

Bach e il Gusto italiano

I fasti dell'aureo primo Settecento musicale non esisterebbero senza i "Gusti riuniti": con questa espressione (*Les Goûts Réunis*, secondo il sottotitolo dei *Nouveaux Concerts* di François Couperin) si intendeva la riunione di stili, provenienti da diversi paesi europei, in un unico lavoro. Quella che oggi chiameremmo "integrazione culturale", vissuta dai vari compositori in modi molto diversi, fu elemento rivoluzionario del panorama musicale di quegli anni: gli scambi fra un paese e l'altro trasformarono l'Europa in un laboratorio di creatività musicale tenuto vivo dall'ammirazione reciproca e dallo spirito d'emulazione. Già nei secoli precedenti, naturalmente, l'Italia era stata oggetto di attenzione da parte dei musicisti tedeschi: culla della civiltà mediterranea, aveva - fra i tanti - attratto a sé Heinrich Schütz, recatosi nel 1628 a Venezia, dove studiò con Monteverdi. L'ammirazione per lo stile italiano si intensificò nei primi decenni del Settecento: se in Francia Couperin fondeva stile italiano e francese nei *Nouveaux Concerts* (1724) e ne *Les Nations* (1726), che si chiude significativamente con *La piemontaise*, in terra tedesca Bach, Händel e Telemann subirono il fascino magnetico dell'Italia. Bach, a differenza di Händel, non viaggiò mai nel *Bel Paese*: allontanatosi di rado dalla Turingia natale e dalla Sassonia, il Kantor soddisfò il suo interesse per la musica italiana tramite lo studio minuzioso e l'assimilazione di numerose partiture, nella solitudine delle ricerche personali. Questo processo di interiorizzazione, lontano da qualsiasi *Grand Tour* avanti la lettera, fu cruciale per l'evoluzione della creatività bachiana: basti pensare all'influenza che le forme

d'espressione puramente italiana esercitarono sulla composizione dei *Concerti Brandeburghesi* o dei *Concerti per violino*. L'interesse di Bach per l'Italia non si limitò però esclusivamente allo stile concertante: come riferisce il figlio Carl Philip Emanuel in una lettera a Forkel (13 gennaio 1775), Bach aveva ascoltato e poi studiato le opere di Frescobaldi; quest'asserzione è confermata dal fatto che Bach possedeva la raccolta dei *Fiori Musicali*. Se Bach mutuò da Frescobaldi lo stile toccatistico e le forme del contrappunto italiano (il *Ricercare in primis*), Antonio Vivaldi fu invece il riferimento determinante per quanto riguarda il genere del Concerto. Fra le ventuno trascrizioni tastieristiche di Concerti prodotte da Bach (sedici per cembalo e cinque per organo), ben dieci provengono da lavori di Vivaldi, cinque dal principe Ernst di Sassonia, una da Telemann, una probabilmente da Torelli e due da autori finora non identificati. Ma, se Bach non viaggiò in Italia, come e quando venne in possesso di queste opere? Nulla è certo, ma verosimilmente le trascrizioni bachiane risalgono agli anni 1713-1714, quando il compositore si trovava a Weimar: qui, oltre alle funzioni di organista di corte, diede probabilmente anche lezioni di musica al giovane principe Johann-Ernst di Sassonia, dotato di uno spiccato talento musicale. Bach, giunto a Weimar nel 1708, vi aveva trovato un ambiente improntato al più austero puritanesimo tedesco, imposto dal duca Wilhelm Ernst: ma, se teatro, opera e danza furono quasi del tutto banditi, il duca si dimostrò invece molto progressista per quanto riguarda la musica strumentale. Bach inoltre fu favorito dalla presenza a corte di un cugino organista, Johann Gottfried Walther, il cui talento ed entusiasmo

permisero un aumento significativo delle spese di corte destinate alla musica (acquisto di partiture, strumenti, presenza di elementi aggiunti in orchestra). Per quanto riguarda i Concerti italiani, fu la fortuna a venire incontro a Bach: il principino Johann Ernst, di ritorno da un biennio di studi a Utrecht, riportò dai Paesi Bassi casse intere di partiture. Amsterdam era allora la capitale europea in materia di edizioni musicali, e non stupisce che fra le musiche riportate ci fosse anche *L'Estro armonico* op. 3 di Vivaldi, pubblicato da Estienne Roger nel 1711. Non bisogna comunque pensare che, prima delle scoperte risalenti agli anni di Weimar, Bach non conoscesse affatto lo stile concertante italiano: gli studi più recenti ipotizzano che, già da tempo, Bach fosse entrato in contatto con partiture di Corelli, Albinoni e Torelli che circolavano in Germania sotto forma di copia. Un ulteriore interrogativo riguarda invece le finalità che Bach si poneva, trascrivendo i Concerti: si trattava di materiale per l'educazione del principe o anche di un ampliamento del repertorio dello stesso Bach? I due aspetti, probabilmente, coesistono. Come sottolinea Alberto Basso nella sua monumentale biografia, innanzitutto Bach non mise insieme per il principe un materiale puramente didattico, ma volle in qualche modo rendere omaggio al talento del giovane, iniziandolo a una musica che fosse della più alta qualità possibile. Inoltre, la minuziosità con cui Bach lavorò a queste trascrizioni ci fa supporre che questi lavori trascendessero l'ambito dell'istruzione, andando ad allargare il repertorio concertistico del Kantor. I due lavori scelti da Andrea Bacchetti, il *Concerto in Re Maggiore BWV 972 nach Vivaldi* (modello è il Concerto op. 3 n. 9, da *L'Estro Armonico*) e il *Concerto n. 3 in re minore BWV*

974 da un Concerto per oboe di Alessandro Marcello (un tempo attribuito al fratello Benedetto), sono - fin dagli originali - opere sublimi: Bach fu senz'altro affascinato dall'ispirazione che emana dai movimenti lenti di questi lavori, pressoché paradisiaci. La scrittura per tastiera mantiene, con efficacia, l'originaria divisione fra *Tutti* (realizzati da Bach con ampio uso di accordi, spesso di non facile esecuzione) e *Soli*, in cui il tessuto si semplifica.

Timbricamente, Bach si ispira talvolta anche all'universo sonoro di Domenico Scarlatti, che gli forniva un modello per trasporre alla tastiera lo stile italiano: ciò emerge ad esempio nel virtuosistico finale del *Concerto BWV 972* da Vivaldi, ricco di ribattuti.

Seppur ancor giovane, Bach non aveva comunque un atteggiamento da vassallo nei confronti dei compositori italiani: sono infatti numerose le modifiche che egli operò sul materiale di base, in modo da alleggerire certe ripetizioni e alcune sequenze schematiche nella scrittura melodica e nelle progressioni. Ciò che però colpisce maggiormente, nell'arte della trascrizione bachiana, è l'economia di mezzi e il rifiuto di utilizzare le partiture italiane per creare spettacolo alla tastiera: nulla di superfluo è aggiunto.

Se la sintesi fra trasparenza melodica italiana e solidità polifonica tedesca avverrà più di vent'anni dopo la scoperta di Vivaldi, ovvero con il *Concerto nach italienischem Gusto* del 1735, già fra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento - come accennato - Bach era certamente venuto in contatto con la musica italiana. Conferme della passione di Bach per l'Italia sono due partiture giovanili come il *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto BWV 992* (verosimilmente collocabile nel 1703-1704 o, secondo alcuni

musicologi, in un periodo ancora precedente) e l'*Aria variata alla maniera italiana BWV 989* (risalente al 1709). Nel primo brano, scritto quasi certamente per la partenza del fratello maggiore Johann Jacob nell'esercito di Carlo XII di Svezia, il richiamo all'Italia è evidente nei titoli ("Adagiosissimo", "Aria di Postiglione", "Fuga all'imitazione di Posta") e nel generoso melodismo degli ariosi, alternati a episodi di stampo più prettamente tedesco (la Passacaglia, fortemente cromatica, richiama lo stile dei lamenti di Froberger e Pachelbel). L'*Aria variata*, con il suo tema dal languore spiccatamente mediterraneo, unisce lo stile dei corali per organo a una sensibilità nuova, che anticipa per certi versi le *Variazioni Goldberg*: con queste ha in comune il ritorno dell'Aria alla fine; a differenza delle *Goldberg*, in questo caso l'Aria si ripresenta però con alcune modifiche, ovvero come decima e ultima variazione. Come per le *Goldberg*, inoltre, le Variazioni sono basate più sul profilo armonico che su quello melodico. Ma in entrambi questi lavori, oltre agli aspetti formali, è la sostanza ad avvicinarsi al Gusto italiano: lo spirito teutonico e protestante lascia il posto a una maggiore solarità, il contrappunto severo lascia spesso spazio alla melodia accompagnata o a un più leggero stile contrappuntistico di stampo corelliano. Come nel caso dei *Concerti* trascritti, lo stile italiano diviene per Bach anche possibilità di esplorare nuove soluzioni timbriche e di trascendere la tastiera stessa: elementi, questi, che oggi ci portano a una giustificazione piena di un'esecuzione pianistica, soprattutto laddove il pianoforte è in grado di restituire al meglio gli episodi di aperta cantabilità di stampo italiano e gli accesi contrasti dinamici.

Il confronto diretto fra le due influenze essenziali

per Bach, quella italiana e quella francese, viene effettuato dallo stesso compositore: nel secondo volume del *Clavier-Übung*, composto a Lipsia e pubblicato nel 1735 per la tradizionale fiera di Pasqua dall'editore norimberghese Christoph Weigel, il titolo menziona "un Concerto nel gusto italiano e un'Ouverture alla maniera francese, per un clavicembalo a due manuali". L'accostamento non è casuale: in questo secondo volume di "Esercitazioni per tastiera", i due stili vengono messi a raffronto, quasi a costituire due differenti sintesi dello spirito d'assimilazione bachiano. Partita tardiva, piena di charme e animata dal gusto per la danza e l'ornamentazione, l'*Ouverture nach französische Art* fu scritta per prima: in essa prende corpo definitivamente l'ammirazione giovanile per i pièces de clavecins di Grigny, Dieupart e Couperin. Il *Concerto nach italienischem gusto*, invece, costituisce la sintesi estrema dell'amore per la musica italiana: una musica che, all'epoca, significava spesso lussuria, esuberanza, stranezza, gusto *barocco* nel senso anche dispregiativo del termine (Rameau, non a caso, fu accusato di "italianismo" per la sua musica più fantasiosa e visionaria). Bach, in ogni caso, opera una sintesi fra i richiami al mondo italiano, con il suo brio e la sua sensualità, e la solidità dell'architettura polifonica tipicamente germanica. La creatività del Kantor è debordante: sia nel primo che nel terzo movimento, l'alternanza *Solo-Tutti*, tipica dello stile concertante italiano, viene approcciata in modo nuovo, mai rigido, e le diverse sezioni hanno relazioni strette fra di loro, andando a presagire quello che nella forma-Sonata sarà lo sviluppo. Se i movimenti esterni richiamano talvolta la scrittura di Scarlatti, è nell'Andante, cantabile e pieno di sommessità e mistica

malinconia, che possiamo discernere più chiaramente le radici vivaldiane di questo lavoro: la melodia si staglia purissima (potrebbe essere un violino, o un oboe) su un accompagnamento lieve, che evoca l'orchestra d'archi (contrabbassi inclusi). Per quanto riguarda la sonorità, il grande clavicembalo a due tastiere con cinque piene ottave di estensione fungeva quasi da orchestra: il che giustifica il titolo di Concerto (Bach non fu peraltro il primo a scrivere un Concerto per strumento solo: pensiamo ai 25 Concerti "pour le clavecin" di Christian Petzold). Con un contrasto straordinario, il primo manuale dava voce al *Tutti*, mentre al secondo erano affidati i *Soli*.

L'ampia gamma dinamica oggi permessa dal pianoforte permette di mantenere viva quella poetica del contrasto e della meraviglia che neanche a Bach fu sconosciuta.

Luca Ciammarughi

