti i 24 toni *die Kunst der Temperatur*? [ed anche qui compare il termine KUNST, per indicare in realtà il *Wohltemperiertes Clavier*] BD III 815.*

Qui si impone una digressione riguardante l'accordatura del clavicembalo di Bach. Recentemente il disegno nel frontespizio dell'Autografo del I Libro del *Wohltemperiertes Clavier* del 1722 ha aperto la strada a molte proposte di lettura come suggerimento da parte di Bach dell'accordatura da praticarsi.



Gli studiosi Andreas Sparschuh, Michael Zapf, John Charles Francis hanno con vari argomenti interpretato i nodi come indicazione relativa all'accordatura delle quinte. Ultimamente BRADLEY LEHMAN, *Bach's extraordinary temperament: our Rosetta Stone*, Early Music, Volume 33, Number 1, February 2005, Oxford University Press, pp. 3-23 ha proposto una propria interpretazione del disegno, letto in maniera rovesciata, difendendola con tenacia da numerose critiche.



Purtroppo la mia personale fortissima idiosincrasia (termine nel Vocabolario De Mauro definito come: *forte avversione per qualcosa*) per quanto riguarda le interpretazioni anche minimamente esoteriche o comunque basate su emozionalità che prendono le mosse dal sensazionalismo e dal desiderio di successo (e la nostra epoca ne ha un'esemplificazione quotidiana che ha contagiato tutti gli ambienti scientifici: vedi la bufala della *fusione a freddo* ad esempio) mi rende istintivamente scettico di fronte ad una lettura che si basa sul disegno ornamentale del frontespizio soprattutto con la condizione di leggerlo capovolto.

Preferisco senz'altro (secondo le parole di Carl Philipp che riporto nella Terza Parte, nota 134: «*Es ist nicht viel wehrt. Der seelige war, wie ich u. alle eigentlichen Musici, kein Liebhaber, von trockenem mathematischen Zeuge.*») attenermi all'accordatura di Marpurg e ciò anche alla luce di quanto ho già esposto e continuo ad esporre e ciò che è a lui da attribuire un'intima conoscenza dell'ultimo Bach ed una strettissima prossimità alla *KdF*. Inoltre la ferma opposizione di Marpurg a temperamenti non equabili può indicare comunque un'evoluzione che dal 1722, ammessa la legittimità dell'interpretazione del disegno, può avere portato Bach nell'ultimo decennio di vita a preferire l'equabilità dell'accordatura. Nei suoi *Principes du Clavecin*, Haude et Spener, Berlin, 1756, (l'edizione tedesca *Anleitung zum Clavierspielen* presso gli stessi editori era dell'anno precedente) al paragrafo 4, p. 2sgg., egli affronta il problema dell'accordatura indicando chiaramente quella equabile come preferibile: «Il faut [...] que l'instrument soit bien d'accord [...] Car je ne saurois m'imaginer

Il senso di tale osservazione risulta anche da Forkel alla fine dell'VIII capitolo della Biografia:

«**Sarebbe poco importante certamente notare** [mio grassetto] *che nel 1747 divenne membro della Società delle Scienze Musicali fondata da Mizler, se noi non dovessimo a questa circostanza l'ammirevole corale Von Himmel hoch etc che egli scrisse come prova di ammissione, opera che in seguito fu stampata ad incisione.*»¹⁰

La tendenza attuale degli studi bachiani, meravigliosamente algoritmica, viene in questa maniera decisamente ridimensionata. Prima di affrontare più direttamente alcune questioni riguardanti le *Goldberg* e la *KdF* desidero richiamare l'attenzione sulla personalità di J. S. Bach quale ci viene delineata dai contemporanei e dalla generazione immediatamente successiva.

Fra tanta lobotomia bachiana può essere utile un semplice esame enterologico per sondare l'epa e i lombi del Kantor con l'ausilio di alcuni documenti bachiani e procedendo per 2 brevi corollari.

1) J. S. Bach certamente aveva presente in maniera assolutamente prioritaria la necessità che il discorso musicale seguisse regole sintattiche e retoriche ben precise.

Non è un caso che uno dei suoi datori di lavoro elogi la febbrile e quasi tentacolare presenza musicale in tutti i settori di un'orchestra o di un coro da lui diretti proprio nelle annotazioni sulla *De Institutione Oratoria* di Quintiliano del 1738. Si tratta di Johann Matthias Gesner, rettore della scuola di S. Tommaso a Lipsia dal 1730 al 1734 ed ecco ciò che scrive, oltre agli elogi ammirativi dell'abilità tastieristica:

«[...] *dovresti vederlo dunque mentre [...] canta non una sola melodia [...] ma prestando attenzione nello stesso tempo a trenta o anche quaranta musicisti [de xxx vel xxxx adeo symphoniacis], accennando ad uno con la testa, a un altro battendo il piede, avvertendo ad un altro il ritmo e la misura con un dito minacciate, dando a uno la nota alta, al secondo la bassa e al terzo la mediana [...] facendo sentire con la sua voce tutte le altre.*»¹¹

Quanto sopra indica un carattere decisamente impetuoso che i suoi figli avevano ben sperimentato. Cito una scena riportata da Christian Daniel Friedrich Schubart, degna dei famosi Max und Moritz disegnati da Wilhelm Busch, con un J. S. Bach in camicia da notte e berretto in testa:

«*Mi ricordo di un aneddoto che il Bach londinese raccontava a Schwetzingen. Parlando della grandezza di suo padre egli confessava di non essere sempre in grado di suonare quello che egli aveva composto: Una volta, raccontava a*

qu'un bon musicien puisse appeler cela [sic qui come in altri luoghi più sotto che non evidenzierò: Marpourg si scusa all'inizio degli eventuali sbagli: J'en demande grace aux François être d'accord, quand les accords parfaits majeurs de si, de fa* [l'asterisco indica il #], d'ut, et de la -mol, et les accords parfaits mineurs de fa, de si -mol, et de mi -mol, font un autre effet sur l'oreille, que les accords parfaits majeurs ou mineurs des autres tons. Qu'on ne me dise pas, que l'on ne compose ou que l'on ne jouë guères dans ces sortes de tons [...] Il est donc de conséquence, d'égaliser la proportion des intervalles dans l'accord du Clavecin et pour le faire, il faut: 1) que toute Tierce majeure soit un peu plus forte qu'elle ne doit l'être, c'est-à-dire, un peu plus au dessus de sa justesse, et 2) que toute Quinte soit un peu plus faible qu'elle ne doit l'être, c'est-à-dire, un peu au dessous de sa justesse. Pour les autres intervalles, ils seront tous bons, quand ces deux-là le seront. Que l'Octave doive être juste par-tout, cela s'entend de soi-même. Voici un modèle pour accorder un Clavecin de cette manière, fondé sur le système du célèbre Mr. Sorge, aussi bon Harmoniste qu'habile Mathématicien.» Segue in quattro Procés la spiegazione di un perfetto accordo equabile. Marpourg aggiunge un'altra possibilità di accordatura, leggermente ineguale: «Cependant comme il y a peut être des personnes qui auront de la peine à s'accomoder de cette nouvelle manière d'accorder le Clavecin fondée sur l'égalité du tempérament, je vais encore rapporter la meilleur des partitions inégales qui soient en usage. Elle consiste à n'affoiblir que les sept premières Quintes en commençant par fa [dall'esempio esse saranno : fa-ut, ut-sol, sol-re, re-la, la-mi, mi-si, si-fa*] et à rendre les cinq autres un peu plus justes ou plutôt moins faibles [dall'esempio esse saranno : fa*-ut*, ut*-sol*, la -mi*, mi -si*, si -fa]. Si tous les accords ne deviennent pas également bons, ils deviennent du moins tolérables.»

Che Bach preferisse un accordatura del cembalo equabile o minimamente inegualizzato (propugnato, vd. nota 17, anche da Sorge, sul cui sistema si fonda il modello per accordare il Clavicembalo di Marpurg, secondo quanto da questi affermato sopra) secondo probabilmente le indicazioni di Marpurg non è tanto strano visto che anche Frescobaldi era accusato dal supercilioso musicologo Doni di aver dato attenzione ad un «pannosus quidam senex [...] qui nihil aliud sciret, quam modice polyplectrum pulsare; obtruderetque tamquam novum utilissimumque inventum, eam semitoniorum aequalitatem quam vulgo Aristoxeneis, sed iniuria tribuunt; [...] nobilemque illum physauletem Psychogaurum, qui tunc Palatinae musicae praeerat, frequentibus et gratuitis computationibus usqueadeo demulserit, ut eum non puduerit contra fidem aurium suarum, praeclarum hoc inventum in caelum extollere apud optimum Principem» (vecchio pezzente [...] che null'altro sapeva che suonare malamente il cembalo e che vantava una nuova ed utilissima invenzione, e cioè quella eguaglianza dei semitoni che generalmente, ma a torto, viene attribuita ai seguaci di Aristosseno [...] e che allettò quel famoso fisaulete Psycogauro, [qui Doni fa sfoggio di una sciocchissima erudizione nell'indicare con perifrasi greca il nome e la professione di Frescobaldi] a capo allora della musica Palatina [cioè S. Pietro] con frequenti e gratuite libagioni, a tal punto che questi non ebbe pudore contro il suo stesso udito, di portare alle stelle presso un Principe illustre tale famosa invenzione), MARK LINDLEY, *Journal of Music Theory*, Vol. 24, No. 2 (Autumn, 1980), pp. 166-203. La linguaccia del musicologo, categoria allora come oggi croce - comunque molto meno di quella dei critici - ma anche delizia dei musicisti pratici, informa il 29 Febbraio 1640 padre Mersenne che «il y a eu icy un vieillard, lequel, après avoir demeuré la plupart de sa vie en Calabre et en Sicile, s'estant retiré à Rome, a tasché d'y introduire, comme une belle et nouvelle invention, l'égalité des semitons en l'espinnette et a trouvé quelqu'un de nos Musiciens (tant sont ils ignorans) qui luy ont adjosté foy.» (c'è stato qui un vecchio che, dopo aver vissuto la maggior parte della sua vita in Calabria e Sicilia, essendosi ritirato a Roma, ha cercato di introdurvi, come bella e nuova invenzione, l'uguaglianza dei semitoni nella spinetta e ha trovato qualcuno dei nostri Musicisti (tanto sono ignoranti) che gli hanno prestato credito). vd. PATRIZIO BARBIERI, *Il Temperamento Equabile nel periodo Frescobaldiano, in Gerolamo Frescobaldi nel IV Centenario della nascita*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ferrara, 9-14 settembre 1983), Olschki, Firenze, 1986, p. 387sgg.; S. VARTOLO, *Girolamo Frescobaldi: annotazioni sulla musica per strumento a tastiera*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, IV, ERI, Torino, 1994, p. 658 sgg.

¹⁰«Daß er im Jahr 1747 Mitglied der von Mizler gestifteten Societät der musikalischen Wissenschaften wurde, würde kaum bemerkt zu werden verdienen [mio grassetto], wenn wir diesem Umstand nicht den vortrefflichen Choral: V o m H i m m e l h o c h etc. zu verdanken hätten. Er übergab diesen Choral der Societät bey seinem Eintritt in dieselbe, und ließ ihn nachher in Kupfer stechen.»

¹¹ BD II 432

Cannabich e Wendling, *stavo improvvisando al clavicembalo in maniera meccanica e mi fermai ad una quarta e sesta. Credevo che mio padre dormisse mentre invece saltò fuori dal letto, mi diede un gran ceffone e risolse quindi la quarta e sesta»¹².*

Lo stesso caratteraccio gli faceva dire di Carl Philipp Emanuel, secondo quanto riferito da Carl Friedrich Cramer nel 1792/93: «non è che del blu di Prussia: si scolora dopo un poco.»¹³ e del succitato Johann Christian: «Il ragazzino si imporrà grazie al suo carattere sciocco»¹⁴ o scrivere in termini irati a un locandiere cui aveva prestato o noleggiato un clavicembalo forse per una festa, il 20 marzo 1738 (vigilia del suo compleanno!): «Signor Martius, la mia pazienza è alla fine. Quanto tempo credete che aspetterò il clavicembalo?»¹⁵ minacciandolo di concludere in malo modo l'amicizia, per non parlare dell'affare giovanile in cui fu anche sfoderata una spada e che Carl Philipp minimizza in una lettera a Forkel da Amburgo della fine del 1774¹⁶.

Tale irruenza si riflette nella retorica della condotta musicale con un impeto che, in riferimento al *Preludio* trinitario (armatura di 3 bemolli) della III parte della *Clavier Übung*, definirei "pentecostale" (*Factus est repente de coelo sonus, tamquam advenientis spiritus vehementis*).

Tornando alla sintassi bachiana cito in relazione all'attenzione di Bach verso il buon ordinamento del discorso musicale un altro passaggio, contenuto nell'appassionata difesa di Bach dalle accuse di Scheibe scritta dal *Dozent* di retorica all'Università di Lipsia, Johann Abraham Birnbaum e pubblicata nel marzo 1739 sulla rivista di Mizler:

«[Bach] conosce così perfettamente le parti che l'elaborazione di un'opera musicale ha in comune con l'arte oratoria che non solo si ascoltano con infinito piacere le sue riflessioni sulle similitudini e concordanze delle due arti ma ancora se ne ammira la sapiente applicazione che ne fa nelle sue opere. La sua comprensione dell'arte poetica è il meglio che si possa richiedere da un grande compositore. Il Compositore della Corte scrive in maniera commovente, espressiva, naturale, conveniente, non secondo un gusto corrotto ma secondo il migliore»¹⁷.

¹² BD III 804

¹³ [...] und wenn ihn jemand fragte: was er von Immanuel hielte? antwortete er: 's Berlinerblau! 's verschießt!' BD III 973. Il giudizio apparentemente crudele in realtà Bach lo proferiva in considerazione del fatto che, avanzando di età e per dispetto di non essere capito dal Pubblico (*vor Verdruß vom Publico nicht verstanden zu seyn*), Emanuel avrebbe inclinato a una certa galanteria facilmente popolare (*zu einer gewissen leicht begreiflichen Popularität und Galanterie*). Il Berlinerblau, detto anche Blu di Prussia o di Parigi, è un pigmento blu scuro utilizzato per le vernici ed una volta anche per i disegni tecnici (era detto anche blu degli ingegneri) oltre ad essere la base per tingere i tessuti. Fu scoperto per caso a Berlino nel 1704 da Diesbach e Dippel e commercializzato da Milori a partire dal 1724; dalla metà del Settecento è stato il pigmento azzurro più utilizzato dagli artisti fino alla scoperta ed alla diffusione del blu di cobalto (1807). È un ferrocianuro ferrico (Fe₄[Fe(CN)₆]₃) ottenuto originariamente utilizzando sangue seccato. Presenta un colore blu intenso di intonazione fredda con un sottotono verdastro. **Si altera facilmente per effetto della luce e delle sostanze alcaline.**

¹⁴ *ibid.* Questo giudizio ed il precedente proferiti da Bach nella pronuncia dialettale alto-tedesca (*in seinem hochdeutschen Mundartdialect: Mei Christian is e dummer Junge; darum macht e ooch noch gewiss emal sei Glück in der Welt*)

¹⁵ BD III p. 627 45c: «Jezo vergeth mir das Geduld! Wie Lange glauben sie wohl das ich mit dem Clavesin warten soll?»

¹⁶ BD III 801. Si tratta di una lettera di C. Philipp a Forkel nella quale ricorda l'episodio giovanile del padre: «Man hat viele abentheuerliche Traditionen von ihm. Wenige davon mögen wahr seyn u. gehören unter seine jugendliche Fechterstreichs. Der seelige hat nie davon etwas wissen wollen, u. also lassen Sie diese comischen Dinge weg.» (*Su di lui vi sono racconti molto avventurosi. Pochi di essi sono esatti e riguardano i suoi giovanili tiri di scherma. Il mio defunto padre non ne volle mai sapere nulla e La prego di lasciare da parte queste storie ridicole.*)

¹⁷ BD II 441. Dalla difesa di Birnbaum si può indovinare l'ira di Bach contro Johann Adolph Scheibe, suo ex-allievo. In particolare Bach deve essersi tremendamente offeso della qualifica di *Musikant*. Ciò appare chiaramente fin dalla prima difesa di Bach fatta dal *dozent* nel 1738 (BD II 409) per l'offensivo uso del termine: «so dass unter Musicanten und bierfiedlern fast kein unterscheid ist » (*cosicché tra Musicanti e suonatori da osteria non vi è differenza*). Ed ancora il Retore Birnbaum, che posso immaginare paonazzo di sdegno, nella difesa sopra citata (BD II 441) rileva come fin dall'inizio Scheibe, riservando per sé la qualifica di *Musicus*, utilizzi quella più sprezzante di *Musikant* per l'*Hof-Compositeur* in apertura del famigerato articolo del 14 Maggio 1737 apparso sulla rivista edita dallo stesso Scheibe *der Critische Musicus*. (BD II 400): «Er [Scheibe] will ein Musikus seyn und heissen, der Herr Hofcompositeur und andere grosse Componisten können sich an dem Titel: Musikant, schon genügen lassen.» (*Scheibe vuol essere ed essere chiamato Musico mentre l'Hof-Compositeur e gli altri grandi Compositori possono ritenersi soddisfatti del titolo di Musicante*). La causa della polemica strisciante di Scheibe (che cade sulle spalle di Bach poco dopo l'infelice diatriba col Rettore Ernesti del 1736, BD I 32, 33, 34, 35), come ho già in parte anticipato, credo che possa essere in buona parte attribuita al risentimento verso il Kantor da parte del padre di Scheibe, l'organaro Johann, che ebbe da ingoiare varie critiche da parte di Bach, chiamato a giudicare i suoi organi con la severità imparziale che secondo la narrazione di Carl Philipp faceva impallidire i costruttori: «Noch nie hatjemand so scharf u. doch dabey aufrichtig Orgelproben übernommen. Den ganzen Orgelbau verstand er ist im höchsten Grade. Hatte ein Orgelbauer rechtschaffen gearbeitet, und Schaden bey seinem Bau, so bewegte er die Patronen zum Nachschuss. Das Registriren bey den Orgeln wuste niemand so gut, wie er. Oft erschracken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber hernach einen Effect, worüber sie erstauten. Diese Wissenschaften sind mit ihm abgestorben. Das erste, was er bey einer Orgelprobe that, war dieses: Er sagte zum Spass, vor allen Dingen muss ich wissen, ob die Orgel eine gute Lunge hat, um dieses zu erforschen, zog er alles Klingende an, u. spielte so vollstimmig, als möglich. **Hier wurden die Orgelbauer oft für Schrecken ganz blass [mio grassetto].** [...] Niemand konnte ihm seine Instrumente zu Dancke stimmen u. bekielen.» (*Nessuno ha esaminato gli organi con più rigore e nello stesso tempo lealtà come lui che della loro costruzione si intendeva al massimo grado. Quando un organaro aveva lavorato onestamente e subiva qualche danno imprevisto, egli esortava i committenti a versare una cifra supplementare. Nessuno conosceva meglio di lui i registri. Gli organisti spesso erano impauriti quando suonava sui loro organi e registrava alla sua maniera, perché credevano impossibile che l'organo potesse suonare come lui voleva, e sentivano subito degli effetti di cui si meravigliavano. Queste scienze sono morte con lui. La prima cosa che faceva, quando esaminava un organo, era questa: diceva scherzando: "prima di tutto voglio sapere se l'organo ha buoni polmoni" e per saperlo tirava tutti i registri e suonava il più possibile polifonicamente. **Gli organari divenivano allora pallidi di terrore** [mio grassetto]. [...] Nessuno poteva accordare né impennare i suoi strumenti con sua soddisfazione*). BD III 801. Scheibe padre ebbe

non pochi problemi con il rapporto di collaudo del 17 Dicembre 1717 per lo strumento della Paulinerkirche di Lipsia. Bach rilevava una certa strettezza della struttura che rendeva difficile il raggiungimento di certe parti che col tempo avrebbero dovuto essere riparate. Bach riferisce comunque nel rapporto che di ciò il sig. Scheibe, che ha approntato il detto Organo, si scusava col dire che innanzitutto il buffet non è stato costruito da lui e anche che egli aveva bene o male dovuto adattarsi e che inoltre non gli era stato concesso lo spazio che aveva richiesto per installare la struttura più comodamente (*Die ganze Structur anlangend, ist freylich nicht zu läugnen, dass solche sehr enge gefast, und daher schwerlich jedem Stücke beyzukommen, so sich etwan mit der Zeit einiges zu repariren finden solte, solches excusiret nun Herr Scheibe als Verfertiger schon berührter Orgel damit, dass vors erste das Orgelgehäuse von ihm nicht verfertigt, und er also, so gut es immer sich hätte wollen thun lassen, mit dem Eingebäude nach selbigen sich richten müssen, vors andere man ihm den noch verlangten Raum, um die Structur commoder einzurichten, gar nicht gestatten wollen*). Inoltre [...] l'aria dovrà essere resa più eguale dovunque per evitare mancanze [...] *der Wind durchgehends aequaler gemacht werden muss, damit dem etwanigen Windstossen abgeholfen werden möge*). Le critiche continuavano anche per quanto riguarda l'ineguaglianza dell'intonazione delle canne che dovrà essere immediatamente corretta dal costruttore in maniera che ad esempio le canne più gravi nella Bombarda e nella Tromba-Bassi non parlino così orribilmente e sguaiatamente (*grass un blatterend*). Ancora: la trasmissione della meccanica dovrà essere alleggerita e il tocco delle tastiere non così profondo. In chiusa però Bach chiedeva anche un indennizzo per l'organaro che aveva costruito un nuovo somiere fuori contratto, necessario per aggiustare varie difformità di quello antico quali l'ottava corta (BD I 87). L'imparzialità di Bach tuttavia si mantiene inalterata anche dopo la polemica di Scheibe figlio: almeno in due altre occasioni negli anni '40 ebbe a giudicare ancora gli strumenti di Scheibe padre. La prima fu offerta dall'esame che Bach fece per l'organo della Chiesa del cimitero di Lipsia (ove fu poi inumato). Di questo collaudo non è rimasto l'atto ma abbiamo la testimonianza del *Necrologio* (BD III 666). Curiosamente il nome dell'organaro non è fatto ma si nomina solo la sua età avanzata, notando che l'esame fu tra i più rigorosi che Bach avesse mai fatto (i rilievi in grassetto e sottolineati sono miei): «Das letztere bewies er sonderlich, unter andern, einmal bey der Untersuchung einer neuen Orgel, in der Kirche, ohnweit welcher seine Gebeine nunmehr ruhen. Der Verfertiger dieses Werks war ein Mann, der in den letzten Jahren seines hohen Alters stand. **Die Untersuchung war vielleicht einer der schärfsten, die jemals angestellt worden.** Folglich gereichte der vollkommene Beyfall, den unser Bach über das Werck öffentlich ertheilte, so wohl dem Orgelbauer, als auch **wegen gewisser Umstände**, Bachen selbst, zu nicht geringer Ehre.» (*L'ultima valutazione straordinaria, tra le altre, fu una volta l'esame di un nuovo Organo nella Chiesa non lontano dalla quale riposano ormai le sue ossa. Colui che aveva fatto questo lavoro era un uomo che si trovava negli ultimi anni della sua lunga età. Il collaudo fu forse uno dei più scrupolosi che egli avesse mai fatto. Di conseguenza il giudizio completamente positivo che il nostro Bach diede pubblicamente sopra lo strumento risultò di non piccolo onore sia all'Organaro come pure, a causa di determinate circostanze a Bach stesso*). J. F. Agricola, co-estensore del *Necrologio*, specifica meglio, nelle note e osservazioni aggiunte alla *Musica Mechanica Organoedi* di JAKOB ADLUNG, Birnstiel, Berlino, 1768, (BD III 740), la notizia per quanto riguarda il nome della Chiesa ove era situato l'organo, informandoci anche della collaborazione con Bach di un'altra persona: «Diese letztere Orgel zu St. Johannis ist nach der strengsten Untersuchung, die vielleicht jemals über eine Orgel ergangen ist von dem Hrn. C. M. Joh. Seb. Bach und dem Hrn. Zacharias Hildebrand für untadelhaft erkannt worden.» (*Questo ultimo organo in S. Giovanni è poi il più rigoroso giudizio di mancanza di difetti che si conosca essere forse mai stato emesso su un Organo dal Sig. Maestro di Cappella J. S. Bach e dal Sig. Zaccaria Hildebrandt*). Un organo di Hildebrandt fu a sua volta esaminato da Bach assieme a Silbermann a Naumburg, con resoconto contenente alcune riserve, il 27 Settembre 1746: cfr. BD II 547, 548, 549, 550, 550a, 551. Ancora il 7 Agosto 1746, in occasione dell'esame del piccolo organo di Zschortau, paese natale dell'organaro Scheibe che morirà 2 anni dopo nel 1748, Bach loda lo strumento *von Herrn Johann Scheiben aus Leipzig*, in quanto il contratto era stato diligentemente osservato e quindi, tranne alcuni leggeri difetti che il Sg. Scheibe aveva immediatamente riparato in occasione dell'esame, lo strumento non ha alcun grave difetto (*ausser einigen kleinen Mängeln, denen jedoch Herr Scheibe bey der Probe in continenti abgeholfen, nieregends ein Hauptdefect verhanden*) BD I 89. Alla luce dei documenti suppongo quindi che dietro la polemica di Scheibe figlio (ventinovenne all'epoca dell'articolo denigratorio) vi sia un risentimento del padre che ha le sue prime origini proprio dal collaudo del 17 Dicembre 1717. Non si spiegherebbe d'altronde il riferimento all'organo della Johanniskirche a Lipsia nel *Necrologio* nè l'enfasi posta da Carl Philipp e da Agricola sulle *gewisser Umstände* non altrimenti specificate, sulla particolare puntigliosità del collaudo come anche sulla gloria che Bach riportò da questo esame, sottintendendo quasi certamente che, pur accuratissimo, esso portò l'*Hof-Compositeur* ad emettere un verdetto generosamente e giustamente positivo senza acrimonia. Del resto i rapporti con gli organari, per la loro suscettibilità verso le critiche, erano (e sono) particolarmente difficili. Valga quanto Agricola riferisce di Silbermann che si era piccato per le critiche di Bach ai suoi pianoforti: «Er [Bach] hatte den Klang desselben [i pianoforti] gerühmet, ja bewundert: Aber dabey getadelt, dass es in der Höhe zu schwach lautete, und gar zu schwer zu spielen sey. Dieses hatte Hr. Silbermann, der gar keinen Tadel an seinen Ausarbeitungen leiden konnte, höchst übel aufgenommen. Er zürnte deswegen lange mit dem Hrn. Bach. Und dennoch sagte ihm sein Gewissen, dass Hr. Bach nicht unrecht hätte.» (*Egli [Bach], realmente ammirato, ne aveva elogiato l'intonazione [dei pianoforti]: ma nel contempo biasimava che negli acuti suonassero così insoddisfacentemente e fossero veramente così difficili da suonare. Silbermann, che non sopportava affatto che potesse essere fatta qualche critica al proprio lavoro, l'aveva presa proprio male. Egli perciò fu per molto tempo in collera con Bach. Ma la sua coscienza gli diceva che Bach non aveva torto*) BD III 743. Sulle critiche anche al suo criterio di accordatura vi è la testimonianza di Georg Andreas Sorge, organista/cembalista, che aveva dedicato nel 1745 *Dem vortreflichen Deutschen Virtuosen Herrn Johann Sebastian Bach* [seguito dai titoli di *Hof-Compositeur* etc [...] che conosciamo] il *Drittes halbes Dutzend Sonatinen vors Clavier nach Italiänischen Gusto* con parole di alta stima: «Es werden sich vielleicht viele verwundern, dass mich der Kühnheit unterfangen, Ew. HochEdlen, als einen so grossen und Welt berühmten Virtuosen, und Fürsten der ClavierSpeiler gegenwärtige Sonatinen zu dediciren» (*Molti forse si meraviglieranno che io osi l'ardire di dedicare a Vossignoria illustrissima, come uno così grande ed universalmente reputato Virtuoso, e Principe dell'arte della tastiera le presenti Sonatine*) (BD II 526). Ed ecco le parole con cui, certamente in accordo con Bach, vista la grande stima che ne aveva, critica nel 1748 l'accordatura di Silbermann (BD II 575): «Es is genug, dass die Quinte gs:ds unleidlich über sich schwebet, welches keinesweges zu leugnen; und diese bezeuget gnugsam, dass die übrigen 11. wo nicht alle, jedoch die meisten zu viel abwärts schweben, welches so dann verursacht, dass 4. grosse Terten allzu rauh, scharff und barbarisch, und 3. kleine allzu weich, faul und träge werden. Mit einem Wort: Die Silbermannsche Art zu temperiren, kann bey heutiger Praxi nicht bestehen. Dass dieses alles die lautere Wahrheit sey, ruffe ich unpartheyische und der Sache erfahrne Musicos, sonderlich den Welt-berühmten Hernn Bach in Leipzig zu zeugen» (*Basti dire, il che non si può affatto negare, che la Quinta sol bemolle - re bemolle batte in maniera insopportabile e questo indica sufficientemente che le altre 11 se non tutte almeno la maggior parte battono troppo in giù il che causa che le 4 terze maggiori sono troppo brutali, dure e barbare e le tre terze minori troppo molli, lenti e pigre. In una parola la maniera di accordare di Silbermann non può oggi essere posta in pratica. Che tutto questo sia la pura verità ne chiamo a testimoniare i Musicos imparziali e pratici della materia, principalmente l'universalmente reputato Sg. Bach in Lipsia.*)

Una causa ulteriore di animosità da parte di Scheibe ricordata da Forkel (nella biografia cit., al cap. IV, p. 22) è da individuare nell'esclusione dal concorso per la successione di Christian Ludwig Boxberg come organista della Peterskirche di Görlitz, svoltosi nel Dicembre del 1729 presso la Nikolaikirche di Lipsia (posto attribuito a David Nicolai, padre di Traugott, che più avanti citerò come

Bach insomma era conscio delle relazioni tra retorica e musica non diversamente da Luzzasco Luzzaschi che nel suo VI libro di Madrigali del 1596 fa dichiarare all'estensore della Prefazione:

«*se il Poeta innalza lo stile solleva etiam il musico il tuono. Piagne se il verso piagne, ride se ride, se corre se resta se priega se niega se grida se tace se vive se muore tutti questi affetti ed effetti così vivamente da lei vengono espressi che quella par quasi emulazione che propriamente rassomiglianza deve dirsi.*»¹⁸

Alla luce di quanto più sopra espresso al riguardo del collegamento di Bach con l'arte Cinquecentesca, l'accostamento con un autore *antico* non è casuale ed arbitraria. Approfitto per fare notare come l'*incipit* "Non sa che sia dolore chi dalla vita sua parte e non more" di un madrigale di Luzzaschi, tra i dodici pubblicati nel 1601 su testo del Guarini, sia quasi identico a quello della Cantata in Italiano (caso assai raro in Bach) BWV 209 per soprano e archi: "Non sa che sia dolore chi dall'amico suo parte e non more" il cui testo Schmieder ipotizza essere del Gesner succitato¹⁹.

Ecco anche cosa scrive alle autorità ecclesiastiche di Halle il 1 Febbraio 1746 Johann Gotthilf Ziegler, allievo a Weimar intorno al 1715 di un Bach trentenne:

«*Per quanto concerne l'esecuzione dei Corali, ho imparato dal mio Maestro il Capellmeister Bach che è ancora in vita [Ziegler invece morì l'anno dopo di questa testimonianza] a non suonare la melodia semplicemente ma tenendo conto degli affetti delle parole*»²⁰

o Schubart, prima del 21 Aprile del 1779:

«*Il Corale deve essere composto non soltanto secondo leggi artistiche ma anche interpretato con forza e sentimento a seconda delle emozioni che vi predominano*»²¹

o Agricola :

«*l'espressione della musica nel preludio-corale deve essere conforme al contenuto del canto: tale regola è stata indicata e stampata da molti autori e osservata felicemente da molti grandi compositori, J. S. Bach per esempio*»²².

E per finire la citazione di un passo della biografia di Forkel alla fine del III capitolo:

«*Suonando le proprie composizioni prendeva in generale un movimento assai veloce; ma con questa rapidità faceva in maniera tuttavia di introdurre nella sua esecuzione una varietà tale che sotto la sua mano ogni brano sembrasse un vero discorso. Per esprimere emozioni intense non suonava affatto come molti artisti che picchiano la loro tastiera con violenza ma al contrario utilizzava a tale scopo semplici disegni armonici e melodici, preferendo commuovere così grazie alle risorse interne dell'arte*»²³.

E nel quinto capitolo:

«*La musica era per lui un linguaggio e il compositore un vero poeta che doveva sempre avere a propria disposizione dei mezzi d'espressione sufficienti per dipingere i propri sentimenti, qualunque fosse il linguaggio che gli piacesse impiegare*»²⁴.

ragazzo prodigio apprezzato da Bach). Ad essa fa cenno Birnbaum nella difesa succitata accusando Scheibe di astio verso l'*Hof-Compositeur* per essere stato giudicato da lui inabile al posto a causa di non aver trovato la risposta ad un soggetto di fuga, non sapendola quindi elaborare secondo le regole. Scheibe ribatte - BD II 446 - invocando a smentita l'autorità di Bach con termini che fanno sospettare che era ben conscio del risentimento del Kantor, ricordando che questi fu uno dei giudici di questa *Organistenprobe* e che se ne aveva voglia poteva testimoniare secondo scienza e coscienza (*wenn er nach Wissen und Gewissen urtheilen will und kann*. [miei grassetti] *Dieser berühmte Mann war bey der damaligen Organistenprobe mit zum Richter ernennet*) e suggerendo con ironia che forse Birnbaum lo scambia con un altro Eroe [*Marchand*] che non aveva voluto utilizzare il tema proposto dal Sg. Maestro di Cappella Bach e che suonò un tema scelto da lui, e che, appena gliene fu proposto un altro, finalmente scomparve del tutto (*Man muss mich aber nicht mit einem andern Helden verwechseln, der das vom Hn. Capellmeister Bach ihm vorgelegte Thema nicht spielen wollte, sondern statt dessen ein selbst beliebiges erwählte, und der, als ihm ein Thema aufgegeben ward, endlich gar unsichtbar geworden war*). Vd. anche BD II 266 e 267 oltre alla lettera a Nicolai di Bach BD I 21. Vale la pena ricordare che, pochi mesi dopo l'esame per il posto di successore di Boxberg, Bach aveva comunque fornito a Scheibe una presentazione per la domanda da questi presentata per concorrere alla successione di Elias Lindner all'organo della *Domkirche* in Freiberg, BD I 68.

¹⁸ cfr. S. VARTOLO, *Girolamo Frescobaldi*, cit., p. 624.

¹⁹ W. SCHMIEDER: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musicalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1966, p. 280. La Cantata, attualmente reputata spuria, è in realtà un centone di testi tratti da Guarini e Metastasio (Galatea e Semiramide).

²⁰ BD II 542: «*Was das Choral Spielen betrifft, so bin von meinem annoch lebenden Lehrmeister dem Herren Capellmeister Bach so unterrichtet worden: dass ich die Lieder nicht nur so oben hin, sondern nach dem Affect der Worte spiele.*»

²¹ BD III 837 Si tratta di un passo dell'Autobiografia di Christian Daniel Friedrich Schubart (1739-1791) della cui vita avventurosa e del cui stile *Impeto e assalto/Sturm und Drang* ho già fatto cenno. Il passo, scritto durante la detenzione nella fortezza di Hohenasperg, curiosamente fa cenno poco più sotto al fatto che: «*Hierinnen sind die Katholiken bei weitem, wenigstens der Zahl, unsre Meister, nachdem wir unser grosses Muster, den unsterblichen Sebastian Bach, so weit aus den Augen verlieren, dass es kaum noch einen Menschen giebt, der seine Stücke spielen kann*» (*i cattolici sono, almeno di numero, di gran lunga i nostri maestri, dopo che abbiamo perduto di vista il nostro grande Maestro, l'immortale Sebastian Bach, al punto che a malapena vi è ancora qualcuno che possa suonare i suoi pezzi*).

²² BD III 764.

²³ J. N. FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* cit., p. 18: «*Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach. Wenn er starke Affekten ausdrücken wollte, that er es nicht wie manche andere durch eine übertriebene Gewalt des Anschlags, sondern durch harmonische und melodische Figuren, das heißt: durch innere Kunstmitte.*»

²⁴ idem p. 24: «*Er sah die Musik völlig als eine Sprache, und den Componisten als einen Dichter an, dem es, er dichte in welcher Sprache er wolle, nie an hinlänglichen Ausdrücken zur Darstellung seiner Gefühle fehlen dürfe.*»

Nella prefazione alle Invenzioni e Sinfonie a 2 e 3 voci del 1723 Bach afferma che sono utili «*principalmente per acquisire una maniera cantabile nel suonare*»²⁵.

Quanto alla maniera di comporre di J. S. Bach abbiamo, sempre dal carissimo C. Ph. E. che scrive a Forkel, una conferma che, almeno per le composizioni da tasto se non per tutte, Bach provasse sugli strumenti la *suonabilità* di quanto aveva composto, esempio fondamentale per i compositori attuali che raramente sanno praticare quanto producono:

«*ad 7mum: se io escludo alcuni (ma nota bene non tutti) lavori per tastiera, in particolare quelli per i quali egli prese il materiale dalle sue improvvisazioni alla tastiera, egli ha composto tutti gli altri senza alcuno strumento ma li ha in seguito provati sugli stessi strumenti*»²⁶

affermazione ripresa molto puntualmente dallo stesso Forkel nello stesso Capitolo V:

«*Con tale preparazione non aveva bisogno in seguito che di tenacia ed esercizio costante [...] per finalmente giungere ad un punto nel quale crearsi da solo un ideale artistico [...] Mai mancò a questo impegno. Egli lavorò in maniera così continua e così assidua da chiamare spesso persino le notti in aiuto: ciò che aveva scritto di giorno imparava ad eseguirlo la notte seguente*»²⁷.

e riferita precedentemente dal Dizionario (*Historisch-Biographisches Lexicon*, Breitkopf, Lipsia, 1790) di Ernst Ludwig Gerber:

«*Spesso, diceva, si era trovato necessitato di far ricorso alla notte per risolvere ciò che aveva scritto il giorno. Bisogna credere a ciò anche considerando che non ebbe mai l'abitudine di ricorrere all'aiuto del clavicembalo quando componeva*»²⁸.

La numerologia attuale, che tanto si affatica a trovare corrispondenze e combinazioni nella sua musica, non considera che esse in realtà sono il frutto di un ordine interno del discorso che ubbidisce ad una retorica musicale, elaborata innanzitutto a tavolino, da cui deriva un'ammirabile proporzione delle varie parti.

2) Bach componeva nel totale rispetto della tradizione polifonica del passato

Il *Necrologio* di Carl Philipp pubblicato nel 1754 (ma forse come detto sopra pronto già alla fine del 1750²⁹) riferisce che fin da giovanissimo al chiaro di luna (*bey Mondenscheine*) Bach copiava le musiche di Kerll, Froberger e Pachelbel gelosamente conservate sotto chiave dal fratello maggiore J.Christoph.³⁰ Sempre l'ottimo e buonissimo *Berlinerblau* nella stessa lettera a Forkel già citata scrive:

«*ad 2dum: oltre a Froberger, Kerll et Pachelbel ha amato le opere di Frescobaldi, Fischer, maestro di Cappella a Baden, di Strunck, di alcuni buoni vecchi francesi, di Buxtehude, Reinken, Bruhns e Boëhm, organista a Lüneburg*»³¹.

Questo è assolutamente evidente in tutte le sue opere sia vocali che strumentali e la relazione strettissima con Frescobaldi è stata già più sopra evidenziata e qui voglio ulteriormente sottolinearne gli aspetti.

1) L'idea della *Clavierübung III* del 1739 abbiamo visto sopra che si rifà concettualmente alla tradizione organistica italiana della Messa per organo ed in particolare ai *Fiori Musicali* di Frescobaldi, assai diffusi in Germania a partire dall'anno di edizione 1635, di cui Bach possedeva una copia con la propria firma di appartenenza dispersa durante l'ultimo conflitto mondiale³²: la Fuga finale attinge al ricercare tritematico della *Messa degli Apostoli* e la teologia Kyriale è mutuata dagli analoghi versetti frescobaldiani³³.

Se i primi *Kyrie* conclamano in ambedue gli autori, Bach (*pedaliter* e *manualiter*) e Frescobaldi, la "Vatericità", i *Christe* generalmente sono più misericordiosamente umani: si esamini nella *Messa della Domenica* di Frescobaldi il *I Christe* della *Messa della Domenica*, in cui al canto del Tenore si unisce, in commistione tra il Soprano e l'Alto ed infine al Basso, la melodia del primo *Kyrie*, a siglare la duplice natura del Cristo. Nel *Christe* seguente al tema dell'Alto seguono imploranti l'*eleison* del Tenore, del Soprano, del Basso ed infine dell'Alto stesso. Quindi una nota ferma al Soprano afferma immota l'eternità divina sotto cui si innesta duplice la melodia del primo *Kyrie* nell'Alto, intersecata dagli *eleison* del Tenore e del Basso)

²⁵ BD I 153: «am allermeisten eine *cantabile* Art im Spielen zu erlangen».

²⁶ BD III 803: «ad 7mum: Wenn ich einige, NB nicht alle, Clavierarbeiten ausnehme, zumahl, wenn er den Stoff dazu aus dem Fantasiren auf dem Claviere hernahm, so hat er das übrige alles ohne Instrument componirt, jedoch nachher auf selbigem probirt.»

²⁷ J. N. FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* cit., p.24: «So vorbereitet, bedurfte es nun nur Fleiß und ununterbrochene Übung, [...] und endlich auf einen Punkt zu kommen, auf welchem er sich nicht nur ein Kunst-Ideal erschaffen. [...]An dieser Übung ließ er es nie fehlen. Er arbeitete so anhaltend, und so emsig, daß er sogar häufig die Nächte zu Hülfe nahm. Was er am Tage geschrieben hatte, lernte er in der darauf folgenden Nacht spielen».

²⁸ BD III 948: «denn oft, sagte er, habe er sich genöthiget gesehen, die Nacht zu Hülfe zu nehmen, um dasjenige herausbringen zu können, was er den Tag über geschrieben hätte. Es ist dies um desto eher zu glauben, da er nie gewohnt war beym Komponiren sein Klavier, um Rath zu fragen».

²⁹ CHR. WOLFF, NBR, cit., p. 297 e BD III 637.

³⁰ BD III 666

³¹ BD III 803. Fra i buoni vecchi francesi vi erano D'Anglebert, Raison, Boyvin, Couperin (vd. più sotto).

³² K. BEISSWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Catalogus musicus, XIII, Bärenreiter, Kassel &c., 1992, p. 56, testo e nota 46.

³³ Il seguente parallelo tra i versetti Kyriali dei Fiori Musicali di Frescobaldi e la *III Clavier Übung* è tratto dal mio articolo: S. VARTOLO, *Girolamo Frescobaldi: annotazioni sulla musica per strumento a tastiera*, cit., pp. 646-650.

Gli ultimi Kyrie della stessa *Messa della Domenica* di Frescobaldi esprimono, retto e contrario, il moto onnipresente del Paraclito che spira "ubi vult", oppure affermano l'eternità beata della *Trimurti* cristiana con la fissità dominante della dominante La con un ritmo ternario che sottolinea l'eterna vita divina (che il gioco di parole serve ad evidenziare il sacro *madrigalismo*, divenuto artificio compositivo ma anche visivo, sonoro e suggestivo di concetti teologici). Analogamente il Kyrie, *Gott heiliger Geist* del Kantor esprime la già suindicata terremotante epifania dello Spirito con un tonitruante *Ricercare a 5 Cantus firmus im Bass cum Organo pleno* mentre il verso *manualiter* sottolinea con moto ternario l'incalzante urgenza del focoso Spirito che informa l'universo intero. La sacra danza trinitaria frescobaldiana trova nel tripudio orchestrale finale della tritematica Fuga di Bach l'esatto corrispondente concettuale.

2) L'idea di concludere umoristicamente e autoironicamente con un *Quodlibet* la serie della Variazioni Goldberg è analoga a quella di Frescobaldi per chiudere i *Fiori Musicali*, siglati con due *Capricci*, l'uno sulla Bergamasca incrociata con il *Ruggiero* e l'altro con il proprio nome contraffatto tramite il tema della *Girometta* (da Frescobaldi chiamata *GiroLmeta* dal proprio nome Girolamo). Ora il genere del *Quodlibet* si rifarebbe (secondo Forkel che lo deriva certamente da Carl Philipp) alle riunioni che gli antenati di Bach organizzavano una volta all'anno per cantare «*tutti insieme e senza alcuna preparazione delle canzoni popolari, il cui soggetto era in parte comico, in parte faceto: la cosa era tuttavia combinata in maniera che le numerose arie così improvvisate formassero tra di loro un insieme armonioso, sebbene le parole fossero differenti in ogni parte. Essi chiamavano Quodlibet tale coro improvvisato che eccitava presso di loro un riso assai cordiale e irresistibile tra le persone che componevano l'uditorio*»³⁴.

Questo uso fa pensare agli analoghi artifici propri del mottetto e della caccia dell'*Ars Nova*. Certamente da parte sua Bach si sarà compiaciuto di ricreare un uso ancestrale ma tuttavia resta incontrovertibile che una delle accezioni di *Quodlibet* è il termine *Capriccio* e che uno dei due temi popolari usati da Bach e da Frescobaldi coincide: si tratta della Bergamasca che per Bach è la canzone *Kraut und Rüben*.

3) La mentalità *antica* di Bach, tramite Frescobaldi, si collega al suo maestro Luzzaschi e di conseguenza ai venerati antichi fiammingo/italiani (Adrian Willaert, Jakob Arcadelt e soprattutto il "divino" Cipriano de Rore, maestro di Luzzaschi che ricevette da lui in eredità una succosissima cartellina contenente "le composizioni fatte prima da lui a mente"³⁵). Da qui l'utilizzo della partitura per composizioni polifoniche per tastiera, retaggio fiammingo usatissimo dai Napoletani, così pervicacemente perseguito e raccomandato da Frescobaldi e che Bach fa proprio ne *l'Arte della Fuga*.

Grandissima stima aveva Bach anche delle opere di F. Couperin e quasi certamente di Domenico Scarlatti. Del primo anche trascrisse per organo da *Les Nations* un'Aria, dal II Libro delle *Pièces de Clavecin* un rondò, *Les Bergeries*, tratto dal VI Ordre per il II libro (1725) di A. Magdalena (in cui inoltre vi è l'Aria iniziale delle *Variazioni Goldberg*, il cui inserimento tuttavia recenti studi hanno stabilito che sia avvenuto molto probabilmente intorno al 1740 direttamente dall'Autografo delle *Goldberg*). Proprio la serie delle 30 *Variazioni Goldberg*, così anomala rispetto alla tecnica abituale cembalistica di Bach, ha una diretta relazione con le 30 *Sonate* degli *Essercizi* di Domenico Scarlatti, la cui stampa era certamente diffusa e che Bach avrà avuto modo di vedere: era infatti molto informato grazie alle sue frequentazioni di Dresda ove Zelenka ad esempio aveva una fornita biblioteca³⁶ ma anche grazie alle visite continue che riceveva e che lo tenevano al corrente delle novità. Ancora il bravo, buono, diligente e ricco di amor filiale e di umana e musicale *Empfindsamkeit* secondogenito ci informa, nella sua Autobiografia del 1774, che:

«*Per la composizione e la tastiera non ho avuto altri maestri che mio padre [...] Sono sempre rimasto in Germania e anche nella mia patria non ho fatto che alcuni viaggi [qui il contrasto con i più fortunati e mondani Harrer, Marpur, Mattheson etc... è commovente]. Tale assenza di viaggi a lungo andare avrebbe potuto nuocermi assai per il mio lavoro se fin dalla mia giovinezza non avessi avuto la fortuna particolare di ascoltare a casa mia ciò che vi era di meglio in ogni genere musicale, di conoscere molti maestri di primaria importanza e di ottenerne in parte la loro amicizia. In gioventù ebbi tale vantaggio già a Lipsia, poiché difficilmente un maestro di musica di passaggio non cercava di conoscere mio padre e farsi ascoltare da lui. La grandezza di mio padre nella composizione, l'organo e la tecnica da tastiera, cose proprie di lui, era troppo celebre perché un musico reputato tralasciasse l'occasione di conoscere questo grande uomo, se possibile.*»³⁷

³⁴ JOHANN NIKOLAUS FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Hoffmeister und Kühnel, Leipzig, 1802 (ristampa: H. L. Grahl, Frankfurt am Main, 1950), pp. 3-4: «Sie sangen nehmlich nun Volkslieder, theils von possierlichem, theils auch von schlüpfrigem Inhalt zugleich mit einander aus dem Stegreif so, daß zwar die verschiedenen *extemporirten* Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme andern Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporirter Zusammenstimmung *Quodlibet*, und konnten nicht nur selbst recht von ganzem Herzen dabey lachen, sondern erregten auch ein eben so herzliches und unwiderstehliches Lachen bey jedem, der sie hörte».

³⁵ vd. prefazione di ADRIANO CAVICCHI, p. 7 in LUZZASCO LUZZASCHI, *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani (1601)*, L'Organo-Brescia, Bärenreiter-Kassel, 1965. Vd. anche il mio articolo S. VARTOLO, *Girolamo Frescobaldi*, cit., in cui rilevo la stretta dipendenza delle Toccate di Frescobaldi da questa raccolta di Madrigali e la mia incisione discografica dell'integrale degli stessi: L. LUZZASCHI, *Concerto delle Dame di Ferrara*, Harmonia Mundi, HMA 1951136.

³⁶ Sui libri posseduti da Bach vedi: KIRSTEN BEISSWENGER: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, cit. È possibile che anche Zelenka, che tra l'altro a Vienna frequentò Fux, possedesse i *Capricci* di Frescobaldi, acquisiti o copiati magari a Venezia ove conobbe Lotti. Certamente aveva copia dei *Fiori Musicali* (e anche dei *Ricercari* di Battiferri: vd. FR. W. RIEDEL: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel, 1960, p. 55, nota 66).

³⁷ BD III 779: «In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater[...]Ich bin also beständig in Deutschland geblieben und habe nur in diesem meinem Vaterlande einige Reisen gethan. Dieser Mangel an auswärtigen Reisen wurde mir bey meinem *Metier* mehr schädlich gewesen seyn, wenn ich nicht von Jugend an das besondre Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortreflichste von aller Art von Musik zu hören und sehr viele Bekantschaften mit Meistern vom ersten Range zu machen, und zum Theil ihre Freundschaft zu erhalten. In meiner Jugend hatte ich diesen Vortheil schon in Leipzig, denn es reisete nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen. Die Grösse dieses meines Vaters in der Composition, im Orgel und Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als dass

Ho già sopra suggerito come le *Variazioni Goldberg* nascano in risposta alle critiche di Scheibe e di quanti accusavano il Kantor di oscurità, mancanza di melodicità e gradevolezza. È quindi utile fare alcune considerazioni in merito a questo ciclo.

* Il titolo è già estremamente suggestivo di notizie:

CLAVIER ÜBUNG / BESTEHEND / IN EINER / ARIA / MIT VERSCHIEDENEN VERÄNDERUNGEN / VORS CLAVICIMBAL / MIT 2 MANUALEN.
/ DENEN LIEBHABERN ZUR GEMÜTHS- / ERGETZUNG VERFERTIGET VON / JOHANN SEBASTIAN BACH / KÖNIGLICH POHLNISCHEN
U. CHURFÜRSTLICH SÄCHSISCHEN HOFF-/ COMPOSITEUR, CAPELLMEISTER, U. DIRECTORE / CHORI MUSICI IN LEIPZIG. / NÜRNBERG
IN VERLEGUNG / BALTHASAR SCHMIDS.

(Esercizi per tastiera composti da un'Aria con differenti variazioni per il cembalo a due tastiere composta per i dilettranti a ricreazione dello spirito da J. S. Bach compositore del Re di Polonia e Principe elettore di Sassonia, Maestro di Cappella e Direttore della Musica a Lipsia. Edito a Norimberga presso Baldassarre Schmid.)



* Il frontespizio manca di data ma il 1741 è l'anno che è attribuito generalmente all'edizione.

* Il termine *Übung* non può non richiamare, nel caso specifico della forma e della tecnica tastieristica utilizzata dalle *Goldberg*, gli *Essercizi per gravicembalo*³⁸ di Domenico Scarlatti pubblicati a Londra nel 1738 che Bach, sempre al corrente delle novità musicali, probabilmente conosceva. In effetti le *Variazioni* nel loro schema bipartito possono equipararsi alle *Sonate* di Scarlatti che in tale raccolta sono anch'esse in numero di 30. Come nota Forkel, la *Variazione* non era fino allora un genere favorito per Bach nella cui opera per tastiera inoltre compaiono raramente gli incroci delle mani, molto comuni invece nelle *Goldberg* e negli *Essercizi* di Scarlatti. Un aneddoto narra che questi avesse in seguito rarefatto tale artificio a causa del ventre prominente: il Bach corpulento del ritratto di Hausmann si rivelerebbe quindi assai agile anche in età matura!

* La destinazione è chiara: clavicembalo a due tastiere. Qui non posso sottacere alcune riflessioni. I pianisti si sono impadroniti delle *Variazioni Goldberg* che, rarissimo esempio nell'opera bachiana, sono esclusivamente per due tastiere, come da Frontespizio. Tale presa di potere è talmente forte che le Società di concerti preferiscono di gran lunga l'esecuzione pianistica a quella cembalistica.

La contrapposizione clavicembalo-pianoforte in realtà non esisterebbe se si realizzasse una doverosa e necessaria educazione tastieristica che creasse una conoscenza approfondita delle tecniche dei vari strumenti. Fintanto che al cembalo si dedicheranno organisti e soprattutto pianisti che non hanno sperimentato nel corso della loro formazione tecnica di base tale strumento (al quale si rivolgono mossi principalmente dal desiderio culturale di ampliare le proprie conoscenze e talora dalla frustrazione di non poter sviluppare una carriera atleticamente concertistica al piano, talora per piccolezza di mano: simili, in questo abbandono della grande famiglia pianistica, ai cadetti di una casata illustre obbligati un tempo alla carriera ecclesiastica senza la cosiddetta *vocazione*) e fintanto che al cembalo non si dedicheranno le grandi personalità artistiche e che la sua letteratura non verrà sganciata dal presupposto pseudo "rococò" di leggerezza e inconsistenza sommariamente definita *barocca*, esso rimarrà ai margini della comprensione estetica.³⁹

ein Musikus vom Ansehen, die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hätte vorbei lassen sollen, diesen grossen Mann näher kennen zu lernen.»

³⁸ Il parallelo tra le *Goldberg* e gli *Essercizi* fu da me fatto nel 1985, in occasione di un simposio a Nizza per il centenario della nascita di D. Scarlatti.

³⁹ Ralph Kirkpatrick nel suo attualmente insuperato libro su Domenico Scarlatti (R. KIRKPATRICK: *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1953, p. 280) indica uno schema esecutivo in parte ancora oggi usato dai pianisti: « [...] few Scarlatti pieces, or a little Couperin on the part of the more adventurous, a Mozart sonata or a Bach organ fugue were served up as well-styled appetizers to be unregretted by late-comers and to act as finger warmers and curtain raisers to the "really expressive" music of the nineteenth century.» Un pessimo servizio viene reso al nostro compositore, citato frettolosamente con una connotazione "primitiva" di leggerezza settecentesca che non esiterei a definire hollywoodiana: il pianista si imparrucca e si incipria un attimo civettando leziosamente col pubblico prima di precipitarsi nei gorgi roboanti della musica "seria".

È questa una caratteristica della mancanza di acribia tipica di una parte rilevante della nostra cultura musicale che, per quanto riguarda la didattica pianistica, è cristallizzata su miti e stili inamovibili, per ora in maniera ineluttabile. D'altro canto una rilettura più critica del testo e dello strumento scarlattiano ha prodotto una altrettanta rigidità mentale, spesso di matrice più scientifica che musicale.

La seconda tendenza è nata in reazione alla prima, in un percorso inverso sotto il profilo della diffusione: nel periodo Barocco dall'Italia verso il resto d'Europa, in seguito in pieno riflusso in conseguenza di un periodo di rigetto ottocentesco verso quanto fosse italiano generalmente dettato da risentimenti nazionalistici cui ho accennato (a dire il vero in buonissima parte giustificati se si considera la vicenda bachiana).

Il fenomeno tuttavia si presta a qualche utile e curiosa considerazione. È indubbio che l'interesse nei riguardi della produzione musicale fino al Barocco ha visto in prima linea la musicologia germanica, la cui matrice positivista era stata preceduta da una serie di fenomeni estetici rivolti al passato (neoclassicismo, nazareni, neogotico...) che hanno determinato numerosi e gravissimi abbagli artistici come ad esempio ricostruzioni in falso stile e "restauri" distruttivi da cui l'Italia è in realtà rimasta quasi immune. Il risultato è dinanzi agli occhi di tutti: rispetto al Nord la parte meridionale dell'Europa, dal punto di vista della conservatività dei monumenti, è indiscutibilmente più autentica, anche se dall'ultimo dopoguerra la volontà di tutela del patrimonio artistico vi è molto meno diffusa, fatto dovuto sì a mancanza di cultura ma altresì alle estetiche nordiche, diffuse fortunatamente in ritardo ma per ciò stesso più lente da dissipare (per non parlare della cultura cementizia che ha affascinato architetti e stuoli di geometri in una rovina paesaggistica improntata a modelli solo utilitaristici e consumistici americani). Basti pensare a quanti organi storici non esistano più o sono stati "modernizzati" nell'Europa del Nord, nonostante l'attuale fervore conservativo e ricostruttivo, troppo spesso scientifico e raramente artigianale in senso pieno.

In campo musicale il discrimine è meno "geografico": pur con una maggiore sensibilità nell'Europa del Nord verso il passato che spesso si identifica in modi e mode interpretative discutibili e snobisticamente *reservate*, il recupero di un'attenzione dei dati storici è ovunque ancora in secondo ordine, particolarmente da parte delle strutture ufficiali, il che determina esiti difficili di sopravvivenza. È doveroso aggiungere che chi è mosso da intenti musicologici troppo spesso è diffidente verso quella libertà interpretativa che non sia chiaramente dettata da una prassi codificata da un documento mentre d'altro lato, per limitarci allo strumento a tastiera, grandissimi interpreti pianistici forniscono letture assolutamente inadeguate proprio perché rifiutano per educazione acritica, se non addirittura per sprezzante risentimento, una lettura che scaturisca da una ricerca stilistica storica adeguata. Il rischio quindi è quello di non incappare nella Cariddi dell'esecuzione asettica e finalmente antimusicale (così comune a molti suonatori di organo troppo spesso portati ad un'aligida esecuzione della letteratura bachiana, considerando spesso la musica precedente *primitiva*) dopo essere sfuggiti alla Scilla dell'acriticità pura che, ancora cristallizzata nella creazione musicale contemporanea in mentalità fondamentalmente *romantica*, esalta il mito del genio assoluto libero da condizionamenti. Non parlerò qui dell'avvicinamento alla metodologia storica da parte di quanti si siano dapprima formati su un'educazione acritica, che in prima istanza assume i caratteri di rigidità tipici del neofitismo né accennerò al fenomeno incredibile di direttori, che per anni hanno propugnato l'uso esclusivo degli strumenti originali, sia con articoli e libri che con esecuzioni dagli esiti di intonazione e tecnica lamentevoli di cui numerose incisioni discografiche fanno fede, e che ora sono paladini, per evidenti ragioni pecuniarie, di tutt'altra letteratura.

La valorizzazione di tutto il patrimonio musicale, che si rivela a ben vedere come il vero fenomeno nuovo in uno sviluppo storico che ha sempre considerato desueto quanto prodotto in precedenza, modificandolo o distruggendolo, ha finora assunto per molti esecutori la connotazione di un revanscismo culturale e comunque di un interesse verso forme "primitive" di valore puramente storico, tali da dover essere lasciate agli "specialisti" o ai pianisti "mancati" o con una mano "piccola" e quindi "clavicembalistica". I due scogli ai fini della valutazione estetica non sono poi tanto dissimili.

L'atteggiamento corretto dovrebbe essere anche in questo caso nel mezzo: contrariamente a quanto avviene in materia di morale cattolica (SANCTI THOMAE DE AQUINO *Summa Theologiae prima pars secundae partis*, Quaestio LXXXVI, articulus 1: *Ad primum sic proceditur. Videtur quod ignorantia non possit esse causa peccati*), l'ignoranza della materia (in questo caso di elementi documentari) non evita il peccato ma lo ingigantisce. D'altro canto chi ha pratica profonda di letture critiche verifica quanto spesso un documento rifletta una mentalità ed una prassi non validi universalmente: l'integrazione con fonti apparentemente o talora sostanzialmente divergenti obbliga quindi ad una cautela nella quale la componente "irrazionale" dell'interpretazione (adusata però al gusto ed allo stile) diviene il fatto che crea la differenza.

Sono rimasto colpito anni fa dal concerto di un artista che suonava un programma intero Scarlattiano in parte al clavicembalo e in parte al pianoforte. All'interpretazione espressiva pianistica corrispondeva un'insostenibile secchezza nell'esecuzione cembalistica. Tale fenomeno era derivato dall'incapacità assoluta di trasferire al cembalo l'equivalente del piano e del forte che nel corso dei secoli è sempre stato il desiderio dei tastieristi (addirittura il Concerto delle Dame nella Ferrara dell'ultimo quarto del XVI° secolo usava preferenzialmente un misterioso strumento a tastiera con il pian e forte - un clavicordo? - in unione con il liuto "grosso" suonati da Luzzaschi e Fiorini mentre le Dame si accompagnavano con l'arpa, la viola da gamba ed il liuto!) e che una volta raggiunto in maniera soddisfacente dal punto di vista dell'intensità, grazie allo scappamento, ha fatto cadere in disuso uno strumento certamente "difettoso" sotto il profilo oggettivamente espressivo qual era il cembalo o inadeguato riguardo all'intensità sonora qual era il clavicordo, sul quale comunque è possibile una specie di vibrato - *Bebung* - ignota agli altri strumenti a tastiera.

La sensazione del piano e forte al cembalo è artificialmente determinata dal tocco *rubato*, per utilizzare un termine pianistico, che, come ho indicato precedentemente, il teorico principe dell'estetica cembalistica, François Couperin, identifica nei due procedimenti che chiama "aspiration" e "suspension". (vd. nota 47 soprattutto laddove si fa riferimento alla presente nota 164). Altro elemento importantissimo è il ritmo, la cui intelligente gestione crea quella sensazione di crescendo e diminuendo che in realtà il cembalo non possiede affatto ed in assenza della quale si produce altrimenti un'impressione insostenibile di secchezza esecutiva. Tale illusione è simile agli effetti ottici per cui caratteri o disegni assumono la loro completezza e il loro rilievo solo grazie all'integrazione operata dal cervello, dalla intuizione e dalla fantasia umana che fin dall'antichità congiungeva, con linee immaginarie a formare (di)segni zodiacali, stelle tra loro distanti. Il concetto è ben espresso da Couperin (vd. nota 47): «[...] *la suspension de ceux [suoni] du clavecin semble (par un effet contraire) retracer à l'oreille la chose souhaitée*». Per questo il tentativo "storico" di riprodurre da parte dei pianisti un suono *cembalistico* (giungendo ad impiegare talora punte metalliche applicate ai martelletti!) esaltandone proprio le caratteristiche negative dal punto di vista espressivo e la componente metallica del suono, tramite un secco staccato, un ritmo "ginnico" e l'eliminazione del pedale, è assolutamente in contrasto con quanto si cercava febbrilmente al cembalo ove le note venivano tenute premute ben oltre il loro reale valore, nel tentativo di ampliarne la durata, e ciò non solo tra note consonanti ma anche tra gradi congiunti. Sotto questo profilo ad esempio l'eccellente pianista di Glenn Gould, così imitato ed esaltato anche, o forse principalmente, per le sue mediatiche genialità maniacali che tanto piacciono al grande pubblico, non giustifica l'interpretazione al piano di una letteratura che, seppur resa con tocco ammirevole sotto il profilo tecnico, viene snaturata totalmente nel tempo e nel ritmo con l'eseguirle vertiginosamente veloce o rallentata in maniera esasperata, esaltando linee melodiche piuttosto che altre in maniera arbitraria. Questo grandissimo tecnico infatti diviene poi assolutamente inascoltabile nelle rare incisioni al clavicembalo e all'organo per le ragioni suindicate. Bach in particolare è così radicato nella tradizione che lo precede e così dedicato al servizio del prossimo, che la conflittualità con chi ignora totalmente il patrimonio musicale che è alle spalle e desidera porre in primo piano la propria personalità singola è assolutamente rovinosa.

Nè può essere sufficientemente deplorata questa estetica totalmente fuorviante quando applicata alle *Variazioni Goldberg* laddove, oltre al fatto espressivo, viene totalmente sovvertita la funzione tecnica di un ciclo esclusivamente concepito per due tastiere. È

* La solita formula da Bach usata per i cicli precedenti di *Clavier Übung* «*Denen Liebhabern zur Gemüths Ergetzung verfertigt von J. S. B.*» suona qui particolarmente adatta a rintuzzare le critiche dell'articolo di Scheibe del 14 Maggio 1737⁴⁰ che accusava il *Vornehmste unter den Musicanten* di oscurare la naturalezza *durch allzugrosse Kunst*.

* Il titolo di *Hoff-Compositeur* della Corte di Dresda, del quale dal 19 Novembre 1736 Bach orgogliosamente si fregiava a partire dalla *III Clavier Übung*, assume qui, come dirò più sotto, il carattere di un riconoscente omaggio, e quindi di una vera e propria amichevole ed intima dedica al Conte von Keyserling che ne era stato il promotore. Tale titolo è, come un orpello vuoto e inutile, totalmente obliato ne *l'Arte della Fuga* dagli eredi che ne ricordano solo la carica di Kantor (*ehemahliger Capellmeister und Musikdirector*) a Lipsia. Ciò depone ancora a favore di una titolazione del ciclo che difficilmente può essere fatta risalire a Bach stesso.

* La parola *Directore* è correttamente in latino nel caso ablativo del complemento di agente: *verfertigt von J. S. B [...]* *Directore Chori Musici in Leipzig*.

* Balthasar Schmid fu anche l'editore di un altro ciclo variativo, le *Einige kanonische Veränderungen* BWV 769, in un certo senso l'equivalente sacro delle *Goldberg*. Fu inoltre il probabile destinatario del *Canone* BWV 1078, *Canon super Fa Mi, a 7. post Tempus Musicum. Fa Mi, et Mi Fa est tota Musica*. Il suo nome che è sinonimo di fabbro, FABER, è celato dietro le note Mi (E) e Fa (F) che in solmisazione sono anche rispettivamente La e Si». Quindi **F, A, B, E** **Repetatur** ma anche nell'acrostico: Domine Possessor Fidelis Amici Beatum Esse Recordari, tibi haud ignotum: itaque Bonae Artis Cultorem Habeas verum amicum Tuum (FABER BACH [SENACO] T[URINGUM]: *autore Bach di Eisenach in Turingia*) Lipsiae d. 1 Martii 1749.

* L'intestazione delle *Goldberg* ci può confermare in parte la circostanza riferita da Forkel il quale difficilmente può avere inventato di sana pianta il racconto, vista la cura con cui ha raccolto e sollecitato le testimonianze di Carl Philipp e di Friedemann.

Leggiamo quanto racconta Forkel:

«*Questa opera ammirabile è formata da 30 variazioni frammezzate di canoni combinati con tutti i tipi di intervalli e di movimenti, dall'unisono fino alla nona: la melodia che ne deriva è facile e scorrevole. Vi si trova anche una fuga regolare a 4 parti e altre variazioni molto brillanti per due tastiere e infine un Quodlibet, come egli lo chiamava, e che basterebbe da solo a rendere il suo autore immortale e tuttavia non occupa il primo posto in questa raccolta. Tali variazioni sono un modello cui dovrebbero improntarsi tutte le variazioni del mondo anche se, per ragioni facili a capirsi, ciò non è mai stato tentato da alcuno. Noi dobbiamo esserne grati al Conte Keiserling, antico ambasciatore di Russia alla Corte dell'Elettore di Sassonia. Egli abitava sovente a Lipsia e conduceva con sé Goldberg, che abbiamo più sopra ricordato essere stato allievo di Bach. Il conte pieno di infermità passava spesso la notte insonne: all'epoca Goldberg viveva in casa dell'ambasciatore dormendo in una stanza a lato, pronto a suonare qualcosa se si fosse svegliato. Il conte disse un giorno a Bach che gli sarebbe piaciuto che Goldberg avesse qualche brano per cembalo, di carattere calmo e alquanto sereno per sollevarsi durante le veglie. Bach pensò che il genere delle Variazioni era adatto allo scopo, mentre fino ad allora l'aveva stimato ingrato con l'armonia sempre simile: era comunque in un periodo della propria esistenza nel quale non poteva impugnare una penna senza creare un capolavoro. Le variazioni subirono la stessa sorte: esse sono l'unico modello di tal genere che ci ha lasciato. Il conte le chiamava sempre le sue variazioni. Non si stancava mai di ascoltarle e in seguito durante le lunghe veglie diceva abitualmente: Caro Goldberg, mi suoni per favore una delle mie variazioni. Mai Bach fu così ben ricompensato per le sue opere poiché il conte gli offrì una coppa d'oro piena di 100 luigi d'oro. Ma il valore di quest'opera d'arte non si poteva pagare, anche se il dono fosse stato mille volte più considerevole. È importante osservare che le tavole di rame incise di queste variazioni hanno degli errori considerevoli che l'autore ha avuto cura di correggere sul proprio esemplare. [mio grassetto]»⁴¹.*

necessario rilevare come l'interpretazione al moderno piano della letteratura cembalistica ne alteri, pur con un enorme fascino quando ciò è realizzato da un grande esecutore, la struttura in maniera radicale: nella fattispecie Scarlatti assume un carattere leggiadro che non rende affatto giustizia al genio riservato e profondo di questo meridionale schivo la cui vena malinconica, così ben sottolineata dal quadro portoghese che ne tramanda le eleganti fattezze aristocratiche, viene esaltata dalla commistione con l'austero spirito iberico.

⁴⁰ BD II 400

⁴¹ J. N. FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* cit., pp. 51-52: «Dies bewundernswürdige Werk besteht aus 30 Veränderungen, worunter Canones in allen Intervallen und Bewegungen vom Einklang bis zur None mit dem faßlichsten und fließendsten Gesange vorkommen. Auch ist eine reguläre 4stimmige Fuge, und außer vielen andern höchst glänzenden Variationen für 2 Claviere, zuletzt noch ein sogenanntes *Quodlibet* darin enthalten, welches schon allein seinen Meister unsterblich machen könnte, ob es gleich hier bey weitem noch nicht die erste Partie ist. Dieses Modell, nach welchem alle Variationen gemacht werden sollten, obgleich aus begreiflichen Ursachen noch keine einzige darnach gemacht worden ist, haben wir der Veranlassung des ehemaligen Russischen Gesandten am Chursächs. Hofe, des Grafen K a i s e r l i n g zu danken, welcher sich oft in Leipzig aufhielt, und den schon genannten G o l d b e r g mit dahin brachte, um ihn von B a c h in der Musik unterrichten zu lassen. Der Graf kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. G o l d b e r g, der bey ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen B a c h, daß er gern einige Clavierstücke für seinen G o l d b e r g haben möchte, die so sanften und etwas muntern Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. B a c h glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden auch diese Variationen unter seiner Hand dazu. Auch hat er nur ein einziges Muster dieser Art geliefert. Der Graf nannte sie hernach nur s e i n e Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören, und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen. Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Louis d'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mahl größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt. Noch muß bemerkt werden, daß in der gestochenen Ausgabe dieser Variationen einige bedeutende Fehler befindlich sind, die der Verf. in seinem Exemplar sorgfältig verbessert hat.» Mi viene qui alla mente curiosamente che il riferimento di Mattheson a *l'Arte della Fuga*, di cui alla nota 4, parla proprio di *Louis d'or*: «Wie wäre es denn, wenn ein jeder Aus – und Einländer an

La storiella, contrariamente a quanto affermato dai supecciliosi studiosi bachiani, scandalizzati dalla poca dignità di quella che dichiarano una favoletta, ha tutto il carattere di essere vera ed è certamente stata raccontata direttamente da Carl Philipp come una confidenza privata che solo la relativa lontananza nel tempo permetteva finalmente di svelare.

L'opera in effetti non ha dedica e si suppone composta nel 1741. La funzione terapeutica giustifica in buona parte tale pudica omissione. Pur tuttavia il titolo di *Bach compositore del Re di Polonia e Principe elettore di Sassonia* ne assume le veci.

Infatti proprio il Conte Keyserling aveva procurato e quindi insignito di tale carica Bach. Infatti il decreto del titolo conferito il 19 Novembre 1736 a Dresda dal re Augusto di Sassonia⁴² era stato trasmesso in originale il 28 dello stesso mese a *Monsieur le Baron von Kayserling (Den 28. ejusd. ist das Orig. S^r Exc. dem Herrn Bar. von Keyserling zugestellet worden)* che lo consegnò solennemente a Bach il 1 Dicembre, dopo l'inaugurazione da questi effettuata dell'organo della Frauenkirche di Dresda⁴³. Il Barone divenne in seguito Conte alla fine del 1741, mentre Bach assieme al cugino Johann Elias soggiornava presso di lui. Lo stesso Conte fu certamente presente a Berlino, dove era Ambasciatore dal 1746 al 1748, alla visita di Bach a Federico II di Prussia e fu padrino del figlio cadetto di Carl Philipp. Wilhelm Friedemann gli dedicò una Sonata.

Gli argomenti addotti a smentire la narrazione, che tra l'altro trova un riscontro recente molto preciso nel già citato ritrovamento dell'esemplare di Bach da lui corretto personalmente oltre che arricchito di 14 nuovi Canoni, sono basati sulla supposta impossibilità da parte di un giovane clavicembalista come Goldberg di suonarle e dal mancato ritrovamento della coppa d'oro. Può essere che l'unica enfasi riguardi proprio quest'ultima che potrebbe essere una di quelle indicate nel capitolo 5⁴⁴ dell'inventario ma forse poco importa.

Nel contempo la giovane età (15 anni) di Goldberg non è un impedimento così grave: nato nel 1727 a Danzica, studiò a Dresda con Wilhelm Friedemann e con Johann Sebastian stesso e dal 1742 era al servizio del Conte. Fu quindi al servizio della Cappella del Conte di Brühl, primo ministro di Sassonia e morì assai giovane a Dresda nel 1756. Del resto abbiamo testimonianza nel *Necrologio* di David Traugott Nicolai che

*«fin dal nono anno d'età suonava le opere più difficili di Bach con un successo straordinario, ragione per cui molti protettori e amatori di musica ammiravano questo giovane pieno di talento: il grande Bach in persona esprime il desiderio di vederlo presso di lui a Lipsia e di ascoltarlo suonare ma morì prima che ciò avvenisse»*⁴⁵.

Questo particolare è forse impreciso in quanto molto probabilmente Bach lo ebbe come alunno a Lipsia dove il giovane, nato nel 1733, studiava.

Ma del resto nel 1756 non nasceva un genio assoluto e precocissimo? Ed inoltre ancora nel Magazzino della Musica di Cramer appare il 2 marzo 1783 la notizia di un tal *«Ludwig van Beethoven figlio del tenore più sopra ricordato, ragazzo di 11 anni [recte 13] e di un talento che promette molto. Suona con grande maestria ed energia il cembalo, legge molto bene a prima vista e per dirla tutta suona la maggior parte del Clavicembalo ben temperato di J. S. Bach che il Sr. Neefe gli ha messo davanti. Chiunque conosca tale raccolta di Preludi e Fughe in tutti i toni (che potrebbe dirsi il non plus ultra) sa cosa ciò significhi»*⁴⁶. Stessa ammirativa per un giovane organista e cembalista, Wilhelm Christoph Bernhard, che è più volte citato da Cramer e Forkel, tra gli altri, come virtuoso applicato fin dai giovani anni allo studio delle musiche di J. S. Bach⁴⁷. Del resto il ciclo delle variazioni, inquadrato con assoluto ordine e ammirevole proporzione, è tuttavia musicalmente assai differente dalle maniere solite bachiane: il tema innanzitutto è in parte analogo al Corale *Von Himmel hoch*, da Bach anch'esso utilizzato poco dopo come base per *Einige kanonische Veränderungen* BWV 769, e si presta ad una evoluzione chiara e in linea con le presunte richieste di carattere sereno e calmo del Keyserling. Nella sua apparente anomalia nei riguardi della opera bachiana (ma ho già accennato al fatto che in realtà il decennio '40-'50 è all'insegna della *Variatio*) il ciclo trova la sua giustificazione come forma di intrattenimento basato su un'altissima intellettualità gestita però con sapiente e gradevole umorismo.

Le variazioni sono un ritorno di Bach ad uno stile giovanile e sono condotte sul genere descrittivo, gestito sul filo di illuministica conversazione serale nella prima parte, con alternanze di stile malinconico-sensibile ed allegro virtuosistico. Nella seconda, tramite un'*Ouverture* in stile francese (e chi meglio del diplomatico Keyserling, fruitore dell'opera, poteva apprezzare tale gusto?) e sprazzi di virtuoso umorismo (la *variazione* 23 in particolare è una vera e propria risata) siamo

diese Seltenheit seinen *Louis d'or* wagte?» (*Che succedrebbe se ognuno, straniero o tedesco, arrischiasse il suo Luigi d'oro per questa rarità?*). Un *Luigi d'oro* equivaleva ai 5 talleri che abbiamo visto essere stato il prezzo fissato dall'avviso del 1 Giugno 1751 per una copia della *KdF*: ricordo che nell'annuncio di vendita delle lastre di rame da parte di Carl Philipp del 14 Settembre 1756 (vd. nota 44), in realtà difforme dall'avviso sia nell'indicazione del numero di lastre, circa 60, che nel prezzo, 4 talleri (forse una riduzione operata per incentivare le vendite), viene indicato in 30 esemplari il numero di copie incise.

L'antecedente di tale *musicoterapia* fu utilizzato da Farinelli, per placare l'angoscia di Filippo V di Spagna, tutte le notti, dal 25 agosto 1737 al 9 luglio 1746 - data della morte del monarca - tramite il canto, sempre *variato*, di alcune, si dice sempre le stesse, arie. Un vezzo che forse solleticò la *vanitas* del Conte all'emulazione e che la seriosità musicologica rigetta senza appello come indegno *tanti Operis*.

⁴² BD II 388

⁴³ BD II 389: l'occasione in un certo senso avrebbe attinenza con il carattere *sacro* (a differenza delle 2 raccolte precedenti e delle *Goldberg*) della *III Clavier Übung*, che riporta per la prima volta il titolo ottenuto per i buoni uffici del Kayserling.

⁴⁴ BD II 627: «Cap. V: An Silber-Geräthe und andern Kostbarkeiten: 1. dito gestochen 12. Lt. a. 13 gr rthl. 6 gr. 12 [detto (e cioè una coppa) ornata ad incisione, riferendosi alle coppe o bicchieri citati immediatamente prima]».

⁴⁵ BD II 1042. Vedi quanto riferito a nota 142 al riguardo del padre del ragazzo.

⁴⁶ BD III 874; inoltre in BD III 950: «Bethoven (Louis van) Sohn des Tenoristen in der Chrurf. Kapelle zu Bonn; geb. daselbest 1772, ein Schüler von Neefe; spielte schon in seinem 11ten Jahre das wohltemperirte Klavier von Sebastian Bach».

⁴⁷ BD III 857, 874, 883, 932, 950.

introdotti nella camera privata del conte, seduto sul letto ormai in camicia da notte e col berretto in testa, ove con moto pastorale, ma in canone per mantenere l'alta fattura (*canone all'ottava 24*), risuona un *gute nacht* che invita al profondo sonno, simbolizzato dal *sol*/gravissimo che curiosamente appare in tutto il ciclo solo qui. La variazione seguente, la perla nera della Landowska, rimboccando le coperte tocca tutte le corde sensibili del poliedrico e cosmopolita animo illuminista del Conte, grazie alla struttura esemplata dall'aria all'italiana, (ma quanto cromaticamente elaborata!). La seguente sarabanda, leggiadramente sostenuta da ricami e volute, ed il rarefatto *canone 27*, sempre in ritmo pastorale, in cui la riduzione a due voci, lungi da essere sinonimo di velocità, qui pretende ormai di non più affaticare la mente, introducono al vero e proprio sonno del Conte, nel silenzio del penetrante rotto solo dal meccanismo degli orologi, così caro alla mentalità settecentesca amante degli automi (*variazione 28*). Qui il canto di un dolce carillon, turbato in fine da un leggero *cauchemar* cromatico, è accompagnato dal *tic tac* degli orologi che solo una visione asettica può concepire unicamente come sterile *Übung*, stidida *applicatio* di doppi trilli, sciocco esibizionismo esecutivo. Parrebbe quasi una richiesta esplicita del presunto pudico committente questo rifarsi a generi descrittivi di tipo francese quali *le Reveil-matin* o *le Tic-toc-choc* di F. Couperin⁴⁸. Altri *carillons* risuonano nella *Cantata Liebster Gott* BWV 8 (eseguita nel 1724 ma ancora negli anni '46-47 a Lipsia) e nello spurio BWV 53 *Schlage doch*. La mancata dedica (come abbiamo visto tuttavia cripticamente implicita nell'esibizione del titolo ottenuto grazie al Keyserling) come dicevo può essere determinata sia dall'analogia con le precedenti tre Raccolte, dedicate esse pure agli amatori, come anche da un comprensibile ritegno per l'uso personalissimo e terapeutico del ciclo da parte del Conte che tuttavia, a differenza di quanto operò il riservatissimo duca Alfonso II d'Este nei riguardi di Luzzaschi e del suo concerto di Dame alla fine del 1500, avrebbe permesso che tale assoluto capolavoro vedesse la luce in stampa. Un ultimo elemento di riscontro con il racconto di Forkel è dato, come ho già detto e qui ribadisco, dal relativamente recente ritrovamento dell'esemplare personale di Bach con le sue correzioni, corredato di 14 (ancora un numero bachiano) canoni autografi, questi si propositi con intenti prevalentemente ingegnosi. Per concludere il cerchio del ragionamento iniziale, i canoni delle *Goldberg* come i Contrappunti de *l'Arte della Fuga* riflettono all'ascolto un totale superamento dell'artificio divenendo brani musicali espressivamente e retoricamente compiuti, composti nel solco di un'altissima tradizione musicale.

Ciò appare anche dal famoso ritratto eseguito da Elias Gottlob Haussmann, in cui Bach presenta un *Canon triplex* che si trova anche, col numero d'ordine 13, nei 14 Canoni aggiunti manoscritti da Bach stesso nel proprio esemplare delle *Goldberg* e il cui basso è formato dalle *Acht fundamental = Noten* dell'Aria iniziale. Bach dal ritratto non si presenta come supercilioso scienziato ma mostra sorridente il Canone altamente raffinato con un'aria *cisposamente* (seine Augenkrankheit!) soddisfatta, ben diversa dalla figura di un Bach arido studioso, determinata dalla coscienza che l'alta scienza è un mezzo, necessario quanto l'ordine cosmico ma pur sempre un mezzo e non un fine, per raggiungere il risultato di arte pura, unione di intelletto e sentimento quali ci appaiono le cattedrali gotiche, in cui la sapiente ed ardita architettura è sostenuta da quanto vi è di più razionalmente irrazionale, la fede.

La numerica ed i simbolismi sono fattori da ammirare certamente ma sono per Bach una cornice, coincidente con un'armonia strutturale e discorsiva, in cui incastonare il capolavoro musicale. I *sacerdotes* del culto Bachiano dubitano dell'humour di Bach non altrimenti di Jorge da Burgos che ne *"Il nome della rosa"* di Umberto Eco rifiuta quello di Cristo, del quale afferma non esservi traccia nei Vangeli che avesse mai riso. A differenza dei *laudatores* pitagorici, riassumendo posso affermare che il complimento preferibile più che: *"Ma che cervellone Maestro Bach"* sarà piuttosto: *"Illustrissimo Signor Königlich Pohlnischer u. Churfürstlich Sæchsischer Hoff-Compositeur, Capellmeister, u. Director Chori Musici in Leipzig, è tutto così bello e poetico che non pare affatto un Canone o un Contrappunto Doppio o soprattutto un Doppeltverkehrter Contrapunkt!"*⁴⁹

Sergio Vartolo

Alcuni brevi appunti sull'interpretazione.

Ho cercato innanzitutto di fornire una lettura che non fosse sterilmente musicologica ma soprattutto attenta al contenuto musicale: un'interpretazione e non un'esecuzione. Ho di conseguenza utilizzato uno strumento storico, il clavicembalo, ma senza preoccuparmi che fosse quello suppostamente usato da Bach negli anni '40, precauzione assolutamente inutile vista la larghezza di vedute e di influssi ai quali si attevano i musicisti in epoca barocca, dove vediamo strumenti delle più differenti fogge utilizzati normalmente.

Ecco perché suono un modello Taskin che riflette uno stile, quello francese, al quale Bach ha dedicato il mirabile Contrappunto 6, ed ecco perché utilizzo anche la *peau-de-buffle* il cui uso, seppur documentato organologicamente a partire dal 1767, comunque rispecchia i multiformi interessi, le curiosità, l'estetica e la modernità di Bach il quale inventò e fece costruire strumenti quali la viola pomposa e soprattutto il cembalo-liuto, quest'ultimo nominato nel suo testamento e di cui ecco la descrizione di Agricola in un'annotazione alla *Musica mechanica organoedi* di Adlung (1768):

<The editor of these notes remembers having seen and heard a "Lautenclavicymbel" in Leipzig in about 1740, designed by Mr. Johann Sebastian Bach and made by Mr. Zacharias Hildebrand, which was smaller in size than a normal harpsichord but in all other respects similar. It had two choirs of gut strings, and a so-called little octave of brass strings.>

⁴⁸ Come qui non ricordare il giovanile (1704) *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* BWV 992 con l'*Aria di Postiglione* e la *Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione?* Nella Biblioteca di Bach vi erano inoltre brani imitativi del figlio Friedemann quali la *Bourleska (l'imitation de la Chasse)* e *La Reveille*: vd. K. BEISSWENGER, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, cit., Zweiter Teil. Tra i francesi Bach possedeva musiche di D'Anglebert, F. Couperin, de Grigny, probabilmente Boyvin, Raison, oltre ad opere di Kerll fra cui quasi certamente il *Capriccio sul Cucù*.

⁴⁹ Questa presentazione è un estratto di uno studio dallo stesso titolo anteposto all'edizione in Facsimile del *Mus.ms. Bach P200*, Autografo di Bach e della Stampa pubblicata dallo Studio per Edizioni scelte (SPES) di Firenze: www.spes-editore.com; info@spes-editore.com, Lungarno Guicciardini, 9 r., tel. +39 055 21 86 90, fax. +39 055 28 05 92

Per quanto concerne il fraseggio, innanzitutto ho dato un segno riconoscibile del tema nell'identificazione chiara della prima frase tramite un unico respiro che si sviluppa fino alla quinta nota compresa: do# (sib nel tema inverso), foriera di settime diminuite. Quindi nel tema diminuito ho dato particolare rilievo al senso incalzante delle note che seguono il punto (semiminime o crome) verso il *climax* do#/sib.

Sempre nell'ottica del fraseggio chiaro e direzionale, ho evidenziato il respiro, le articolazioni e le tendenze dei periodi, utilizzando a tal fine la tecnica di rilievo delle voci indicata dagli avvisi di F. Couperin di cui più sopra: l'aspiration e la suspension.

Di fondamentale importanza a questo scopo è stata la lettura in Partitura a quattro voci, troppo spesso negletta dagli esecutori. Per indicare solo un esempio, nel Contrappunto 4 ho evidenziato, tramite respiro, fraseggio e tecnica à la Couperin, il tema inverso coniugato con il canto del Cucù ma anche reso conto del modulo delle tre crome di collegamento che appaiono a conclusione del tema alla quarta battuta ma che già nella quinta e sesta evidenziano una caratterizzazione di ostinato grazie al restringimento degli estremi nell'intervallo di terza diminuita.

La collazione con l'Autografo ha rivelato non solo versioni antecedenti ma anche revisioni della stessa Stampa che quindi sono state da me adottate. In particolare il Contrappunto 6 presenta nell'Autografo importanti caratteri di specificazione notazionale rispetto alla Stampa di cui pare una integrazione più che un'anticipazione ed in tale senso li ho introdotti. Nell'ottica di integrazione al massimo grado delle indicazioni esecutive, nel Contrappunto 8 ho anche preferito suonare tutti i trilli segnati nella Stampa anche laddove essi siano di ardua esecuzione, senza facilitarmi il compito con la speciosa constatazione che essi non sono presenti nell'Autografo, considerando anche l'ipotesi molto probabile della Partitura perduta cui la Stampa ha presumibilmente attinto.

Analogamente ho proceduto con l'abbellimento del Contrappunto 9 riportando sempre il trillo indicato a battuta 5 in tutte le seguenti entrate. A partire da battuta 27 del Contrappunto 11 ho dotato di mordente inferiore l'inversione del soggetto iniziale del Contrappunto 8 con eccezione delle battute ove esso appare nella forma retta (58, 69, 107).

Analogamente ho integrato i trilli nelle due coppie a specchio senza ricorrere alle terze mani ipotizzate e neppure al naso nei passaggi di più ardua estensione!

Nei Contrappunti ho voluto differenziare i singoli episodi in stile di Ricercare a cui l'Arte della Fuga è improntata. In questo senso non ho suonato gli interi Contrappinti con lo stesso registro ma ho sottolineato i vari affetti con parchi cambi di tastiera e con l'utilizzo sobrio della "machine" a ginocchiere in nome della varietas così tanto negletta dagli esecutori à la mode barocchi che hanno imposto un'uniformità sonora in reazione al cembalo con registri a pedale ed alle registrazioni organistiche eccessivamente coloristiche dapprima comprensibile ora assolutamente e stolidamente formale.

Del resto senza le chiare indicazioni di Bach chi alternerebbe nella forma prescritta i colori del Concerto Italiano o i differenti corpi dell'organo nella Toccata Dorica BWV 538?

Provo sempre un certo disagio nel suonare la Fuga a tre soggetti ed in particolare il tema BACH che col suo incalzare trasmette una tragicità aumentata dall'improvvisa interruzione. La laica "trinitarietà" della forma suggellata ostentatamente dal tema onomastico rievoca le mitiche lotte dei Titani contro Giove o l'orgogliosa erezione della Torre di Babele (Genesi, XI, 4) seguite da gigantesche rovine.

Da ultimo ricordo che l'accordatura del cembalo è, secondo le indicazioni di Marpurg, assolutamente equabile, stante le moderne intuizioni armoniche bachiane di cui ho dato conto più sopra.

Ho anche già annotato come attualmente solo i pianisti, pur nella prospettiva spesso distorta di cui si è fatto cenno, cerchino un'interpretazione Bachiana. Principe fra tutti, anche nello sforzo di utilizzo delle giuste Manieren (abbellimenti e diminuzioni), Andras Schiff (alias Andrea Barca!) ha proposto un Bach affascinante.

Tengo da ultimo a precisare che, nonostante la mia identificazione di Bach come genio universale, egli rimane comunque un genio assoluto uscito dal grembo della cultura tedesca che ha arricchito in maniera altissima l'umanità nei campi del pensiero.

Sergio Vartolo

Acknowledgments

Per la realizzazione della presente incisione i ringraziamenti vanno innanzitutto a Monsignor Alberto Turco, Maestro della Cappella del Duomo di Verona, ed alla professoressa Squassabia, Direttrice della Scuola Diocesana di Musica S. Cecilia in Verona per avermi concesso l'uso dell'Aula Magna e per aver sovvenuto alla buona riuscita sospendendo l'attività didattica nei giorni dell'incisione discografica. Con le numerose problematiche esecutive che avevo da risolvere un aiuto validissimo mi è stato offerto dal M° Marco Vincenzi, anch'egli antico mio allievo, che mi ha sovvenuto con la sua competenza e con le sue diavolerie elettroniche per l'accordatura equabile del clavicembalo. Il M° Barthélémy Formentelli ha pazientemente rivisto la meccanica del bello strumento copia da Taskin e del clavicembalo italiano, entrambi di sua costruzione.

La perizia del Tonmeister Michael Seberich ha valorizzato il suono degli strumenti mentre l'editing è stato curato con perizia dal suo collaboratore Simon Lanz. Il M° Antonio Scavuzzo mi ha fornito un'assistenza artistica di altissima competenza, guidandomi con attenta perizia nella realizzazione dell'Opus Magnum: a lui la mia (e quella del Kantor) riconoscenza.

Il professore Keith Anderson ha pazientemente decifrato il mio pensiero traducendo il presente scritto con precisione ammirevole: lo ringrazio particolarmente.

*Venue: Aula Magna della Scuola Diocesana di Musica Sacra "S. Cecilia" di Verona
Recorded between 24th-28th March 2008
Harpichords: Taskin copy; copy of 18th century Italian harpsichord*

DISCOGRAFIA

ORGANO E CLAVICEMBALO

G. Cavazzoni, *Opera omnia per organo*, (3 CD), Tactus:

- * *Intavolatura I libro*
- * *Intavolatura II libro*

G. M. Trabaci, *Opera omnia per clavicembalo e organo (7 CD)*, Naxos:

- * ***Ricercate***
- * ***Canzoni Francesi***
- * ***Canti Fermi***
- * ***Toccate***
- * ***Cento versi ecclesiastici***
- * ***Gagliarde***
- * ***Madrigali passaggiati***

G. Frescobaldi, *Opera omnia per organo e cembalo (12 CD)*:

- * ***Fantasie, Naxos***
- * ***Ricercari e Canzoni Francesi, Naxos***
- * *I libro di Toccate, Tactus*
- * *II libro di Toccate, Tactus*
- * *Fiori Musicali, Tactus*
- * *Capricci, Tactus*

M. Rossi *Toccate e Correnti d'Intavolatura (1 CD)*, Naxos

Autori vari *A la recherche de la Fugue perdue*, (1 CD), K 617

J. J. Froberger: *Pièces de clavecin (2 CD)*, Naxos

- * ***Toccate***
- * ***Lamenti e Suites***

D. Zipoli, *Opera omnia per organo e cembalo (2 CD)*, Tactus:

- * *Sonate d'Intavolatura per cembalo*
- * *Sonate d'Intavolatura per organo*

D. Scarlatti

- * *Sonate per cembalo e organo (1 CD)*, Stradivarius
- * *Sonate per cembalo e mandolino e cembalo (2 CD)*, Tactus

J. S. Bach

- * *Variazioni Goldberg*, (2 CD), Tactus
- * ***l'Arte della Fuga/die Kunst der Fuge (2 CD)*, Naxos**

OPERE

E. de' Cavalieri *La Rappresentazione d'Anima e Corpo (2 CD)*, Naxos

F. Cavalli *Arie e duetti (1 CD)*, Naxos

C. Monteverdi

- * ***Orfeo (2 CD)*, Naxos**
- * *L'Incoronazione di Poppea (4 CD)*, Brilliant
- * *Il Ritorno di Ulisse in patria (3 CD)*, Brilliant
- * *l'Orfeo (new edition 2 CD)*, Brilliant

ORATORI

G. P. Colonna *Assalonne (1 CD)*, La Chaise-Dieu

G. A. Perti *Gesù al Sepolcro*, Oratorio della Passione (1 CD), Tactus

MUSICA SACRA

G. P. Colonna *Salmi da Vespro (2 CD)*, Tactus

A. Rota

- * *Missa Resurrectio Christi* (1 CD), Tactus
- * *Vespri Concertati* (1 CD), Tactus

G. A. Perti *Messa a 8 voci e orchestra* (1 CD), Bongiovanni

G. A. Perti *Liturgie for Good Friday*, (1 CD), Naxos

G. P. da Palestrina

- * *10 Messe Mantovane* (5 CD), Bongiovanni
- * *Messe e Mottetti voi I, II e III* (3 CD), Naxos

MADRIGALI e CANTATE

L. Luzzaschi *12 Madrigali a 1, 2 e 3 soprani* per il Concerto delle Dame di Ferrara (1 CD), Harmonia Mundi France

C. Monteverdi

- * *Scherzi Musicali* (1 CD), Naxos
- * *Canzonette a 3 voci* (1 CD), Naxos
- * *Il Ballo delle Ingrate e il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1 CD), Naxos

B. Marcello, G. B. Bassani, B. Strozzi, L. Rossi ed altri, *Lamenti Barocchi* (3 CD), Naxos

G. A. Perti *Cantate Morali e Spirituali* (2 CD), Bongiovanni

O. Vecchi, *Amfiparnaso* (1 CD), Naxos

C. Gesualdo da Venosa *Madrigali Libro I* (1 CD), Brilliant

MUSICA STRUMENTALE

G. Torelli *Integrale delle Sinfonie e Sonate a 1, 2, 4 trombe e orchestra* (3 CD), Bongiovanni