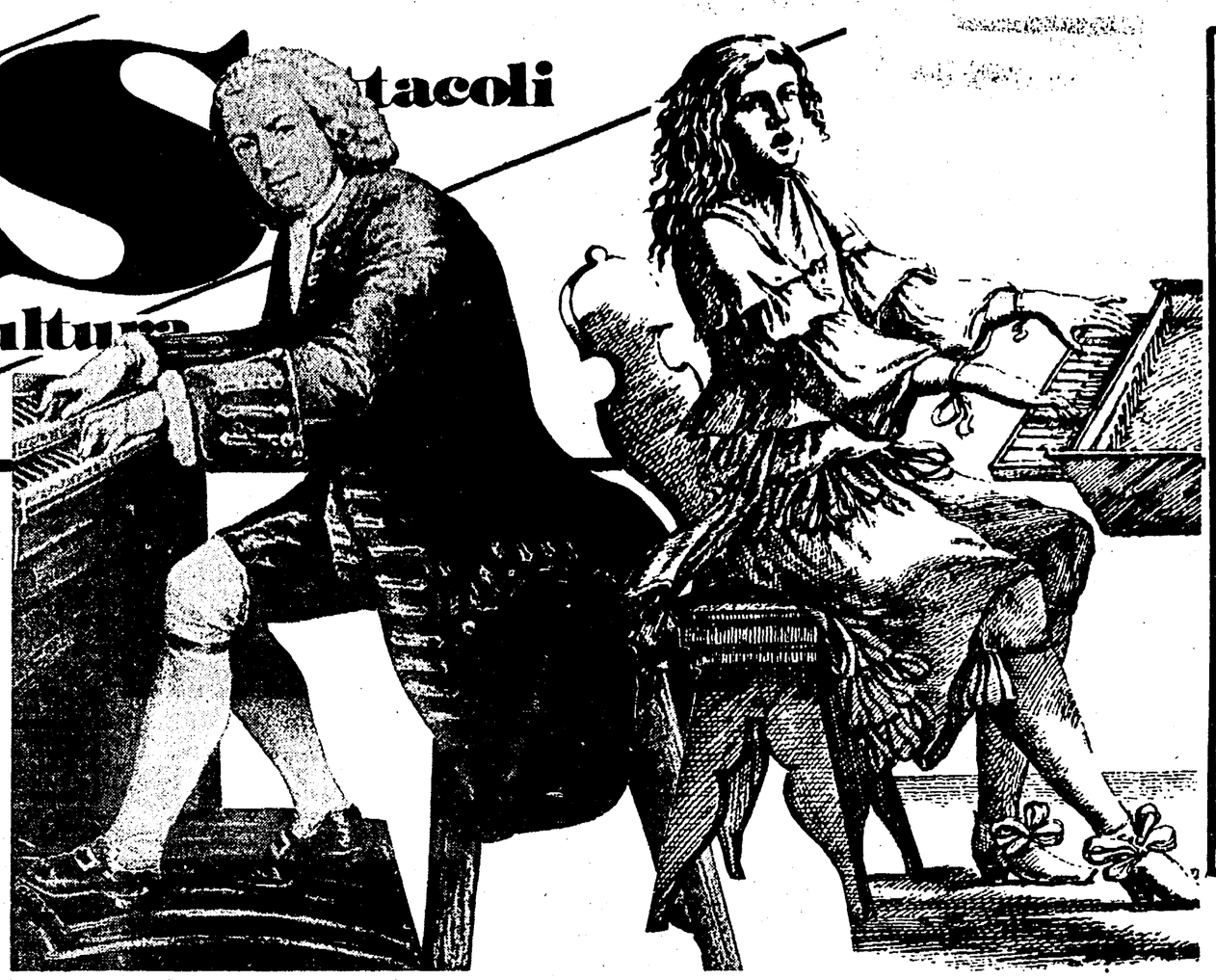
Spettacoli Cultura



Bach all'organo e, accanto, «Musico al clavicembalo». Sotto: autografi bachiani e il «Concerto in chiesa»

Quelle note dimenticate tra Yale e Lipsia

Nel secondo dopoguerra gli studi bachiani hanno profondamente modificato una grandissima parte delle conoscenze che si davano per acquisite sull'opera di Bach; ma il grande di Eisenach ci riserva ancora delle sorprese, come hanno dimostrato nel 1984 le scoperte dell'insigne organista e musicologo Wilhelm Krumbach. Si tratta di due preziosi manoscritti che si trovano alla Yale University: il così detto «libro d'organo di Arnstadt», che contiene 38 corali per organo dei quali 33 sconosciuti (Krumbach li ha suonati a Milano per la Ars Musicae Christiana, per la quale aveva presentato il 31 gennaio gli altri 22 corali ritrovati), e la raccolta di corali compilata da Johann Christian Rinck (1770-1846, un divulgatore dell'opera bachiana che aveva studiato con uno degli allievi di Bach), che comprende 22 corali tutti sconosciuti.

Krumbach ha inoltre trovato altri inediti a Lipsia: le sue ricerche hanno dunque riportato alla luce una sessantina di corali per organo inediti, tutti degli anni 1704-10, che modificano profondamente le nostre conoscenze sulla prima fase dell'opera di Bach nell'ambito di uno dei generi fondamentali della sua musica strumentale, quello appunto dei corali, cioè delle elaborazioni per organo di melodie della tradizione liturgica luterana. Dallo studio di queste pagine dovrebbe derivare quanto meno una profonda revisione delle tesi acquisite sulla cronologia e sul significato del primo grande capolavoro di Bach nel campo del corale organistico, l'*Orgelbüchlein* (Piccolo libro d'organo): infatti molti dei suoi caratteri essenziali si trovano già delinati negli inediti, almeno in una parte dei corali sconosciuti, che presentano anche impostazioni stilistiche diverse, più vicine ai grandi modelli della tradizione in cui Bach si inserì.

p. p.

Trecento anni fa nasceva Johann Sebastian Bach. Nonostante la ricerca incessante, perfino esasperante, di cui è stato oggetto, ancora oggi non abbiamo compreso fino in fondo né l'uomo né l'artista. E la sua musica è fonte continua di stimoli e sorprese

Il futuro è Bach

di ALBERTO BASSO

I TRECENTO anni che si sono appena compiuti dalla nascita di Bach — e che il mondo celebra quasi come un evento prodigioso, degno di essere narrato nello stile di un'antica cronaca o di una historia in cui realtà e mito, racconto ed epopea si intersecano e si sovrappongono reciprocamente — sono trascorsi nel culto di un'immagine che, forse, tanto più si è allontanata dalla «verità» quanto più evidente, pressante e totale si faceva la sua presenza nella vita musicale. Abbiamo detto trecento anni, ma forse vale la pena di metter sull'avviso il lettore che la data registrata dei documenti, il 21 marzo, è tale solo per il calendario giuliano, che nella Germania luterana rimase in vigore sino al 1701, mentre secondo il calendario gregoriano (introdotto da Gregorio XIII nel 1582 e adottato dai paesi cattolici) il giorno corrispondente è il 31 marzo. Si tratta d'una inezia, come si vede, di un particolare assolutamente trascurabile e che però noi potremmo elevare a simbolo e segno dello sfasamento che sin dalle origini ha accompagnato il modo d'intendere Bach nel «nostro» e nel «suo» mondo, uno sfasamento che in qualche maniera è anche specchio della difficoltà di fare coincidere storia e leggenda, cronaca e invenzione, messaggio e profezia in, una personalità che ha colmato di sé la storia della musica e ne ha provocato la spaccatura, imponendosi come spartiacque solitario dell'era moderna.

A dispetto della ricerca incessante, infinitesimale, pertinace e persino esasperante di cui è stato oggetto Bach, e con lui l'ambiente circostante, possiamo oggi affermare di non conoscere ancora, in termini compiuti e appropriati, di quale pasta l'uomo e l'artista fossero effettivamente fatti. La musica è stata esplorata nei minimi particolari, ma alla nostra intelligenza sfugge ancora la visione d'insieme totalmente appagante: non di tutto riusciamo a darci ragione e molto resta ancora sospeso in attesa di essere studiato, poiché Bach si apre a noi come un'immane enciclopedia del sapere, fitta di rimandi e di lemmi che si rincorrono, ordinati ma non ancora coordinati. Sacro e profano, arte e scienza, liturgia e cerimonia, stile composito e stile unitario, attualità e proiezione verso il passato, empirismo e speculazione, didattica e sperimentazione, esercizio e arte combinatoria, spirito geometrico e libertà (licenza) inventiva, retorica e affetto si urtano, si fondono, si giustappongono come se in lui ogni soluzione non solo fosse possibile per capacità professionale e padronanza tecnica, ma si rendesse coerente con un disegno supremo di perfezione, nel quale ogni contraddizione si ricompone. Ciò che in altri pare inconciliabile o gratuito o dispersivo o vuoto di contenuti in Bach è logico, giustificato e giustificabile. Il numero — il sonus numeratus *— che in altri è solo gioco, coincidenza, effetto, scheletro, in Bach è sostanza e carne. Se da un lato egli si muove in modo da esercitare sul piano dell'espressione e della comunicazione la maggiore forza di persuasione e penetrazione possibile, dall'altro lato egli organizza la forma, la struttura, l'ordinamento del discorso in maniera che essi siano il contenuto stesso della musica. Così, tutto si salda, tutto coincide, tutto s'invera nell'unità e la latina* concordantia oppositorum *diviene la ragione prima, il motore del messaggio musicale.*

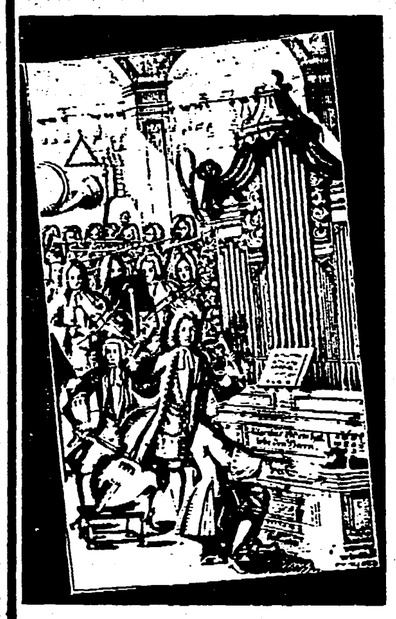
Quanto è stato detto e scritto su Bach è sempre stato condizionato (e lo sarà per omnia saecula saeculorum*) dallo scarso apparato di informazioni che ci sono state tramandate e che la ricerca più sottile e minuta ha cercato e cerca di integrare esplorando territori limitrofi, campi confinanti, ma quasi mai riuscendo a penetrare veramente là dove si vorrebbe per sciogliere enigmi, dubbi, reticenze, lacune. Le conoscenze che noi abbiamo del «personaggio» sono estremamente riduttive: se dovessimo limitarci a considerare i soli atti ufficiali, i documenti di servizio, ci troveremmo di fronte ad un uomo che offrivali meglio di sé nella difesa dei propri diritti e dei privilegi legati alla funzione, fosse questa quella modestadi un organista «municipale» (come successe ad Arnstadt e a Mühlhausen) o quella più gratificante di* Konzertmeister *(alla corte di Weimar) o quelle più impegnative e prestigiose di* Kantor *e di* Director Musices *(a Lipsia). La polemica, il contrasto, la lite giuridica con le autorità governative, civili, religiose, scolastiche, universitarie fu una costante nella vita di Bach, perché costante fu la sua attenzione al rispetto delle prerogative e delle tradizioni che, naturalmente, la parte avversa interpretava in maniera diversa, ma sempre in obbedienza ai principi dell'etica protestante del lavoro. Di qui il conflitto fra le parti, ma di qui anche la «considerazione» nella quale Bach era tenuto, una considerazione ben superiore a quella che le algide carte degli archivi possono dichiarare. E, forse, il preteso isolamento di Bach dalla società del tempo non fu il frutto di una ripulsa, di un'incomprensione da parte degli altri, bensì il gesto autoritario e autorevole di un artista «moderno» che, conscio del proprio valore, intendeva rifiutare ciò che l'ambiente dei professionisti della musica gli offriva per cavalcare invece l'animale da lui preferito.*

È probabile che la pur molto ampia produzione superstite di Bach sia a noi giunta mutilata in maniera feroce. L'attività giovanile, che certamente dovette essere frenetica (quale giovane mai avrebbe, allora, potuto farsi strada senza produrre?), è documentata in quantità addirittura miserevole; quella dell'età di mezzo — e specialmente quella riferita a Köthen — risulta depauperata di molte opere strumentali (ma anche vocali); quella di Lipsia conosce pause sconcertanti, abrasioni intollerabili, vuoti sospetti, tanto sul piano della produzione destinata al servizio liturgico (cantante, mottetti, passioni), quanto sul piano dell'attività profana (musiche per pubbliche cerimonie, di circostanza, per l'intrattenimento sociale nei caffè e nei giardini). E su tutto domina la impossibilità di definire una volta per sempre la datazione di molte opere (soprattutto di musica strumentale), sicché l'indagine critica risulta viziata o compromessa dalla mancanza di più precise coordinate cronologiche. Così, Köthen e Lipsia si contendono la collocazione di molte pagine destinate alla camera o al Collegium musicum *e perduti sono i «modelli» (spesso puramente strumentali) che Bach sicuramente utilizzò in molte cantate, liturgiche o no, predisposte per la vorace Lipsia. Quella del materiale «preesistente», fatto oggetto di parodia (ossia di riutilizzazione per una destinazione diversa da quella originale) è, del resto, un punto centrale e capitale dell'esegesi bachiana, ma che deve essere inscritto più fra i costumi propri di un'epoca che non fra le qualità specifiche del mondo compositivo bachiano.*

Il procedimento, che a noi pare così anomalo (ma che l'odierna avanguardia ha ricuperato senza per altro riuscire a giustificarlo), in realtà è non tanto il frutto di una necessità (quella di dover far fronte ad una richiesta in termini di tempo troppo stretti), quanto piuttosto il sintomo della parità, della equivalenza dei rapporti esistenti fra i generi musicali, sacro e profano, vocale o strumentale, pubblico o privato, tutti fatti della medesima sostanza e non sottoposti a una fittizia gerarchia di valori. Travestimento, adattamento, prestito alla pari di altri termini come trascrizione, rielaborazione, strumentazione hanno libera circolazione nell'apparato di scambi perfetti e puntuali che Bach predispose in ogni fase della sua produzione, scambi nei quali solamente dal punto di vista cronologico esistono un «prima» e un «dopo» e questo «dopo» non si presenta sotto le spoglie di miglioramento e di rifacimento in senso creativo: in altre parole, le varie versioni di un'opera non costituiscono una progressione verso un modello definitivo, bensì una rosa di possibilità nell'ambito delle quali il musicista sceglieva la più congeniale, la meglio adatta ad una data esecuzione o destinazione.

Il concetto di progressione, semmai, riguarda altri aspetti del discorso musicale: la conquista di spazi segreti, attraverso cammini impervii, l'affinamento delle energie speculative, l'aspirazione alla perfetta disciplina interiore, all'autocontrollo della fantasia, all'umiliazione dell'istinto, un'aspirazione che trova il suo coronamento in una ghirlanda di opere — le ultime — manovrate dal principio costruttivo della variazine, intesa come associazione e concatenazione di eventi musicali interdipendenti. Opere come le Variazioni Goldberg, *la seconda silloge del* Clavicembalo ben temperato *(che applica il concetto della variazione per tonos), le* Variazioni canoniche, *l'*Offerta musicale, *l'*Arte della fuga *non devono essere intese come entità autonome, bensì come parti essenziali di un disegno architettonico ben più grande. A conti fatti, quelle opere siglano un processo compositivo che simbolicamente rappresenta la circolazione della vita all'interno di un corpo e che partendo da un* locus *per raggiungerne altri si esaurisce in una forma totalmente oggettiva, in una geometria pura, specchio di ascesi e di purificazione.*

Ma, forse, alla luce radente e tagliente di queste supreme manifestazioni dell'intelletto, tutta l'arte di Bach può essere ricondotta ad un unico principio, che è quello antico della logica combinatoria. Gli imponenti cicli di cantate e le altre musiche di chiesa, le raccolte strumentali ad uso pubblico o domestico accolgono in sé tutto ciò che era allora possibile in fatto di geometriche articolazioni, di simbolismi numerici, di proporzioni, di corrispondenze emblematiche. E, di fronte ad una simile manifestazione d'intelligenza, di pensiero «organizzato» quanto noi possiamo fare è ben poca cosa. Forse non possiamo imboccare che due sole strade: quella della celebrazione e quella della contemplazione. Ogni altra via porta alla presunzione e al crepuscolo delle idee.



di LUCIANO BERIO

Quando, come spesso m'accade, penso a Mozart, Wagner e Debussy, evoco nella mia mente, magari in maniera inconsapevole e latente, delle opere precise che ho collocato in una prospettiva di valori e in una gerarchia di interessi che mi sono propri. Invece, quando penso a Bach non evoco le sue opere e neanche una soggettiva gerarchia di interessi: penso a Bach come nozione, come *entelechia*, come organismo della mente i cui caratteri globali non paiono riducibili alle sue proprietà locali. Bach come idea non lo si può «illustrare» con le sue opere e non lo si può collocare completamente in esse. Per motivi che in parte ancora mi sfuggono, la dimensione Bach mi appare come una intricata proiezione al pantografo delle strutture autoriflessive delle opere. Perché autoriflessive? Perché dentro la smagliante e granitica organicità sintattica e stilistica dell'opera bachiana (concetto, quest'ultimo, peraltro inesistente in quell'epoca) agisce senza sosta una dialettica di rapporti, un'«armonia» di conflitti e un guardarsi dentro che non ha riscontro nella storia della nostra musica. È per questo che le analisi scolastiche dell'armonia, della melodia, della ritmica, della metrica e della forma bachiane non approdano a nulla di significativo quando sono valutate separatamente. Ed è anche per questo che le tecniche vocali vanno osservate alla luce delle tecniche strumentali; l'apparato strumentale dell'epoca, con le sue tecniche specifiche, va osservato alla luce di un implicito futuro strumentale e, anche, di un non-strumento ideale. Così come le forme sacre vanno osservate alla luce delle forme profane (le cantate sono quasi tutte animate da una drammaturgia «operistica»), la religiosità di Bach deve diventare anche un terreno d'analisi della sua laicità. La tradizione tedesca in Bach deve essere osservata anche alla luce delle tradizioni e degli eventi musicali italiani e francesi: Vivaldi, Pergolesi, Couperin, Rameau (ma in realtà la musica di Bach — così poco viaggiatore — si nutre della conoscenza di tutta la musica europea). Le ultime opere vanno anche osservate alla luce delle prime, la trascrizione diventa funzione della creazione, l'arcaismo diventa funzione dell'evoluzione e della sintesi e rigore funzione della libertà.

Infine. Il contrappunto di Bach è una meditazione sulla pluralità del mondo: è uno sguardo che penetra profondamente il passato, il presente e il futuro. È anche un contrappunto ideale. Infatti ancora oggi Bach abita (dovrebbe abitare) dentro di noi, si adatta a noi in tutta la sua immensità e con tutti i suoi poteri, dicevo, di autoriflessione: come quel profondo lago di un racconto indiano, che si mette miracolosamente in cerca delle sue stesse sorgenti passate, presenti e future.

Tutti i modi di ascoltarlo

Nel corso degli ultimi due decenni il panorama delle incisioni dedicate a Bach è mutato profondamente, per l'enorme ampliamento del repertorio disponibile (che si sta avviando a coprire la quasi totalità delle opere a noi pervenute) e per il diffondersi delle interpretazioni impostate secondo criteri «filologici». Quando nel 1964 fu pubblicata la prima incisione dei *Concerti brandeburghesi* su strumenti d'epoca, diretta da Harnoncourt con il suo viennese Concentus Musicus si trattava ancora, nel campo del disco, di un fatto relativamente isolato: oggi la situazione è capovolta, e accanto ai Leonhardt e gli Harnoncourt si ha tutta una nuova fioritura di interpreti con i loro complessi specializzati, da Koopman a Goebels, Pinnock, Gardiner, Malgoire, Hogwood e altri. Gli strumenti d'epoca non sono, ovviamente, la via per ricostruire l'oggettiva certezza di un irrecuperabile suono «originale» (non più accessibile ad orecchie che hanno conosciuto altri secoli di storia musicale); ma sono un mezzo di ricerca che un numero crescente di musicisti considera utile ad accostarsi meglio alla musica del passato, in funzione anche dell'approfondimento delle prassi esecutive «antiche», delle convenzioni non scritte, delle implicazioni sottintese.

La ricostruzione delle prassi esecutive, complementare all'uso degli strumenti d'epoca, ma non necessariamente loro legata, ha cambiato profondamente il nostro modo di sentire Bach, e oggi suona improbabile un gusto interpretativo di impronta neoclassica, legato ad una immagine eccessivamente geometrica e «oggettiva» del grande di Eisenach. Va osservato che l'acquisizione di una immagine più libera ed estrosa, meno univocamente severa e compassata non si deve soltanto alla ricerca interpretativa dei «filologi»: servendosi del suo pianoforte il canadese Glenn Gould ha consegnato al disco interpretazioni bachiane di rilievo storico (da non perdere, fra l'altro, la sua doppia incisione, del 1955 e del 1981, delle stupende *Variazioni Goldberg*).

Le nuove prospettive non cancellano comunque la nobiltà di una grande tradizione interpretativa tedesca, incline ad una intensa gravità meditativa, ad un respiro quasi «sinfonico» e che non si ritrae di fronte ad inflessioni romantiche: i documenti più insigni di tale tradizione, tra i dischi attualmente in circolazione, sono le incisioni di Karl Richter; particolarmente preziosi i 36 dischi dedicati alle cantate, dove ovviamente le voci femminili gratificano l'ascolto più dei falsettisti e dei fanciulli cantori impiegati, secondo l'uso di Bach, da Harnoncourt e Leonhardt nella loro monumentale impresa di registrare tutte le cantate con gli organici originali: una proposta coraggiosa, del massimo interesse, anche se non priva di esiti discutibili o discontinui. Chi voglia rendersi conto delle profonde differenze di prospettiva tra Harnoncourt e Richter può confrontare le loro incisioni delle due Passioni secondo Matteo e *secondo Giovanni* e della *Messa in si minore*.

Non bastano questi pochi e schematici cenni a dare una idea della nuova complessità e ricchezza di prospettive che presenta il quadro più recente dell'interpretazione bachiana come è documentata dal disco: impresa disperata sarebbe poi in poche righe tentare di fornire le indicazioni essenziali per un primo accostamento alle opere da conoscere assolutamente. L'elenco che segue può solo fornire qualche suggerimento, ad integrazione di quelli già dati. Va raccomandata una particolare attenzione alle cantate: tra le molte decine di capolavori citiamo quelle BWV 106 (*Actus tragicus*, uno dei culmini dell'attività giovanile di Bach, nelle interpretazioni di Leonhardt o Richter), 4, 51, 56, 80, 140, 147, 170, 199, sempre facendo riferimento a Karl Richter o Leonhardt e Harnoncourt. Della più famosa cantata profana, quella «del caffè», BWV 211 va ricordata una spigliata interpretazione diretta da Marriner, protagonista anche di una luminosa incisione della *Messa in si minore*, con strumenti moderni, e di una registrazione dei *Concerti brandeburghesi* in versioni parzialmente diverse da quelle più note. Di questi famosissimi concerti ricorderemo soprattutto le pregevoli incisioni di Leonhardt e di Harnoncourt e quella di Claudio Abbado per chi è interessato ad un esempio di linea interpretativa più «classica» con strumenti moderni.

Nella musica per organo è ancora valida la vecchia, nobilissima incisione integrale di Helmut Walcha; tra le più recenti interessano particolarmente quelle di Ton Koopman e di Leonhardt, che hanno finora registrato solo alcuni pezzi. Tra le antologie da non dimenticare i dischi di Wilhelm Krumbach.

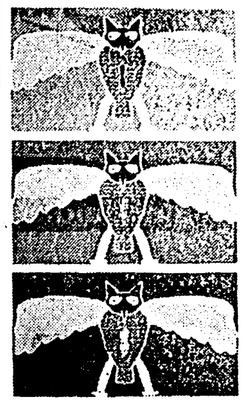
Per il *Clavicembalo ben temperato*, ricordiamo l'incisione sul pianoforte di Sviatoslav Richter e quella sul clavicembalo di Leonhardt, che terremo presente anche per le *Variazioni Goldberg* insieme a Trevor Pinnock (di quest'ultimo notevoli anche le *Toccate* clavicembalistiche e la *Fantasia cromatica e fuga*).

Tra i maggiori interpreti delle *Sonate e Partite* per violino solo ricordiamo Milstein e Szeryng; per le *Suites* per violoncello esiste l'alternativa tra il «classico» Fournier e il «filologo» Bijlsma. Per la musica flautistica validissime le coppie Brüggen-Leonhardt e Hazelzet-Boumann. Concludiamo con l'*Offerta musicale* (Leonhardt) e l'*Arte della fuga* suonata sull'organo da H. Tachezi (oppure da Walch).

Paolo Petazzi

Novità Einaudi

Primo Levi
L'altrui mestiere



PRIMO LEVI
L'ALTRUI MESTIERE
Le incursioni del Levi saggista nei territori delle scienze naturali, dell'astronomia, della zoologia e della letteratura. Ricordi, divagazioni e interventi che compongono una vivace autobiografia indiretta.
«Gli struzzi», pp. VI-232, L. 12 000.

GIORGIO DE CHIRICO
IL MECCANISMO DEL PENSIERO
CRITICA, POLEMICA, AUTOBIOGRAFIA 1911-1943.
A cura di Maurizio Fagiolo. Una gustosa sorpresa: tutto il De Chirico scrittore, dai manoscritti della Parigi anni dieci, all'incontro-scontro con Breton ed Eluard, alle poesie del periodo ferrarese, fino alla crescita della metafisica.
«Saggi», pp. 2-303, L. 60 000.

THEODOR W. ADORNO
STELLE SU MISURA
La natura e le motivazioni di un fenomeno sociale: l'astrologia.
«Nuovo Politecnico», pp. 12-131, L. 9000.

ROMAN JAKOBSON
POETICA E POESIA
QUESTIONI DI TEORIA E ANALISI TESTUALI
I saggi 1919-1970 del più grande linguista del nostro secolo affrontano tutti una questione fondamentale: che cosa è la poesia?
«Paperbacks», pp. XXVI-432, L. 36 000.

FEDERICO CHABOD
CARLO V E IL SUO IMPERO
Nel volume che conclude il ciclo di ricerche su Carlo V, Chabod concentra la sua attenzione sui problemi della formazione dello Stato moderno.
«Biblioteca di cultura storica», pp. XI-367, L. 60 000.

GIOVANNI LEVI
L'EREDITÀ IMMATERIALE
La carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento. Una «microstoria» formicolante di contadini, notabili e preti racconta quante cose rilevanti succedono quando apparentemente non succede nulla.
«Microstorie», pp. VII-200, L. 18 000.

HENRY JAMES
IL GIRO DI VITE
James interpretato da Fausta Cialente per la collana «Scrittori tradotti da scrittori».
pp. 179, L. 8000.

WILFRED OWEN
POESIE DI GUERRA
Uno dei più significativi poeti della Grande Guerra nella prima raccolta italiana completa. A cura di Sergio Rufini.
«Collezione di poesia», pp. XXXV-160, L. 9000.

MAX FRISCH
TRITTICO
Il Tempo è il grande tema ossessivo del più recente lavoro teatrale di Frisch.
«Collezione di teatro», pp. VI-111, L. 9000.