

Johann Sebastian Bach

Eisenach, 21-3-1685 - Lipsia, 28-7-1750



La sera del 28 Luglio 1750 si chiude a Lipsia, la lunga giornata terrena di Johann Sebastian Bach.

Forkel, suo primo biografo, ci racconta che dopo anni di intenso studio della musica la vista di Bach andò peggiorando finché su consiglio di un amico, «che aveva fiducia in un medico londinese, Bach si sottopose, coraggiosamente, a due interventi chirurgici che però fallirono. Non solo perdette del tutto la vista, ma anche la sua costituzione, fino allora così vigorosa, fu irrimediabilmente scossa, forse a causa di farmaci dannosi. La sua salute continuò a peggiorare per più di sei mesi, finché, la sera del 28 Luglio 1750, Bach, all'età di sessantasei anni, si addormentò per sempre. Un mattino, dieci giorni prima di morire, poté nuovamente vedere e sopportare la luce, ma poche ore dopo fu colpito da un attacco apoplettico, e nonostante le cure prodigategli dai medici, il suo organismo ormai stremato non poté più resistere all'acuto stato febbrile».

Con la morte di Bach scompare l'ottimo organista della chiesa di San Tommaso a Lipsia, gli eredi ne disperdono i manoscritti musicali, la vita musicale prende nuove strade e solo rari organisti continuano ad utilizzare qualche corale durante i servizi della liturgia luterana. Meno di cinquant'anni dopo la sua scomparsa, la tecnica esecutiva necessaria per leggere ed eseguire i suoi lavori sembra definitivamente scomparsa.

La data fatidica della rinascita bachiana è il 5 Novembre 1793 quando a Berlino un piccolo gruppo di suoi antichi discepoli, fonda la *SingAkademie* (Accademia di canto) nella quale gli originali 27 cantori iniziano faticosamente a studiare ed a proporre al pubblico la musica vocale di Bach.

Negli anni seguenti entra nella compagine il giovane Felix Mendelssohn-Bartoldy che l'11 Marzo 1829 esegue a Berlino con enorme successo, la *Passione secondo Matteo*. Il recupero della figura e del lavoro di Johann Sebastian Bach è cosa fatta.

Nato a Eisenach il 21 Marzo 1685 in una famiglia dedita alla musica da almeno quattro generazioni, e rimasto orfano di padre e di madre a dieci anni, Bach inizia la sua vita di musicista come fanciullo cantore a Lüneburg studiando appassionatamente i testi musicali della fornita biblioteca locale.

Nel 1703 entra come violinista alla corte di Weimar ed avvia la sua carriera di musicista che si snoda nell'arco della sua vita con prestigiosi incarichi prevalentemente organistici nelle chiese luterane tedesche. Bach era considerato il migliore collaudatore di organi della sua epoca.

Segnato da una profonda religiosità e dalla passione per l'approfondimento della musica che coltiva con passione certosina, rappresenta la sintesi delle forme strumentali che gli organisti del Seicento avevano elaborato e l'apertura alle nuove voci musicali che gli pervengono da altri paesi. Comprende ed assimila la grazia dei clavicembalisti francesi ma soprattutto studia gli italiani con particolare riferimento a Vivaldi del quale trascrive numerosi concerti.

Tutte queste esperienze confluiscono poi nella costruzione della monumentale mole della musica ad uso della liturgia luterana.

La vita di Bach fu quella di un onesto e laborioso organista tedesco del nord. Ebbe due mogli e una ventina di figli, dei quali dieci sopravvissero, tutti musicisti e, tre almeno, tali da occupare un posto cospicuo nella storia. Una fede religiosa improntata a robusta e sana energia, una concezione di vita lietamente operosa e feconda, erano le caratteristiche della casa. «La vita familiare del tempo dei Bach non conosceva morbidezze di sentimento, né lacrime, né baci» (Ernst Borkowsky). Alle sei del mattino tutti i numerosi Bach grandi e piccini saltavano puntualmente giù dal letto e radunati intorno al clavicembalo nella stanza da lavoro cantavano un inno di grazie al Signore. «C'era una devozione virile, una fede esatta e senza riserve, semplicità di cuore, fiducia nella forza della preghiera. Mai l'incertezza del dubbio, ma sempre sicurezza di vita, esatto adempimento di dovere, allegra operosità. Nessuna debolezza nella vita e nel lavoro quotidiano» (Borkowsky). Massimo Mila nota ancora che «la sua Immensa produzione musicale fu messa assieme con un lavoro assiduo, metodico e tranquillo, eseguito con scrupolosa cura di artigiano ed inteso, senza alcuna posa, come servizio di Dio. Senza posa, che se Bach fosse stato calzolaio, avrebbe fatto a maggior gloria di Dio un numero sterminato di scarpe, tutte accuratamente lavorate e finite».

Dal 1717 Bach si trova alla corte di Cöthen con l'incarico di maestro di cappella, ed ha l'occasione di soddisfare l'invito di Christian Ludwig, margravio del Brandeburgo, di scrivere dei pezzi per la sua orchestra.

I *Six concerts avec plusieurs instruments*, inviati il 24 marzo 1721 da Johann Sebastian Bach, e battezzati nel 1873 dal grande biografo del compositore, Philipp Spitta, *Concerti brandeburghesi*, costituiscono un affascinante laboratorio delle possibilità di scrittura per gruppo strumentale, indagate attraverso una straordinaria varietà di soluzioni compositive. In realtà piuttosto che ad una serie di concerti scritti per un'occasione specifica ci troviamo di fronte alla bella copia autografa di opere già (in parte?)

composte in precedenza. In vista della raccolta i concerti vennero ordinati secondo un piano di perfetta simmetria (per due volte ricorre la serie di due concerti grossi e uno di gruppo, quasi fossero due libri, scrive Alberto Basso), per proseguire la loro vicenda oltre il 1721, quando, ormai a Lipsia, Bach avrebbe impiegato singoli movimenti all'interno di nuove cantate.

Nei *Brandeburghesi* il compositore coniuga la lezione assimilata dai modelli italiani (Vivaldi Corelli Albinoni e Alessandro Marcello) col contrappunto rigoroso e con alcune strutture della musica vocale, imprimendo una sigla personalissima a questo genere d'avanguardia nel panorama musicale dell'epoca. Da vero maestro dell'integrazione, in grado di compendiare in un ideale enciclopedico i tratti di un'intera civiltà Bach utilizza di volta in volta con somma libertà le forme principali dei suoi tempi: il concerto grosso, in cui un concertino di pochi strumenti si contrappone all'intera orchestra d'archi, denominata appunto concerto grosso; il concerto solistico tripartito, con la sua alternanza razionale di episodi solistici e ritornelli orchestrali; il concerto di gruppo, nel quale non emergono protagonismi di singoli attori; la sonata da camera, a tre e a quattro. Sul versante della strumentazione occupa la scena musicale un caleidoscopio di colori che conosce pochi eguali nel tardobarocco europeo: un gusto per la preziosità timbrica - nella scelta degli strumenti e nella loro combinazione - che troverà in seguito espressione nelle grandi pagine vocali lipsiensi (le passioni, le cantate, *l'Oratorio di Natale*). Istanze stilistiche divergenti vengono dunque conciliate all'insegna di una «stravaganza» che permette a questo gruppo unico di opere, rappresentative di un'intera stagione creativa del loro autore, di sveltare in un frangente storico cruciale: a conclusione di quel secondo decennio del Settecento in cui il concerto italiano si era affermato attraverso l'editoria musicale internazionale.

Concerto n. 1 in fa maggiore BWV1046

Il *Concerto n. 1 in fa maggiore BWV 1046* esibisce già dal primo tempo, con grande energia e impatto fonico, uno spiegamento di forze imponente: 2 corni, 3 oboi, fagotto, archi e basso continuo, ai quali Bach sovrappone la parte solistica dell'insolito violino piccolo, (strumento di dimensioni ridotte accordato una terza minore sopra la norma, che veniva utilizzato nella musica barocca per sopperire alla mancanza della quarta corda nei normali violini dell'epoca). Articolato in un'anomala struttura in quattro tempi (unica fra i concerti bachiani), la peculiarità del Primo brandeburghese è l'oscillazione tra il riferimento italiano alla forma del concerto grosso e una serie di ammiccamenti a elementi stilistici francesi, in particolare con la musica da danza, cui si richiama scopertamente il movimento conclusivo.

La caratteristica principale dell'*Allegro* iniziale è rappresentato dalla costante presenza dei corni che sostengono il discorso musicale con figurazioni semplici ma comunque impegnative ed acusticamente cospicue, affini ai coevi richiami di caccia.

Il predominio del timbro dei fiati risulta evidente già dalla serrata dinamica dell'esordio; nella frase di apertura [0'00] gli archi sostenuti dai corni, presentano il loro tema che si intreccia con un controtema presentato in contrasto, dagli oboi. Nel primo vero episodio del concerto [0'29] il tema principale passa agli oboi. Segue una sezione centrale a piena orchestra [1'03] dominata dalla presenza dei corni. Il secondo episodio [1'17] è presentato dai corni, dagli oboi e dai violini che eseguono un passaggio in imitazione al quale fa seguito [1'24] una esposizione a piena orchestra. Il terzo episodio [1'53] ha un inizio di tipo solistico con entrate successive in imitazione, dei corni, degli oboi e dei violini sul sostegno del basso continuo e sfocia nella parte conclusiva del brano [2'34] in cui la piena orchestra riassume le parti salienti che abbiamo ascoltato.

L'*Adagio* presenta tratti stilistici spiccatamente italiani: attacca quasi fosse un tempo di concerto per oboe e archi [0'00], per rivelarsi ben presto, all'ingresso del violino piccolo [0'21], concepito per una coppia di solisti, ai quali si aggrega inaspettatamente anche la calda voce degli strumenti bassi [0'42], attratta nell'intenso gioco imitativo. Nella sezione centrale [0'58] ascoltiamo un serrato gioco imitativo tra oboe e violino piccolo con la comparsa [1'41] del tema anche al basso. La ripresa abbreviata della prima parte [2'39] è chiusa dalla cadenza affidata all'oboe [2'55] che aveva aperto questa bella pagina in re minore.

Il violino piccolo riprende la supremazia nell'*Allegro* seguente contrastando brillantemente l'orchestra con un tema insieme stilizzato e vigoroso. Dopo un esordio con tutta l'orchestra [0'00], abbiamo un primo episodio solistico [0'30] in cui il violino piccolo espone il tema entrando poi in dialogo prima con tutta l'orchestra [0'35] e poi con il primo corno [0'49]. Il tema passa poi al violino I [1'13] e viene ripreso [1'20] da un fraseggio fra oboi ed archi. La sezione centrale [1'37] presenta un materiale tematico nuovo con una fitta dialettica tra il violino piccolo e gli altri strumenti e si chiude con due battute [2'30] in tempo di *Adagio*. L'*Allegro* successivo propone un nuovo episodio solistico: il tema [2'38] esposto dal violino piccolo passa poi [2'45] a tutta l'orchestra che si avvia alla chiusura del brano.

L'appendice «francese» che forma l'ultimo tempo (quasi una suite in miniatura) alterna un florilegio di pagine differenziate timbricamente. La sequenza si apre con la grazia misurata del *Menuet* [0'00] a organico pieno che lascia spazio alle sonorità ovattate dei legni nel *Trio I* [1'08] in re minore per 2 oboi e fagotto; dopo la ripetizione del *Menuet* [2'30] la compagine omogenea degli archi soli presenta la *Poloinesse* [3'36] (così nell'autografo: si tratta naturalmente della *Polonaise* o *Polacca*); nuova ripetizione del *Menuet* [5'03] seguita

Organico

1 corni
3 oboi
1 fagotto
1 violino piccolo
2 violini
1 viola
1 violoncello
1 violone
clavicembalo

dalla squillante fanfara dei due corni solisti con accompagnamento degli oboi all'unisono nel *Trio II* **[6'08]**;
ripetizione finale **[7'03]** del *Menuet*.