

Hermann Keller

IL CLAVICEMBALO  
BEN TEMPERATO

di Johann Sebastian Bach

*L'opera e la sua interpretazione*

Traduzione di Claudio Toscani

RICORDI

Con il patrocinio della  
Società Italiana di Analisi Musicale

Titolo originale: Dos Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach  
© Copyright 1965 Bärenreiter-Verlag, Kassel

Casa Ricordi, Milano  
© Copyright 1991, by CASA RICORDI - BMG RICORDI S.p.A.  
Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Printed in Italy  
135441  
ISBN 88-7592-096-6  
RISTAMPA 2001

## PREMESSA

La traduzione di *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach* di Hermann Keller, ultima fatica dello studioso tedesco scomparso nel 1967, viene ad arricchire una bibliografia italiana tutt'altro che sterminata. Anche se in un paese come il nostro l'analisi musicale - oggi investita da un interesse senza precedenti - si trova ancora in una fase iniziale, colpisce la pressoché totale assenza di studi su un'opera saldamente insediata nel curriculum scolastico dei nostri Conservatori (basti pensare allo spazio occupato dal Clavicembalo ben temperato nei programmi ministeriali per i pianisti, o all'importanza attribuita alla fuga nelle scuole di Composizione) e, seppure in misura minore, nei programmi di concerto. Il fatto è che nei luoghi deputati all'istruzione musicale, l'esecuzione è troppo spesso affidata a una pratica "artigianale" che non ama interrogarsi a fondo sulle questioni esegetiche, dimenticando che l'interpretazione, ben lungi dall'essere un fatto semplicemente meccanico-motorio, coinvolge capacità analitiche non superficiali e specifiche conoscenze storico-evolutive.

L'approccio analitico di Keller, e le prospettive che esso apre sul fronte della prassi esecutiva, non mancheranno di stimolare utilmente il lettore italiano. Come l'autore ricorda a più riprese, infatti, l'analisi dei brani del Clavicembalo ben temperato non è un esercizio asettico, fine a se stesso; si propone invece di stimolare la riflessione e di promuovere la comprensione del processo compositivo, facilitando dunque la ri-creazione dell'opera in sede interpretativa. Né va dimenticato che l'attuale interesse per le esecuzioni filologiche e l'uso generalizzato - anche in ambito scolastico - delle edizioni Urtext comportano la soluzione di problemi interpretativi che non sono sempre alla portata di chiunque.

In questa prospettiva, dunque, l'opera di Keller conserva intatta la sua attualità; ci auguriamo che ne possano trarre giovamento quanti oggi si accostano — nell'ottica dello studente, dell'insegnante, dell'interprete o in qualsiasi altra - al grande capolavoro bachiano.

Milano, febbraio 1991

Claudio Toscani

## INDICE

### PREFAZIONE

### INTRODUZIONE

II titolo	13
La genesi dell'opera	14
Accordatura naturale e accordatura temperata	16
II carattere delle tonalità nel Clavicembalo ben temperato	18
Lo strumento	19
Elementi stilistici del Clavicembalo ben temperato	21
I preludi	
IL rapporto tra preludio e fuga	23
Le fughe	25
II soggetto	25
Risposta reale e risposta tonale	26
II controsoggetto	27
Gli svolgimenti del soggetto	27
I divertimenti	28
Gli artifici della fuga	
Fughe doppie e fughe triple	29
La notazione	31
Le cadenze finali	32
L'armonia e la tecnica compositiva	
IL tempo	34
La dinamica	35
Il fraseggio e l'articolazione	
L'ornamentazione	37

## PRIMO LIBRO

N.I in Do magg. I BWV 846	43
N.2 in Do min. I BWV 847	48
N.3 in Do diesis magg. I BWV 848	51
N.4 in Do diesis min.' I BWV 849	56
N.5 in Re magg. I BWV 850	60
N.6 in Re min. I BWV 851	63
N.7 in Mi bem. magg. I BWV 852	66
N.8 in Mi bem. (Re diesis) min. I BWV 853	70
N.9 in Mi magg. I BWV 854	75
N. 10 in Mi min. I BWV 855	78
N. 11 in Fa magg. I BWV 856	81
N.I2 in Fa min. I BWV 857	83
N.13 in Fa diesis magg. I BWV 858	87
N.14 in Fa diesis min. I BWV 859	90
N.I5 in Sol magg. I BWV 860	93
N.16 in Sol min. I BWV 861	95
N. 17 in La bem. magg. I BWV 862	97
N.I8 in Sol diesis min. I BWV 863	100
N. 19 in La magg. I BWV 864	103
N.20 in La min. I BWV 865	105
N.21 in Si bem. magg. I BWV 866	109
N.22 in Si beni. min. I BWV 867	113
N.23 in Si magg. I BWV 868	116
N.24 in Si min. I BWV 869	118

## SECONDO LIBRO

Introduzione	127
- La genesi	127
- L'autografo londinese	127
- Lo stile	128
-1 preludi	128
- Le fughe	129
- Il rapporto fra preludio e fuga	129
N.1 in Do magg. II BWV 870	130
N.2 in Do min. II BWV 871	132
N.3 in Do diesis magg. II BWV 872	134
N.4 in Do diesis min. II BWV 873	137
N.5 in Re magg. II BWV 874	140
N.6 in Re min. II BWV 875	143
N.7 in Mi beni. magg. II BWV 876	146
N.8 in Re diesis min. II BWV 877	148
N.9 in Mi magg. II BWV 878	150
N.10 in Mi min. II BWV 879	153
N.11 in Fa magg. II BWV 880	156
N.12 in Fa min. II BWV 881	159
N.13 in Fa diesis magg. II BWV 882	162
N.14 in Fa diesis min. II BWV 883	165
N.15 in Sol magg. II BWV 884	169
N.16 in Sol min. II BWV 885	171
N.17 in La beni. magg. II BWV 886	173
N.18 in Sol diesis min. II BWV 887	176
N.19 in La magg. II BWV 888	179
N.20 in La min. II BWV 889	180
N.21 in Si beni. magg. II BWV 890	183
N.22 in Si beni. min. II BWV 891	185
N.23 in Si magg. II BWV 892	190
N.24 in Si min. II BWV 893	193

## APPENDICE

Le edizioni del Clavicembalo ben temperato	199
A. Edizioni in facsimile	199
B. Edizioni Urtext	199
C Edizioni rivedute	200
D. Edizioni commentate	200
Bibliografia	201
Conclusioni	206

## L'AUTORE

Hermann Keller (nato a Stoccarda il 20 novembre 1885, morto a Friburgo il 17 agosto 1967) studiò organo, pianoforte e composizione a Stoccarda e a Lipsia con Heinrich Lang, Max Pauer, Karl Straube, Robert Teichmüller e Max Reger.

Negli anni 1910-1916 ricoprì l'impiego di organista della Stadtkirche di Weimar e insegnò presso la locale Grofi-herzogliche Musikschule; tornato a Stoccarda nel 1916 si dedicò a una molteplice attività di organista, insegnante, saggista e revisore. Fu docente dal 1920 presso la Hochschule für Musik, nella quale diresse dal 1928 la sezione di musica sacra e didattica musicale; tra il 1946 e il 1952 fu direttore della scuola. Nel 1924 si laureò in musicologia a Tubingen con la tesi *Die musikalische Artihulation*, insbesondere bei J.S. Bach. Ha pubblicato importanti lavori sulle opere cembalo-organistiche di Bach, su tempo e armonia in Bach, sulla realizzazione del basso continuo, sull'improvvisazione e la prassi esecutiva organistica.

*...fu laggiù che, in perfetta tranquillità d'animo e privo d'ogni esterna distrazione, mi feci un'idea del Vostro grande maestro. Le diedi espressione: era come se l'armonia eterna si compiacesse di se stessa, come forse accadeva in seno a Dio poco prima della creazione del mondo. Anche il mio animo n'era intimamente invaso e commosso, ed era come se più non possedessi né più mi servissero orecchi, né tantomeno occhi, né alcun altro dei miei sensi.*

Goethe a Zelter il 21 giugno 1827, dopo aver ascoltato brani del Clavicembalo ben temperato suonati per lui dall'organista von Berka

I preludi e le fughe del Clavicembalo ben temperato sono il *Vecchio Testamento*, le sonate di Beethoven il *Nuovo Testamento* dei pianisti.

Hans von Bülow

## Prefazione

### PREFAZIONE

Il Clavicembalo ben temperato di Johann Sebastian Bach, questa "summa di tutte le opere" come la definiva Schumann, ha conosciuto un gran numero d'esegesi. Il presente lavoro vuoi essere soprattutto d'utilità pratica; si propone di esporre ciò che l'amatore vorrebbe sapere e ciò che lo specialista dovrebbe sapere. Intende inoltre fornire all'interprete - specie se questi si serve di un'edizione Vrtext- consigli per l'esecuzione dei preludi e delle fughe. Si pone perciò in posizione intermedia fra i due gruppi nei quali si possono suddividere le monografie sul Clavicembalo ben temperato. Da una parte v'è un gran numero di "companions", che introducono all'opera e che si tengono sulle generali; vengono soprattutto dall'estero, cioè da Inghilterra, Francia, Olanda, Italia, Belgio, Stati Uniti e da altri paesi ancora. Dall'altra ci sono le opere specialistiche dei teorici tedeschi, che si occupano soprattutto delle fughe e del rapporto tra preludio e fuga: negli ultimi decenni sono apparsi i lavori di Wilhelm Wacker, Ludwig Czackes e Johann Nepomuk David. Czackes non si occupa affatto dei preludi, David li considera solo un'introduzione alla fuga, un "luogo deputato alla preparazione del soggetto della fuga". Ma in questo modo non si rende certo giustizia al Clavicembalo ben temperato. I preludi meritano la stessa attenzione delle fughe, non solo, alcuni di essi superano addirittura le fughe per importanza e valore intrinseco; è quindi fuorviante considerare la raccolta un'opera puramente teorica, una sorta di "trattato sulla composizione della fuga" (Riemann). Alcune recenti analisi vanno anche oltre, spezzettando le fughe - con idee scolastiche e preconcette - fin nei minimi dettagli, senza porsi il problema del loro significato musicale; altre ancora si sforzano di scoprire le leggi segrete che ne regolano la composizione. Così facendo, però, ci si allontana sempre più dall'autentico significato del capolavoro bachiano. Bach non scrive un'opera dotta e profonda indirizzata ai compositori suoi contemporanei; come si legge chiaramente nel titolo, la raccolta è compilata "per il profitto e per l'uso della gioventù musicale desiderosa d'apprendere, come pure per particolare diletto di coloro che sono già abili in quest'arte". Si tratta dunque di una raccolta strumentale per i giovani e per gli adulti appassionati di musica, ai quali Bach, con una modestia quasi commovente, promette un "particolare diletto". Occorre avvicinarsi all'opera e prenderne possesso non a tavolino ma suonandola allo strumento. Poiché ai tempi di Bach teoria e prassi non erano ancora separate come oggi, l'esecutore

## Prefazione

veniva guidato non solo attraverso le 24 tonalità ma anche attraverso la tecnica compositiva e le strutture formali dei preludi e delle fughe. Nel Clavicembalo ben temperato è dunque possibile tornare a quest'unità di teoria e prassi, per noi perduta. Ma v'è di più: l'interprete può rivivere l'esperienza che traspare dalla famosa lettera di Goethe a Zelter, un passo della quale è stato da noi riportato all'inizio di questo lavoro. Oggi chi suona i preludi e le fughe del Clavicembalo ben temperato servendosi di un'edizione Urtext, nella quale viene riportato il testo bachiano privo degli interventi di un revisore, si trova ad affrontare una serie di questioni la cui soluzione non è, solitamente, immediata. Il presente lavoro vuole perciò fargli da guida. Ci siamo dapprima preoccupati di trattare ciò che è comune a tutti i preludi e alle fughe del Clavicembalo ben temperato, per poi far ancor meglio risaltare il carattere individuale di ogni singolo preludio e di ogni singola fuga. L'autore non vuoi essere nulla di più che un castellano, il quale richiami l'attenzione dei suoi ospiti sul suo grande e articolato maniero, spiegando loro la struttura muraria generale, la funzione dei singoli corpi e le loro caratteristiche individuali. Sarà poi compito di colui che ha trovato il giusto accesso penetrare più a fondo in territori nei quali la parola è ormai fuori luogo.

Nel mio libro *Die Klavierwerke Bachs*, pubblicato da Peters a Lipsia nel 1950, mi sono occupato del Primo Libro del Clavicembalo ben temperato alle pagine 124-158, e del Secondo alle pagine 219-249. Ne ho tratto alcune formulazioni che ho inserito nel presente lavoro, con la gentile autorizzazione dell'editore, al quale vanno i miei ringraziamenti; tutto il resto è stato scritto ex nova, in base ai miei studi e alla letteratura apparsa nel frattempo.

Stoccarda, primavera 1965

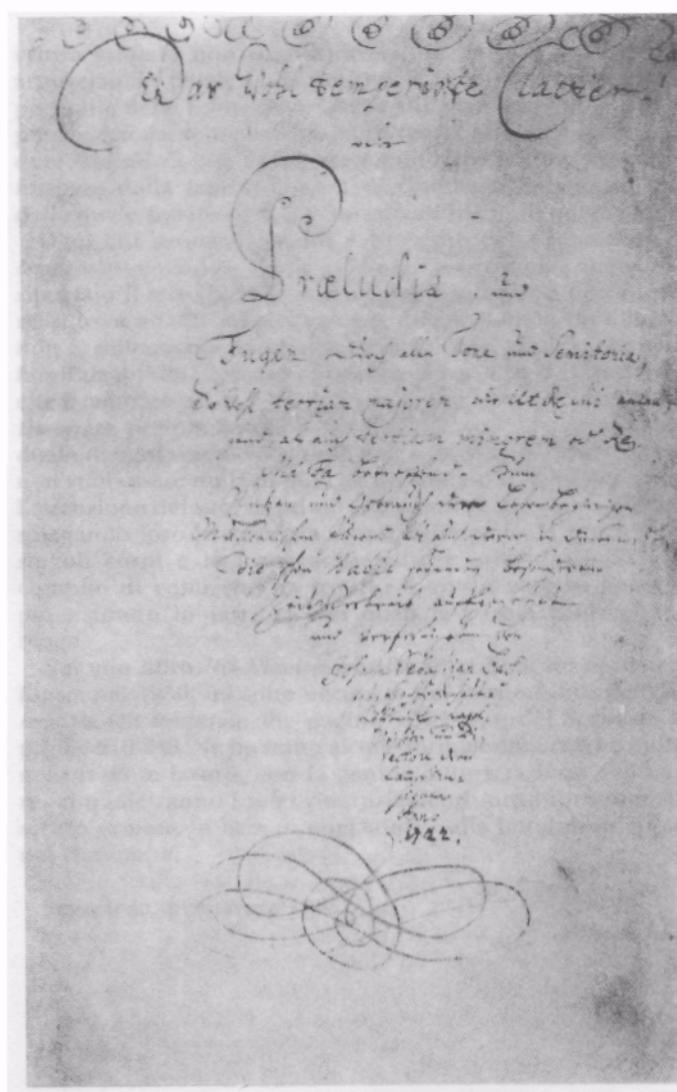
Hermann Keller

## INTRODUZIONE

Frontespizio dell'autografo del Clavicembalo ben temperato

BWV 846-869

Riproduzione dell'originale in possesso della  
Deutsche Staatsbibliothek di Berlino



## Introduzione

### IL TITOLO

La pagina riprodotta a fronte, redatta da Bach in bella scrittura e ornata con graziosi arabeschi, porta il titolo: Dos Wohl temperine Clavier, oder Preludia, una Fugen durch alle Tone und Semitonia, So wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in dieserà studio schon habil seyenden besonderem ZeitVertreib auffgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach. p.[ro] t. [empore]: HochF. [ürstlich] Anhalt-Cothenischen Capel-Meistern und Directore derer CammerMusiquen. Anno 1722. [La tastiera ben temperata, ovvero preludi e fughe in tutti i toni e semitonni, comprendenti sia la terza maggiore, ossia *ut re mi*, che la terza minore, ossia *re mi fa*, per il profitto e per l'uso della gioventù musicale desiderosa d'apprendere, come pure per particolare diletto di coloro che sono già abili in quest'arte, compilato e portato a termine da Johann Sebastian Bach, attualmente maestro di cappella e direttore delle musiche di camera di Sua Altezza il principe di Anhalt-Còthen. Anno 1722.]

È l'unica copia autografa del Clavicembalo ben temperato che possediamo. Il prezioso manoscritto è da più di cent'anni proprietà di quella che è oggi la Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, chiamata un tempo *Preuflische Staatsbibliothek*. In fondo al manoscritto è annotato di sfuggita l'anno 1732; ci troviamo perciò di fronte a una copia autografa che risale a dieci anni dopo la composizione, redatta in base a una prima stesura andata poi perduta.<sup>1</sup> Testimoniano invece a favore dell'esattezza dell'anno 1722 - quale data di stesura oppure di completamento dell'opera - la filigrana della carta, la somiglianza della calligrafia con quella delle Invenzioni e delle Sinfonie (BWV 772-801) e lo stretto rapporto col *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, la cui stesura risale al 1720. Altri due manoscritti, un tempo ritenuti autografi, sono risultati copie dovute ad Anna Magdalena e a Wilhelm Friedemann Bach. Accanto a essi sono da considerare fonti importanti la

1. Oggi si preferisce dar credito alle deduzioni di Georg von Dadelsen (*Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises, e Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs, quaderni 1 e 4/5 dei "Tübinger Bach-Studien"* a cura di Walter Gerstenberg, Trossingen, Hohner Verlag, 1957 e 1958), il quale giunge alla conclusione che la stesura del manoscritto fu iniziata nel 1722 e portata a termine nel 1723: anno che sarebbe stato erroneamente segnato, alla fine dell'ultima fuga, come 1732. [N.d.T.]

## Introduzione

copia di Johann Christoph Altnikol (il genero di Bach) e quella di Johann Philipp Kirnberger (che fu allievo di Bach tra il 1739 e il 1741), poiché Bach se ne servì nelle ore dedicate all'insegnamento e vi inserì delle correzioni, tralasciando però di riportarle nel proprio esemplare. Fra i manoscritti più tardi è il caso di citare ancora la copia dell'organista amburghese Friedrich Gottlieb Schwencke. Un elenco completo delle fonti farà parte dell'apparato critico dell'edizione del *Clavicembalo ben temperato* in preparazione nell'ambito della *Neue Bach-Ausgabe*.<sup>2</sup>

Qual è il motivo per cui Bach non pubblicò quest'opera, che aveva raggiunto già a quei tempi una certa fama nell'ampia cerchia dei suoi allievi e amici? Probabilmente aveva timore che le vendite, in un'epoca dominata dallo stile sentimentale e galante, risultassero troppo limitate. Le *Sei Partite* per cembalo (BWV 825-830), la prima opera bachiana data alle stampe, sono indicate nel titolo come "Galanterien" (la qual cosa non corrisponde certo al vero), nel desiderio di renderle gradite al pubblico del tempo. Nel mezzo secolo che seguì la morte di Bach, tuttavia, la fama del *Clavicembalo ben temperato* era già così consolidata che all'inizio del XIX secolo, negli anni 1800-1802, l'opera fu pubblicata da non meno di tre editori: Hoffmeister & Kühnel a Lipsia, Simrock a Bonn e Nägeli a Zurigo. Da allora sono apparse innumerevoli edizioni del *Clavicembalo ben temperato*, una scelta critica delle quali è data in appendice.

## LA GENESI DELL'OPERA

Alla fine del 1717 Bach, "dopo aver richiesto a lungo e con insistenza il congedo", lasciava con animo maledisposto Weimar, dov'era stato attivo per dieci anni come violinista, dal 1714 come *Konzertmeister* e al tempo stesso come organista della cappella del castello, e si recava a Cöthen, alla corte del principe Leopold von Anhalt-Cöthen, giovane e appassionato di musica. Qui Bach non era più equiparato a un cameriere ducale, in obbligo di prestare i suoi servigi indossando la livrea; ricopriva invece la carica di *Kapellmeister* di corte nonché "Direttore delle musiche di camera". Non era tenuto a

2. Nel 1989 sono stati pubblicati, a cura di Alfred Dürr, l'edizione critica del Primo Libro (*Neue Bach-Ausgabe V/6.1*) e un volume di apparato critico (cfr. Appendice); l'edizione del Secondo Libro è in preparazione. [N.d.T.]

## Introduzione

prestar servizio presso la scuola e neppure presso la chiesa, poiché la corte era calvinista; contava fra i più alti funzionari di corte e aveva tutto il tempo sufficiente per dedicarsi alla composizione. Come ogni musicista dell'epoca barocca componeva ciò che era richiesto dalla sua funzione; a Cöthen quindi si trattava soprattutto di musica da camera e di opere per strumenti a tastiera.

Dopo lunghi, lunghissimi anni d'apprendistato, Bach si trovava, a trentacinque anni, al culmine di un primo periodo di maturità. Mentre in lui il duca di Weimar aveva visto solo un soggetto utile, il suo nuovo principe sapeva bene quale rara e preziosa personalità era stato capace di attirare nel suo piccolo stato. Tutto contribuì a far sì che i pochi anni passati a Cöthen fossero i più fruttuosi e felici di Bach: il riconoscimento che vi trovò, l'agio con cui poteva dedicarsi alla composizione, il felice matrimonio con Anna Magdalena Wülkens, una giovane cantante in servizio presso la corte, che Bach sposò nel 1721, dopo la morte della prima moglie Maria Barbara. Le opere per tastiera e da camera composte a Cöthen sono perciò grandissime per ricchezza e importanza. Nella musica da camera nacquero i *Concerti Brandeburghesi* (BWV 1046-1051), i Concerti per violino, le Sonate per violino (o per flauto, o per viola da gamba) con clavicembalo obbligato (BWV 1014-1019), le Sonate e le Partite per violino solo (BWV 1001-1006), e altre; fra le composizioni per tastiera (clavicordo o clavicembalo) i Piccoli preludi efigie, le Suites inglesi e le Suites francesi (BWV 806-817), la Fantasia cromatica (BWV 903), le Invenzioni e le Sinfonie (BWV 772-801) e il Clavicembalo ben temperato (BWV 846-869). Sei fra i Piccoli preludi, le Invenzioni e le Sinfonie e altri undici preludi sono già presenti, nella loro prima versione, nel *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*, completato dal padre il 22 gennaio 1720 per il figlio prediletto, che aveva allora nove anni (ho pubblicato per la prima volta il *Clavier-Büchlein* nel 1927 per Bärenreiter; in seguito si è avuta un'edizione di Wolfgang Plath, del 1962, che ha tenuto conto degli ultimi risultati della ricerca, pubblicata nell'ambito della Neue Bach-Ausgabe V/5; l'apparato critico è del 1963).

Al tempo stesso Bach lavorava al completamento di un'altra opera, le 15 Invenzioni e Sinfonie a due e a tre voci, terminate nel 1723. I suoi allievi si stupirono che Bach trovasse il tempo di portare a termine in così poco tempo una raccolta ancora più ampia. Ernst Ludwig Gerber, figlio di Heinrich Nikolaus Gerber che era stato allievo di Bach, scrisse nel 1791, nel proprio *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, che Bach aveva composto l'opera "in poco tempo e in un luogo nel

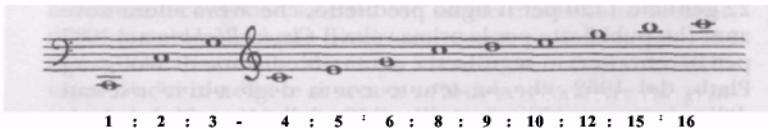
## Introduzione

quale si trovava senza strumento, per scacciare la noia e il malumore". Forse si riferiva a uno dei viaggi del principe, durante i quali Bach era tenuto ad accompagnarlo assieme agli altri musici della cappella; in ogni caso oggi non è più possibile verificare la veridicità dell'asserzione. Possiamo supporre che tutti i brani contenuti nel Primo Libro del Clavicembalo ben temperato - a eccezione di tre brani: il Preludio in Mi bemolle maggiore, la Fuga in Re diesis minore e la Fuga in La minore - siano stati abbozzati o portati a termine tra il 1721 e il 1722.

### ACCORDATURA NATURALE ACCORDATURA TEMPERATA

Cosa significa di preciso un titolo singolare quale *Dos wohltemperierte Clavier*? Per comprenderlo esattamente è necessario chiarire i concetti che stanno a fondamento del nostro sistema musicale, concetti sui quali spesso non sono ben informati né gli amatori né gli specialisti.

Gli intervalli fra due suoni le cui frequenze stanno in rapporti numerici semplici si definiscono naturali. Il rapporto tra suono fondamentale e ottava è di 1:2; questo rapporto numerico, il più piccolo fra quelli ammessi, è prodotto dalla massima consonanza. Il rapporto 2:3 è prodotto dalla quinta naturale, 3:4 dalla quarta naturale, 4:5 dalla terza maggiore naturale, 5:6 dalla terza minore naturale. Numeri primi maggiori di 5 non hanno trovato impiego nella musica occidentale (non si danno quindi rapporti quali 6:7, 7:8, 10:11, 12:13 etc.). Possiamo osservare questi rapporti nella tabella seguente, che riporta i suoni parziali (cioè gli armonici, le cui frequenze sono multipli di quella del suono fondamentale) da 1 a 16:



I primi sei suoni armonici producono la triade maggiore, quale consonanza naturale; i rapporti 8:9 e 9:10 il tono intero, 15:16 il semitono; sono questi gli elementi che concorrono alla formazione della melodia. Nel modo maggiore "naturale" i suoni di un'ottava scaturiscono dai rapporti seguenti: 1:9/8: 5/4 : 4/3 : 3/2 : 5/3 : 15/8 : 2. Questi rapporti tra i suoni vengono però impiegati solo nel canto diatonico monodico, e nel canto polifonico a cappella solo in determinate

## Introduzione

condizioni (ad esempio nello stile alla Palestrina); se volessimo farne un uso più esteso, incorreremmo in disparità che sarebbero di disturbo. Così ad esempio, nella tabella sopra riportata, il tono intero dò-re è più ampio di re-mi; la terza domi originata da quattro quinte sovrapposte (do3-sol3-re\*-la4-m?) è più ampia della terza naturale; dodici quinte sovrapposte sono più ampie di sette ottave, e così via. Storicamente si cercò quindi di livellare queste disparità, di mitigarle, di "temperarle". Dopo numerosi passi intermedi fu trovata, alla fine del XVII secolo, la soluzione di compromesso ancor oggi in vigore, la suddivisione dell'ottava in dodici parti uguali. Si trattava del cosiddetto "temperamento equabile", nel quale tutti gli intervalli a eccezione dell'ottava si discostano un poco dagli intervalli naturali, mantenendo però tra i loro suoni una distanza che è indipendente dalla tonalità nella quale ci si trova. Solo ora si potè far uso di tutte le tonalità e passare dall'una a un'altra qualsiasi. L'abbandono dell'accordatura naturale fu certo una perdita spiacevole, ma enormemente maggiori furono i vantaggi che ne derivarono alla musica. Colui al quale viene attribuita l'introduzione di questa innovazione (che era stata richiesta, già nel XVI secolo, da personalità lungimiranti) è l'organista e costruttore d'organi Andreas Werckmeister, che nel 1686-87 diede alle stampe un'opera dal titolo *Musicalische Temperatur oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten, und dergleichenwol temperirt stimmen konne [Temperamento musicale, ovvero chiaro e autentico metodo matematico col quale si può, seguendo le indicazioni del monocordo, accordare in modo ben temperato una tastiera, in particolare organi, positivi, regali, spinette, e simili].* Il riferimento era dunque solo agli strumenti dai suoni ad altezza fissa, ovvero agli strumenti da tasto (Clavierè); ma la nuova tecnica fu adottata, entro certi limiti, anche dagli strumenti melodici. I compositori presero possesso della terra inesplorata che si stendeva davanti a loro dapprima con esitazione, poi con sempre maggior rapidità. Già Johann Pachelbel utilizza nelle proprie suites cembalistiche 17 tonalità; Johann Caspar Ferdinand Fischer impiega nella propria Ariadne Musica, una raccolta di preludi e fughettes per organo, 19 tonalità maggiori e minori e il modo frigio sul mi. Il primo che fece uso di tutte le 24 tonalità non fu Bach ma Johann Mattheson, il quale nella Exemplarische Organisten-Probe del 1719 scrisse esercizi per la realizzazione del basso continuo in tutte le tonalità (esempi nel mio Schule des GeneralbaJS-Spiels, Kassel 1931, tr. it. Scuola della prassi del basso

## Introduzione

continuo, Milano 1985). Ma il merito incomparabilmente maggiore di aver scritto musica davvero "viva" nelle 24 tonalità spetta a Bach. Anche lui tuttavia, al di fuori del Clavicembalo ben temperato, non si servì ancora di tutte le tonalità. Quelle di Do diesis maggiore, Re bemolle maggiore, Re diesis minore, Fa diesis maggiore, La bemolle maggiore, Sol diesis minore, Si bemolle minore, non si riscontrano in Bach in nessun altro caso; quelle di Mi bemolle minore e di Si maggiore unicamente nel Trio di alcune danze. Solo Cari Philipp Emanuel Bach, l'armonista più audace del suo tempo, fece uso di alcune fra queste tonalità; certe poi, come Sol diesis minore e Re diesis minore, s'incontrano ancor oggi raramente.

### IL CARATTERE DELLE TONALITÀ NEL CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO

Esiste un carattere delle tonalità in senso assoluto? È possibile attribuire a una tonalità - e solo ad essa - uno specifico carattere? La questione è spesso discussa ancor oggi da esperti e amatori, spesso con vivacità maggiore di quanto sia l'esatta cognizione di causa. C'è chi sostiene la tesi e c'è chi la nega con altrettanta convinzione.

Da quando fu introdotto il temperamento equabile non sussiste alcuna reale differenza fra le tonalità, poiché tutti i semitoni sono posti a uguale distanza tra di loro. Non ha alcun influsso neppure l'altezza assoluta, cioè l'altezza del diapason, essendo cambiata più volte negli ultimi duecento anni, senza che ciò avesse conseguenze sull'idea che ci siamo fatti del carattere delle tonalità. L'idea di una differenza risiede nella nostra immaginazione, proprio come la musica non è ciò che realmente sentiamo ma il prodotto delle nostre facoltà rappresentative stimolate dall'ascolto. L'idea del carattere che immaginiamo essere associato alle tonalità è determinata dal tipo e dal numero delle alterazioni in chiave e dalla distanza della tonalità rispetto a quella di Do maggiore, considerata come un punto centrale. Se il significato della musica è determinato da melodia, armonia, ritmo e metro, se il suo potere espressivo dipende da tempo, dinamica, timbro e articolazione, assieme a tutti questi fattori espressivi entra in gioco anche la tonalità scelta dal compositore. La scelta è operata sia in base ai criteri prima ricordati che in base alla tradizione: la musica sulla quale avviene la formazione del compositore si associa intimamente, nella sua immaginazione, al carattere della tonalità cui appartiene.

Così si potrebbe redigere un lungo albero genealogico per

## Introduzione

il carattere del modo dorico, carattere passato al Re minore, o per la musica violinistica in Re maggiore, la tonalità nella quale gli archi brillano maggiormente, o per il Sol minore, tonalità che il Barocco associa alla pomposa musica di rappresentanza, e così via. Sol maggiore è, nel Sud, la tonalità preferita per la musica dal carattere pastorale, mentre nel Nord si preferisce per lo stesso scopo Fa maggiore.

Tutti questi sono distintivi caratteristici di una tonalità, ma nessuno di essi rappresenta un attributo definitivo. Spesso è sufficiente una sola opera in una tonalità determinata a suggerirci che la tonalità abbia quel determinato carattere; così avviene ad esempio con la Messa di Bach (BWV 232) per il Si minore, con la Quinta Sinfonia di Beethoven per il Do minore, con la Mondscheinsonate per il Do diesis minore, e così via. Ci piacerebbe poter dire che Bach compose per primo in tutte le 24 tonalità, imprimendo loro in questo modo un marchio per le epoche successive. Che egli abbia avuto, come ogni grande compositore, idee precise sulle tonalità nelle quali scrisse, è cosa ovvia; solo che da ciò non è possibile risalire a un denominatore comune. Perciò il rapporto che un preludio e una fuga hanno con la tonalità cui appartengono dev'essere indagato di volta in volta per ogni singolo brano del Clavicembalo ben temperato.

## Lo STRUMENTO

Chiamando Dos wohltemperierte Clavier la sua raccolta di preludi e fughe, Bach intendeva designare col termine Clavier, in modo del tutto generico, uno strumento a tastiera, per l'esattezza uno strumento a corde con tastiera. Andreas Werckneister, nel suo metodo citato a p. 17, si riferiva con Clavier a tutti gli strumenti a tastiera "in particolare organi, positivi, regali" e inoltre alle Spinetten (cordofoni a pizzico con tastiera). Anche Bach, scrivendo "a 2 Clav. e Ped.", lascia aperta la questione se si tratti di organo o di clavicembalo con pedali. Già alla fine degli anni di Weimar, però, nel suo stile era operante la distinzione tra organo e strumenti a corde: ciò si verifica ad esempio nell'Orgelbüchlein e nelle opere per tastiera composte a Cöthen. La domanda da porre è perciò: il Wohltemperiertes Klavier è scritto per clavicembalo o per clavicordo? Per quanto l'estensione possa costituire un punto di riferimento, si direbbe piuttosto per clavicordo che per clavicembalo, poiché l'estensione del clavicordo (da do1 a do5) non viene mai superata, mentre nelle suites "pour le clavecin", nate all'incirca nella

## Introduzione

stessa epoca, Bach oltrepassa a volte il do1 nel grave e (seppure raramente) il re5 all'acuto.

L'opinione che il Clavicembalo ben temperato fosse destinato in particolare al clavicordo era sostenuta soprattutto da Forkel, che poteva contare sulla testimonianza di Wilhelm Friedemann e di Cari Philipp Emanuel Bach. Nel suo *Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, apparso nel 1802, Forkel scrive: "I cosiddetti Flügel [cembali], sebbene offrissero anch'essi diverse possibilità esecutive, erano per lui senz'anima, e il pianoforte era ai suoi tempi ancora in una fase troppo rozza e primitiva perché se ne potesse ritenere soddisfatto. Giudicava perciò il clavicordo lo strumento migliore per lo studio e soprattutto per intrattenersi con la musica in privato. Giudicava che fosse lo strumento più adatto a esprimere i suoi pensieri più raffinati e non riteneva esistessero un cembalo o un pianoforte capaci di mettere in risalto una tale varietà di sfumature del suono, quanto era capace di fare quello strumento, dalla sonorità povera ma incredibilmente flessibile". Forkel rispecchia con questo le opinioni del suo tempo; non va però dimenticato che Bach compose per il clavicembalo, il presunto strumento "senz'anima", il secondo movimento del Concerto italiano (BWV 971). Il Concerto italiano, l'Ouverture francese (BWV 831) e le Variazioni Goldberg (BWV 988) sono scritte "per un clavicembalo con due manuali"; nel Clavicembalo ben temperato non sono però prescritti in alcun luogo due manuali, e neppure è mai indicato all'interno di un preludio o di una fuga un cambiamento di registro, cosicché la questione dello strumento - cembalo o clavicordo - è destinata a restare senza risposta.

Come ha affermato a ragione Arnold Schering (*Aufführungspraxis alter Musik*), una questione simile non si sarebbe posta affatto ai tempi di Bach. Il clavicordo, con la sua debole sonorità, era uno strumento ideale per lo studio e poteva servire per "intrattenersi con la musica in privato", ma in spazi più ampi e in presenza di pubblico si dava naturalmente la preferenza al clavicembalo, senza darsi pensiero per la differenza sostanziale tra i due strumenti. Altrettanto oziosa è la questione, spesso sollevata, che cerca di stabilire quali pezzi del Clavicembalo ben temperato siano più adatti al clavicordo e quali al clavicembalo. E oziosa perché nessuno dei due strumenti può rendere fino in fondo giustizia alla sostanza delle composizioni. C'è musica che può essere richiamata davvero in vita solo con lo strumento per il quale è stata composta: la musica dei clavicembalisti francesi suona bene solo sul clavicembalo, certi pezzi di Cari Philipp Emanuel Bach solo sul clavicordo, le sonate di Beethoven solo sul pia-

## introduzione

noforte. Alcune fughe del Clavicembalo ben temperato mostrebbero tutta la loro bellezza solo in una rielaborazione per orchestra o per una formazione cameristica (Mozart ne trascrisse alcune per trio e per quartetto d'archi [KV 404a e 405]), ma l'attrattiva particolare del Clavicembalo ben temperato risiede proprio nel fatto che un modesto strumento a tastiera - si tratti di clavicordo, clavicembalo o pianoforte - deve far da tramite a una musica il cui contenuto va ricercato al di là del timbro strumentale. Da questo punto di vista anche l'odierno pianoforte si trova essenzialmente nella stessa posizione, rispetto al problema della restituzione sonora, degli altri due strumenti esistenti al tempo di Bach. Chi sarebbe interamente appagato dall'esecuzione del Preludio in Do maggiore sul pianoforte, della Fuga in Re maggiore sul clavicordo, della Fuga in Mi bemolle minore sul cembalo? Ciò che alla fine v'è sempre di insoddisfacente stimola così potentemente la nostra fantasia, che l'esperienza del Clavicembalo ben temperato è per noi ogni volta nuova, poiché nessuna interpretazione ci può appagare per intero, e nessuna può farlo a lungo.

## ELEMENTI STILISTICI DEL CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO

Prima di passare a illustrare brevemente gli elementi stilistici dei singoli brani del Clavicembalo ben temperato, occorre fare il tentativo preliminare di delineare sommariamente lo stile generale dell'opera. Bach è comunemente considerato un tipico musicista barocco, e la sua musica è considerata il coro-namento e la perfezione del barocco tedesco: "tutto conduce a lui, nulla ne resta escluso" (Schweitzer). Ma ciò è vero solo in parte e si addice più alla musica sacra e alle opere organistiche che al Clavicembalo ben temperato. Anche Bach fu interessato dai grandi cambiamenti che iniziarono a prodursi nella musica intorno al 1730 e che si conclusero all'incirca nel 1770. Curt Sachs, in The Commonwealth of Arts pubblicato a New York nel 1949, definì questi cambiamenti come il trapasso "da uno stile freddo e autoritario alla semplicità e alla naturalezza, dall'amoralità a una nuova morale, dallo spirito di casta allo spirito umanitario". Queste idee, che nel 1789 esplosero con violenza e portarono al crollo di interi Stati, erano già in gestazione nel decennio in cui Bach scrisse il Clavicembalo ben temperato. Le vecchie leggi erano ancora in vigore, ma non avevano più il potere di muovere il mondo; la nuova era iniziava ad annunciarsi; regnava una sorta di bo-naccia, di quiete prima della tempesta che sarebbe presto

## Introduzione

esplosa e che avrebbe trascinato con sé dapprima l'arte, poi le scienze, la società e infine gli Stati. Nel Clavicembalo ben temperato Bach si serve delle vecchie forme del preludio e della fuga, ma come le impiega diversamente! Proprio questo collocarsi fra stili diversi è all'origine di quella particolare bellezza del Clavicembalo ben temperato, di quel calore umano che ci fanno dimenticare gli oltre duecento anni di distanza. Tutto ciò sarà illustrato in breve nelle pagine che seguono, nelle quali ci soffermeremo sulla forma dei preludi e delle fughe, sul loro rapporto, sulla tecnica compositiva, sull'armonia e sulle altre componenti del discorso musicale (tempo, dinamica, articolazione, ornamentazione).

### i PRELUDI

La forma più antica di preludio strumentale è l'intonazione improvvisante dell'esecutore, com'è ancor oggi praticata nella musica orientale. Queste intonazioni introduttive assunsero nel XVI secolo forme più definite, vennero notate, assunsero il nome di *preambulum* o *intonati*. Non si riconosceva loro valore musicale autonomo. Solo dopo il 1600 vediamo svilupparsi fra i diversi generi musicali forme proprie di preludio. Un genere ben individuato e indipendente erano i preludi organistici per il servizio divino; anche gli oratori e le cantate richiedevano introduzioni strumentali, e nell'opera si poterono ben presto distinguere due tipi principali di preludio: l'*ouverture* francese e la *sinfonia* italiana. Le sonate da camera, verso la fine del XVII secolo, premettevano *M'Allegro* fugato una introduzione lenta, un uso estesosi poi anche alla suite. Una cosa sola non troviamo nel XVII secolo: l'unione autosufficiente di preludio e fuga, una forma duplice che Bach portò alla più alta fioritura, e che noi quindi consideriamo una forma universale, mentre essa è solo il punto d'arrivo di un processo che andava in quella direzione.

Nella musica tastieristica della Germania del Nord prima di Bach il preludio e la fuga confluiscono in una forma unica (le opere organistiche di Buxtehude ingannano, portando l'indicazione "Präludium und Fuge"). Solo dopo il 1700 gradualmente si ha una separazione: preludio e fuga vengono chiaramente distinti l'uno dall'altra. Il più antico esempio di raccolta di preludi e fughe è la già citata *Ariadne musica* di Johann Caspar Ferdinand Fischer; anche per l'ordine in cui vengono disposte le tonalità (da Do maggiore a Si minore, salendo cromaticamente) la raccolta fu presa a modello da

## Introduzione

Bach. Sebbene la tecnica, la forma, l'estensione dei preludi e delle fugette siano limitate, pure notiamo che in alcuni preludi Fischer abbandona il vecchio tipo, basato su procedimenti meccanici e su accordi spezzati, per scrivere piccoli preludi ariosi, che bastano a sé stessi e non hanno bisogno di alcun completamento.

Nel Clavicembalo ben temperato Bach prese le mosse dalle forme dell'Ariadne musica, ma la ricchezza formale dei suoi 24 preludi stupisce ogni volta. Fra i primi preludi, tratti dal Klavierbuchlein, prevalgono quelli in stile antico (Do maggiore, Do minore, Do diesis maggiore, Re maggiore, Re minore, inoltre quelli in Sol maggiore e in Si bemolle maggiore); altri sono invenzioni a due voci (Fa maggiore, Fa diesis maggiore, Fa diesis minore, La minore - gli ultimi due con alcune note liberamente aggiunte); vi sono anche invenzioni a tre voci (Mi maggiore, Sol diesis minore, La maggiore. Si maggiore). A ciò si devono aggiungere brani ariosi come i Preludi in Do diesis minore, Mi bemolle minore, Mi minore (nella sua prima parte), Fa minore, Sol minore, Si bemolle minore; un breve movimento di concerto è il Preludio in La bemolle maggiore, un movimento di sonata preclassica bipartita è il Preludio in Si minore. C'è più varietà fra un preludio e l'altro di quanta ve ne sia nelle suites fra le allemande, le correnti e altre danze. Molti fra i preludi sono perciò dotati di un valore autonomo; non hanno più bisogno, a rigore, della fuga, ma acquistano dall'unione con essa un nuovo significato riflesso.

## IL RAPPORTO FRA PRELUDIO E FUGA

In ogni opera ciclica ci si aspetta che le sue parti, senza pregiudizio per la loro indipendenza, debbano essere collegate in un'unità superiore, che si tratti delle parti di una suite, di un concerto, di una sonata o di una sinfonia, oppure si tratti della forma che riunisce preludio e fuga. L'esigenza di questo collegamento è soddisfatta in modo molto diverso per ogni genere. Nelle forme organistiche di Buxtehude e dei suoi contemporanei l'unità interna è così grande che sarebbe impossibile separare le parti toccistiche da quelle fugate, fuse in un'unica forma. Ma nel momento in cui il preludio e la fuga divennero entità separate, l'unico legame fra di esse fu dapprima la comune tonalità. In Buxtehude (e ancora nella bachiana Toccata con Fuga in Re minore per organo BWV 565) il tema della fuga è ricavato da motivi della toccata introduttiva. A questo punto si poteva, in forza della tradizione, continuare

## Introduzione

a mantenere in vita questo tipo di collegamento; oppure si poteva ricercare un rapporto interno più profondo. Quest'ultimo poteva naturalmente sussistere anche senza legami motivici: il preludio serve a preparare la fuga, e ciò costituisce già un rapporto fra le due composizioni del quale ci rendiamo conto per quasi tutti i preludi e le fughe del Clavicembalo ben temperato, senza che ciò abbia bisogno di particolari dimostrazioni. Ai preludi provenienti dal Klavierbüchlein Bach, quando trovò insufficiente il rapporto con la fuga, aggiunse una sezione finale nella quale v'è un accumulo tensivo, che rende più diretto il trapasso nella fuga; è questo il caso dei Preludi in Do minore, Do diesis minore, De maggiore, Re minore, Mi minore, Fa minore. Altrettanto immediato è il rapporto con la fuga nei Preludi in Do maggiore, Do diesis maggiore, Fa maggiore, Fa diesis maggiore, Fa diesis minore, Sol minore, La bemolle maggiore, Si bemolle maggiore, Si bemolle minore, Si maggiore e Si minore; più debole è in quelli che hanno abbandonato, nella forma, il carattere del preludio, come avviene nei Preludi in Sol diesis minore e in La maggiore, che possono essere considerati invenzioni a tre voci; ancora più debole in casi nei quali il preludio e la fuga furono associati solo successivamente, come avviene per Preludio e Fuga in Mi bemolle maggiore e in La minore (che il Preludio in Mi bemolle minore e la Fuga in Re diesis minore concorrono a formare una unità ideale è un caso fortunato). In un certo numero di casi si possono accettare anche relazioni motiviche: tra Preludio e Fuga in Do maggiore, Do minore, Re maggiore, Fa diesis maggiore, Fa diesis minore, Sol maggiore, Si bemolle maggiore, Si maggiore, Si minore; in misura un po' minore anche fra Preludio e Fuga in Do diesis maggiore, Do diesis minore, Fa minore, Sol minore, La bemolle maggiore; più difficile è accettare relazioni motiviche tra Preludio e Fuga in Re minore, Mi bemolle minore, Fa maggiore, Sol diesis minore; del tutto assenti sono invece tali relazioni fra Preludio e Fuga in Mi bemolle maggiore, Mi maggiore, La maggiore, La minore e Si bemolle minore.

In tempi recenti Wilhelm Werker e Johann Nepomuk David si sforzarono in particolare di dimostrare l'esistenza di una correlazione motivica fra tutti i preludi e le loro fughe, Werker per quanto riguarda i primi dodici numeri del Primo Libro, David per tutti i quarantotto. Le argomentazioni arrischiata di Werker collarono già sotto l'urto delle prime critiche (Arnold Schering nel Bach-Jahrbuch del 1923); David cercò di ritrovare le singole note del soggetto della fuga nelle singole note del preludio, senza preoccuparsi se queste note avessero

## introduzione

importanza centrale per la melodia oppure fossero note ausiliarie senza una speciale funzione. Questo tentativo è stato quasi universalmente abbandonato, sia per il suo metodo che per la pretesa di applicarlo a tutti i pezzi del Clavicembalo ben temperato. La ricerca tuttavia è debitrice nei confronti dei due studiosi, avendo essi messo in luce alcune correlazioni fino ad allora non osservate. Il problema non può essere trattato sommariamente, deve invece essere affrontato nella singola trattazione dei preludi e delle fughe. È naturale che idee esposte ed elaborate nel preludio continuino ad esercitare il loro effetto nell'animo del compositore della fuga; tuttavia la loro trasformazione può essere così profonda da non poter più essere dimostrata con assoluta certezza in sede analitica.

## LE FUGHE

Ai tempi di Bach anche la fuga si trova nella fase finale di un lungo percorso storico. In questa sede dovremo però rinunciare a delineare tale percorso; forniremo invece al lettore non specialista alcune indicazioni sul carattere, la terminologia e la forma della fuga.

## IL SOGGETTO

Poiché la fuga si prefigge lo scopo di esporre e sviluppare un singolo tema (soggetto), questo deve avere caratteristiche particolari. La destinazione vocale della fuga nei mottetti e nelle messe del XV e del XVI secolo pone al soggetto precise limitazioni: deve iniziare con la nota fondamentale o col quinto grado della tonalità; deve formare una linea unica, non deve quindi suddividersi in antecedente e conseguente. Non deve inoltre oltrepassare l'ambito di un'ottava. Il soggetto risuona inizialmente in una voce sola (dalla qual cosa anche i non specialisti riconoscono che si tratta di una fuga); la seconda voce segue alla quinta superiore (o alla quarta inferiore); poiché quest'ultima segue la prima, è chiamata dai teorici comes (cioè "compagno") o risposta, mentre la prima voce è chiamata dux (cioè "guida"). La terza voce entra di nuovo alla tonica, come dux, la quarta (se la fuga è a quattro voci) come comes. Nel Clavicembalo ben temperato undici fughe sono a tre voci, dieci sono a quattro, due a cinque e una a due voci. La sezione che comprende la prima entrata di ogni voce, in ordine successivo, è chiamata esposizione. Nel Clavicembalo ben

## Introduzione

temperato la successione di dux e comes è irregolare nell'esposizione di tre fughe (quelle in Do maggiore, Fa minore, Fa diesis minore). Nel 1700 al soggetto era inoltre permessa una modulazione alla dominante. Ne fanno uso cinque soggetti del Clavicembalo ben temperato (Fughe in Mi bemolle maggiore, Mi minore, Sol diesis minore, La maggiore e Si minore; nella Fuga in Mi maggiore le interpretazioni della chiusa del soggetto sono divergenti). Se il dia modula alla dominante il comes fa ritorno alla tonica: una regola alla quale fa eccezione solo la Fuga in Mi minore.

### RISPOSTA REALE E RISPOSTA TONALE

Se il comes trasporta il soggetto nota per nota alla dominante abbiamo una risposta reale. Nella musica antica, fino a Bach compreso, valeva però la regola che al quinto grado della tonalità (cioè la dominante: in Do maggiore sol) rispondesse non la sua quinta bensì l'ottava della fondamentale (quindi a sol3 non rispondeva re4 bensì do4). Ciò valeva comunque solo per l'inizio del soggetto, e aveva lo scopo di mantenere il legame tonale fra soggetto e risposta: la tonalità non poteva infatti essere abbandonata già nella fase iniziale. Ciò causava una mutazione nella risposta, che riguardava però solo la nota in questione, mentre tutto ciò che seguiva si comportava come nella risposta reale. In questo caso la risposta si diceva tonale. Alcuni esempi renderanno chiaro il procedimento:



Nel Clavicembalo ben temperato tutti i soggetti, a eccezione di quello della Fuga in Mi minore, hanno risposta tonale. Se

## Introduzione

all'inizio del soggetto la quinta non compare (come ad esempio nel soggetto della Fuga in Do maggiore) non v'è differenza tra risposta reale e risposta tonale.

### IL CONTROSOGGETTO

Il controsoggetto è nella fuga il tema che viene contrapposto al soggetto e che fa la sua comparsa contemporaneamente alla risposta. Nel corso della fuga può subire mutamenti o restare invariato (controsoggetto obbligato); nel Clavicembalo ben temperato i controsoggetti sono in prevalenza obbligati, poiché l'unità della fuga ne risulta così più accentuata. Inoltre Bach si spinge spesso fino a prelevare il materiale del controsoggetto dal soggetto stesso. In alcune fughe il soggetto è accompagnato da due controsoggetti obbligati (ad es. nelle Fughe in Do minore, in Do diesis maggiore, in Fa minore, in Si bemolle maggiore).

### GLI SVOLGIMENTI DEL SOGGETTO

L'entrata successiva di tutte le voci costituisce uno svolgimento (*Durchfuhrung*)<sup>1</sup> completo del soggetto; se è assente l'entrata di una o più voci, lo svolgimento si definisce incompleto. Nel normale decorso di una fuga, dopo la prima entrata di tutte le voci (Vesposizione) il movimento continua, le linee melodiche proseguono, il che porta anche, talvolta, all'entrata supplementare di una voce; in pari tempo si modula a una delle tonalità vicine, in modo maggiore per lo più alla dominante, in modo minore alla dominante o alla relativa tonalità maggiore. Il numero degli svolgimenti di una fuga dipende dalla natura del soggetto e da ciò che l'autore ha intenzione di ricalcarne. Secondo le regole scolastiche una fuga deve contenere

*1. Il termine Durchfuhrung si applica, in tedesco, sia alla sezione centrale della forma-sonata (in italiano sviluppo), sia a quelle parti della fuga nelle quali viene presentato il soggetto, nella tonalità d'impianto o in una delle tonalità vicine; per queste parti manca un termine corrispondente italiano. Abbiamo scelto di tradurre Durchfuhrung con svolgimento e non con sviluppo, in quanto quest'ultimo termine è strettamente associato, per il lettore italiano, a quei processi di elaborazione e segmentazione che investono il materiale tematico della forma-sonata classico-romantica, processi che sono sostanzialmente estratti alla fuga barocca. Resta inteso che Vesposizione della fuga costituisce il primo svolgimento del soggetto. [N.d.T.]*

## Introduzione

tre svolgimenti; nel Clavicembalo ben temperato vi sono tuttavia numerose eccezioni a questa regola: la Fuga in Fa diesis minore ne contiene solo due, quella in Mi bemolle minore sei. Il normale percorso armonico di una fuga conduce alla dominante e ritorna poi, attraverso la sottodominante, alla tonica. Questo cammino non è però regolato da norme rigide, come avviene nella forma-sonata o nel rondò del Classicismo viennese. La fuga, nel suo limitarsi a un solo tema e a un determinato numero di voci, è da una parte la forma più severa; ma dall'altra, per quanto riguarda l'elaborazione del proprio soggetto, è la forma più libera. In un certo numero di fughe del Clavicembalo ben temperato non si perviene, dopo l'esposizione, ad alcuno svolgimento completo del soggetto da parte di tutte le voci. Spesso le entrate del soggetto sono tra loro così distanti che sarebbe una forzatura considerarle parte di un unico svolgimento.

## I DIVERTIMENTI

Gli episodi di collegamento fra due svolgimenti vengono chiamati divertimenti. Il loro compito è quello di preparare l'entrata del soggetto successiva, contribuendo al tempo stesso ad allentare la tensione della forma. A ciò contribuiscono spesso progressioni, il materiale delle quali proviene, trasformato, dal soggetto. Anche in ciò non si danno regole fisse. In alcune fughe (ad es. nella prima, in Do maggiore) non vi sono quasi divertimenti, in altre (ad es. nelle Fughe in Do minore, in Mi bemolle maggiore, in Fa minore, in Sol maggiore etc.) essi hanno vita quasi indipendente e si presentano come antagonisti del soggetto.

## GLI ARTIFICI DELLA FUGA

Riguardano sia il soggetto stesso sia le sezioni nelle quali viene ripresentato. Il soggetto, nel corso della fuga, può essere esposto per moto contrario (è il caso, nel Clavicembalo ben temperato, delle Fughe in Re minore, Mi bemolle minore, Fa diesis minore, Sol maggiore, La minore e Si maggiore), oppure per aumentazione, cioè in doppi valori di durata (Fuga in Mi bemolle minore); può inoltre formare uno stretto con un'altra voce che entri col soggetto a distanza ravvicinata. Questo procedimento non è possibile per tutti i soggetti; quando però ciò avviene, il soggetto acquista un'incisività maggiore,

## Introduzione

ragione per cui l'artificio dello stretto è riservato in molte fughe alla parte conclusiva. Bach fa un uso molto frequente dello stretto: nel Clavicembalo ben temperato ciò si verifica ad esempio nelle Fughe in Do maggiore, Do diesis minore, Re maggiore, Re minore, Mi bemolle minore, Fa maggiore, Sol maggiore, Sol minore, La maggiore, La minore e Si bemolle minore.

In uno stretto entrano in gioco sia la distanza intervallare sia la distanza temporale fra le entrate delle due voci. L'intervallo più frequente è l'ottava, per la facilità con cui lo si può impiegare e percepire; seguono la quinta e la quarta; altri intervalli sono più rari, poiché cambiano eccessivamente il senso armonico del soggetto. La distanza temporale è per lo più di mezza battuta. In caso di distanza più ridotta la prima voce "pesta i piedi", come si suoi dire, alla seconda; nel caso di distanza più ampia lo stretto non ha più il carattere di un artificio. Accade spesso che la sezione conclusiva di una fuga sia preparata da un pedale di dominante, o che essa si concluda su un pedale di tonica; ciò è di grande effetto, ma non fa parte del carattere vero e proprio della fuga.

## FUGHE DOPPIE E FUGHE TRIPLE

Una fuga con due soggetti si definisce fuga doppia. Le fughe doppie possono essere divise in due gruppi: al primo appartengono quelle che sovrappongono due soggetti già a partire dall'inizio, formando un doppio soggetto che attraversa in questa forma l'intera fuga. Tutte le fughe doppie più antiche rientrano in questo gruppo; nel Clavicembalo ben temperato invece non vi sono più esempi di tale procedimento. Al secondo gruppo appartengono le fughe che introducono il primo soggetto e poi il secondo, ciascuno da solo, sovrapponendoli in seguito nella parte finale. Questo procedimento, di maggior effetto, non è ancora riscontrabile nel Primo Libro del Clavicembalo ben temperato; lo incontriamo però più volte nel Secondo Libro. Una fuga a tre soggetti (fuga tripla) è in musica estremamente rara; le possibilità di combinazione dei soggetti sono varie: ne danno un esempio la Fuga in Do diesis minore del Primo Libro e la Fuga in Fa diesis minore del Secondo. Il quadro generale che abbiamo tracciato mostra quante possibilità offre la fuga al compositore. La varietà delle fughe del Clavicembalo ben temperato è quasi inesauribile; ogni soggetto ha il suo particolare carattere, la sua individualità spiccata,

## Introduzione

che si manifestano attraverso la forma e la tecnica compositiva della fuga. Ciò accade in ogni fuga in modo sempre diverso: ciascuna sviluppa a suo modo le energie implicite nel soggetto. Un soggetto di poche note può racchiudere energie potenti, che vengono liberate nel corso della fuga (come avviene, ad esempio, nella Fuga in Do diesis minore). In altri casi il soggetto è riccamente articolato, e la fuga si incarica di mostrare sempre nuovi aspetti (come nelle Fughe in Do diesis maggiore, Mi bemolle maggiore, Fa diesis maggiore, Si bemolle maggiore). Nel Clavicembalo ben temperato si possono distinguere soggetti dal carattere vocale e soggetti dal carattere strumentale. Spiccatamente vocali sono i soggetti delle Fughe in Do diesis Minore, Mi bemolle minore, Fa minore, Fa diesis minore, La bemolle maggiore, Si bemolle minore; vocali, ma con le figurazioni strumentali che si presentano in tante fughe bachiane per coro, sono quelli delle Fughe in Do maggiore, Re minore, Fa maggiore, Sol minore, Si maggiore, Si minore; sono invece a carattere autenticamente strumentale - quindi più moderno - i soggetti delle Fughe in Do minore, Do diesis maggiore, Re maggiore, Mi bemolle maggiore, Mi maggiore, Mi minore, Fa diesis maggiore, Sol maggiore, Sol diesis minore, La maggiore, La minore e Si bemolle maggiore. Nel mio libro *Die Klavierwerke Bachs* ho definito questi opposti caratteri come forma "addensata" (verdichtet) e come forma "sciolta" (gelosi).

Da quanto abbiamo esposto risulta che un'analisi puramente formale e scolastica delle fughe del Clavicembalo ben temperato è in grado di dire poco sul loro carattere e sul loro significato. Un intervento chirurgico troppo deciso sull'organismo vivente dell'opera d'arte può avere un esito mortale, soprattutto se gli attrezzi del chirurgo non sono ben affilati - fuor di metafora, se tale tentativo è compiuto con strumenti analitici preconcetti, puramente teorici.

I soggetti e le fughe a carattere strumentale del Clavicembalo ben temperato contenevano elementi che mostravano alla fuga una possibile via di sviluppo futuro; tale sviluppo non arrivò tuttavia a concretizzarsi. La generazione successiva a quella di Bach si rivolse ad altre mete. Sia col Classicismo viennese che col Romanticismo la fuga venne considerata una forma degna di rispetto ma un po' antiquata, e fu impiegata con intenti conservativi; solo Beethoven, con le grandi fughe dell'op. 106 e dell'op. 133, andò oltre Bach. Gli fecero seguito Julius Reubke (con la Grosse Sonate per organo sul Salmo 94), Liszt (Fantasia e fuga sul nome BACH), Cèsar Franck (Prelude, choral et fugue) e altri. Essi apportarono nuova linfa al genere della fuga, che

## Introduzione

conobbe ancora, in tempi più recenti, una tardiva fioritura con Max Reger, Paul Hindemith, Dmitrij Sostakovic e altri.

### LA NOTAZIONE

L'aspetto della pagina scritta esercita già di per sé un particolare influsso sull'esecutore. Che il compositore faccia uso di battute lunghe o brevi, che scriva le note dal valore più piccolo in ottavi o in sedicesimi, che per essi usi tratti d'unione grandi o piccoli, che ponga una corona sull'accordo finale oppure lo faccia seguire da una doppia stanghetta; persine il fatto che scriva una voce intermedia nel pentagramma superiore o in quello inferiore: tutto ciò contribuisce a determinare l'influsso che la musica, tramite la pagina scritta, esercita sull'esecutore.

L'autografo, le copie manoscritte e le più antiche edizioni a stampa del Clavicembalo ben temperato contengono unicamente il testo musicale spoglio, senza indicazioni agogiche, dinamiche o di altro tipo, senza segni di articolazione (legature, accenti, puntini). Il pentagramma superiore è notato in chiave di soprano, com'era in uso fino al 1740 circa (solo il n. 17 del Secondo Libro fa eccezione, per un motivo preciso). Bach non passa alle altre chiavi (di contralto, mezzosoprano, tenore) che Friedemann aveva dovuto in precedenza studiare; che in ciò abbia forse un occhio di riguardo per quella "gioventù desiderosa d'apprendere" che non si era ancora familiarizzata con esse?

L'unità di tempo della maggior parte dei preludi e delle fughe è la semiminima suddivisa in semicrome. L'impiego esclusivo di semiminime e crome rivela che Bach vuole attenersi a uno stile più antico (Preludio in Si minore, Fughe in Mi bemolle minore e in Fa diesis minore); l'impiego di minime e semiminime segna il ritorno all'antico stile vocale (Fughe in Si bemolle minore I e in Mi maggiore II); la sostituzione delle semicrome con le biscrome indica la riduzione delle dimensioni formali (Preludio in Si bemolle maggiore). Lo stesso avviene con i tempi ternari: il senso di dolcezza e di intimità del Preludio in Fa diesis maggiore proviene anche dal fatto che è notato non in 6/8 ma in 6/16; il Preludio in Do diesis minore prepara la fuga con misure di 6/4 e non di 6/8. Battute brevi producono un'impressione di agilità, di scorrevolezza; il Preludio in Do diesis maggiore perderebbe qualcosa se fosse scritto in misure di 6/8 o di 12/8. Battute ampie comunicano un senso di spaziosità, di tranquillità intcriore:

## Introduzione

così avviene per le misure in 3/2 del Preludio in Mi bemolle minore I e di quello in Fa maggiore II, o per le misure in 4/2 della Fuga in Mi maggiore II. Le Fughe in Fa maggiore I e in Si minore II sono in 3/8, poiché hanno il carattere di un *passe/ned*, danza che era sempre in 3/8, mentre il minuetto, meno libero dal punto di vista formale, preferiva il 3/4.

All'epoca di Bach il punto non significava sempre che la nota dovesse essere prolungata per metà del suo valore. Però le figure  sono per lo più da eseguire ;  solo più tardi (nel Preludio in La bemolle maggiore II) Bach si serve di una notazione più precisa.

Nell' *ouverture* francese il punto veniva spesso prolungato, a piacere dell'esecutore, fino a divenire un doppio punto (Goethe sentiva in questo spiccatissimo ritmo puntato il battere del bastone del maestro di cerimonia); queste libertà non erano però ammesse nei brani polifonici.

## LE CADENZE FINALI

Nella musica antica un brano si conclude sempre con una semibreve oppure con una breve. Anche in Bach ciò costituisce la regola. In lui troviamo tuttavia anche cadenze finali che non risolvono sul tempo forte della battuta (come nel Preludio in Fa diesis maggiore); in altri casi l'interruzione giunge improvvisa (Fuga in Mi minore), oppure le voci sembrano estinguersi scomparendo nel nulla (Preludio in Fa maggiore).

Il richiamo visivo per la cadenza finale era la corona, posta a sostegno dell'accordo conclusivo. Bach adotta anche altre soluzioni. In alcuni casi la corona è assente (Fuga in Do minore; Preludi in Do diesis maggiore, Do diesis minore e La minore); in diversi casi è posta sulla doppia stanghetta, per evidenziare l'accordo conclusivo evitando però di prolungarlo eccessivamente (Preludi in Mi maggiore, Mi minore, Fa diesis maggiore, Si minore; Fughe in Fa diesis minore e Sol maggiore). Per accentuare ancor più la cadenza conclusiva, Bach impiega a volte due corone, una sulla nota finale e una sulla doppia stanghetta (Preludi in Re minore, Sol minore, La maggiore; Fughe in La minore, Si bemolle minore, Si minore).

Un brano poteva naturalmente concludersi solo sulla nota fondamentale o sull'ottava. Ancor oggi è questo il caso più frequente, ma Bach è fra i primi a sfruttare il bell'effetto che fa l'accordo finale con la terza (Preludio e Fuga in Do minore,

## Introduzione

Fuga in Si minore nel Primo Libro; Fughe in Do diesis maggiore e in Sol maggiore nel Secondo).

Fino ai tempi di Bach era consuetudine concludere i brani di modo minore in maggiore, poiché la consonanza della triade minore era considerata inadeguata a una cadenza finale. Con la musica del Classicismo viennese, invece, questa prassi assumerà il significato di un voluto capovolgimento del modo (cfr. Beethoven, movimenti finali della Quinta e della Nona Sinfonia). Il cambiamento nella prassi avviene ai tempi di Bach. Nei brani per organo e per il servizio liturgico Bach conclude per lo più con l'accordo maggiore (una magnifica eccezione è rappresentata dalla Toccata con Fuga in Re minore BWV 565); nelle Suites e nelle Partite conclude spesso in minore. Nel Clavicembalo ben temperato è più tradizionalista: nel Primo Libro solo la Fuga in Sol diesis minore si chiude su un accordo minore, nel Secondo Libro invece si concludono in minore sei brani (i Preludi in Do minore, Do diesis minore, Re diesis minore, Fa minore, Sol diesis minore e la Fuga in Do minore).

## L'ARMONIA E LA TECNICA COMPOSITIVA

Il linguaggio armonico bachiano è saldamente fondato sull'armonia del basso continuo. Questa consiste nella concatenazione di triadi e di accordi di settima, maggiori e minori, basati sui gradi della scala, con alcune sporadiche alterazioni e con modulazioni alle tonalità più vicine. Tali modulazioni procedono per lo più con passaggi diatonici, meno frequentemente cromatici, molto di rado enarmonici. Bach oltrepassa raramente questi confini, e ciò non avviene mai nel Clavicembalo ben temperato. Qui non si trovano infatti passaggi enarmonici (come quelli, ad esempio, della Sarabanda nella Suite inglese n. 3 in Sol minore BWV 808), e infrequenti sono successioni cromatiche come quella alla fine del Preludio in Re minore; se intervengono dei cromatismi (come nei soggetti delle Fughe in Fa minore e in Si minore), essi vengono usati in senso funzionale. Beethoven, parlando di Bach come del "progenitore dell'armonia", intendeva riferirsi col termine "armonia" alla polifonia. Le dissonanze in Bach nascono quasi sempre dall'urto tra due voci. Gli unici accordi dissonanti che s'incontrano sono l'accordo di settima diminuita e quello di sesta napoletana, e neppure questi hanno una grande importanza nel Clavicembalo ben temperato. In questa raccolta Bach, come armonista, è consapevolmente conservatore, vale a dire "ben temperato" (il polo opposto è rappresentato dalla

## Introduzione

Fantasia cromatica BWV 903, composta più o meno nello stesso periodo).

Nelle fughe la tecnica compositiva è ovviamente soggetta alle leggi tipiche di questo genere di composizione: le voci secondarie non si devono mai ridurre a puro accompagnamento armonico, e anche nei divertimenti ogni voce deve conservare la propria vita e la propria importanza. Più libera è la tecnica compositiva dei preludi. Anch'essi però sono spesso legati a un preciso numero di voci. I Preludi in Fa maggiore, Fa diesis maggiore e Sol maggiore sono a due voci; lo sono anche, pur tenendo conto della presenza di alcune note aggiuntive, i Preludi in Do diesis maggiore, Re maggiore, Re minore, Fa diesis minore; a tre voci sono i Preludi in Sol minore, Sol diesis minore, La maggiore, Si maggiore, Si minore; a quattro quelli in Mi bemolle maggiore e Fa minore; è a cinque quello in Si bemolle minore. Più varia è la tecnica compositiva dei Preludi in Do minore, Mi bemolle minore, La bemolle maggiore, Si bemolle maggiore e Mi minore; nel Preludio a una voce sola in Do maggiore è in realtà latente un brano a cinque voci. Nelle fughe a tre voci e in alcuni preludi la voce centrale si muove a volte nell'ambito del contralto, a volte in quello del tenore; così pure la voce inferiore non si muove sempre nel registro del basso ma a tratti anche in quello del tenore.

## IL TEMPO

Con l'eccezione dei Preludi in Do minore, Mi minore e Si minore nel Primo Libro, e dei Preludi in Sol minore e Si minore nel Secondo, nel Clavicembalo ben temperato è assente qualsiasi indicazione di movimento. Bach ne faceva uso solamente nella musica da camera; nella musica per un solo esecutore (per organo o strumento da tasto) poteva confidare nella conoscenza stilistica dell'interprete. Il "tempo ordinario" del barocco era un Allegro molto moderato, come si addiceva al comportamento dignitoso e controllato di un uomo di rango; i confini entro i quali erano ammesse le variazioni di velocità erano più ristretti che nel Classicismo viennese. Spesso sono le note dal valore più breve o gli abbellimenti a chiarire la velocità del movimento, ma lo è ancor più, naturalmente, "l'affetto" di ogni brano. Sono perciò egualmente importanti, e l'esecutore ne deve tener conto, lo stile dell'epoca, quello personale dell'autore, quello peculiare di ogni singolo brano. Poiché ciò lascia margini ristretti, anche le più piccole variazioni di tempo hanno importanza per l'esecuzione. Il fattore

## Introduzione

decisivo per il tempo è la pulsazione di un brano. Unità di pulsazione inferiori alla semiminima si riscontrano solo una volta nel Clavicembalo ben temperato: nel Preludio in La minore del Secondo Libro; unità più ampie si riscontrano ovviamente se l'indicazione di tempo è  $\text{O}$ , la qual cosa però non sta sempre a significare un tempo particolarmente vivace, ma è spesso il segno distintivo di uno stile più antico. Il necrologio di Bach dice di lui: "Era molto accurato nel dirigere e assolutamente sicuro nei tempi, che staccava solitamente molto vivaci". È la caratteristica del "collerico" Bach; ciò va comunque interpretato all'interno dei ristretti limiti del barocco. Il tempo non poteva dunque mutare internamente a un brano, con l'ovvia eccezione di un ritardando prima della conclusione; quando lo si debba iniziare e in che misura debba influire sul movimento dipende in tutto dai singoli casi. Può anche mancare del tutto, come ad esempio alla fine dei Preludi in Do diesis maggiore, Mi maggiore, Fa maggiore, Fa diesis maggiore e altri; è però indispensabile prima di una corona (Preludi in Si bemolle minore I e Fa diesis minore II, Fughe in La minore I e Mi minore II). Anche un cambiamento di tempo prescritto da Bach all'interno di un brano dev'essere adeguatamente preparato (Preludi in Do minore e Mi minore I). Alla fine della trattazione di ogni preludio e di ogni fuga ho posto indicazioni metronomiche, che naturalmente non devono essere considerate vincolanti, potendo essere modificate da ogni esecutore secondo il suo temperamento. Secondo Walter Gerstenberg il tempo del preludio e quello della fuga devono stare tra di loro in un rapporto numerico semplice e razionale; di ciò ho tenuto conto, per quanto possibile, nei numeri di metronomo che ho indicato.

## LA DINAMICA

Bach, destinando i preludi e le fughe del Clavicembalo ben temperato a uno strumento da tasto a un unico manuale, non aveva bisogno di prescrivere alcun segno dinamico, poiché - ciò vale anche per il clavicembalo - durante l'esecuzione di un brano non doverà essere inserito o tolto alcun registro. Solo il Preludio in Sol diesis minore II reca a un certo punto le indicazioni piano per una ripetizione con effetto d'eco, e forte per il ritorno alla sonorità di partenza. Perciò l'esecutore deve scegliere per ogni preludio e per ogni fuga un timbro e una sonorità fondamentali, che potrà modificare - qualora il senso lo richieda - ma non abbandonare. I due errori principali

## Introduzione

di Czerny furono le sue indicazioni metronomiche, spesso irragionevolmente elevate, e l'impiego di tutti i gradi d'intensità sonora permessi dalla tastiera; tracce di questa concezione si trovano ancor oggi qua e là, in varie edizioni del Clavicembalo ben temperato, ma nessuno concluderebbe più la Fuga in Do diesis minore, dopo aver raggiunto il climax infortissimo, con un graduale diminuendo al pianissimo. Corriamo (o correvamo) piuttosto il rischio di cadere nell'eccesso opposto, eseguendo Bach senz'anima, in modo come si suoi dire "meccanico". Il che è l'esatto contrario di quel "modo cantabile di suonare" che per Bach rappresentava la cosa più importante. L'incremento tensivo alla fine dei Preludi in Do minore, Re maggiore, Re minore e Si bemolle minore non è pensabile alla tastiera senza una equilibrata intensificazione dinamica; né si può passare dalla prima alla seconda parte del Preludio in Mi minore senza un crescendo dal piano al forte. Si devono insomma evitare sia l'impiego - stilisticamente scorretto - dei mezzi dinamici di Beethoven e del XDC secolo, sia uno storicismo troppo timoroso.

## IL FRASEGGIO E L'ARTICOLAZIONE

In nessun campo la musica e la parola sono in così stretto rapporto come in quello del fraseggio e dell'articolazione: nulla è perciò più importante per un'esecuzione attenta al senso della musica. Nel mio scritto Die musikalische Artikulation, besonders bei J.S .Bach (1925) e nella nuova edizione ampliata Phrasierung una Artikulation ho trattato esaurientemente i due argomenti, separando l'uno dall'altro. Il fraseggio è l'arte di regolare i nessi logici in musica, e riguarda la concatenazione dei pensieri ("ciò che dico"); l'articolazione non coinvolge il nesso logico ma, servendosi del legato, dello staccato e dei loro gradi intermedi, conferisce vita e colore al pensiero musicale ("come lo dico"). Si tratta delle stesse componenti che intervengono in campo linguistico; mentre però in quest'ultimo i segni di punteggiatura fanno sì che l'occhio percepisca il nesso logico, i compositori hanno rinunciato, con pochissime eccezioni, a far sì che il fraseggio sia chiaramente riconoscibile sulla pagina scritta. Nelle forme derivate dal Lied o dalla danza non è difficile individuare il fraseggio corretto, che si mostra per lo più da sé. Lo stesso non si può dire per le forme musicali che derivano dalla prosa, tanto meno nella musica polifonica, dove ogni voce ha una vita autonoma. In questa sede daremo all'esecutore il consiglio di fraseggiare

## Introduzione

da capo a fondo, per ogni sezione della fuga, ogni singola voce. Una frase viene di regola delimitata in base ai respiri: uria cesura fraseologica può essere collocata là dove il cantante prenderebbe fiato. Spesso tuttavia le frasi sono collegate tra loro in modo da non permettere l'inserimento di una cesura: così avviene ad esempio in un certo numero di fughe al momento in cui il soggetto passa nel controsoggetto. Chi "fraseggia" in modo eccessivo o arbitrario corre il rischio di frammentare troppo l'ampia condotta lineare di Bach.

Nemmeno l'articolazione (con ben poche eccezioni) è indicata da Bach nel Clavicembalo ben temperato. L'articolazione naturale consiste nel legare gli intervalli piccoli (le seconde), nel separare leggermente gli intervalli medi (le quarte e le quinte), e nello staccare invece gli intervalli ampi, cioè quelli che occorre raggiungere con un "salto". È questa la regola generale, che riguarda ad esempio la prima fuga del Clavicembalo ben temperato. Si può anche presentare il caso in cui un'ideale coerenza interna esiga un legato ininterrotto, come avviene per il soggetto della Fuga in Fa minore I, ed è altrettanto possibile che una linea che procede per intervalli di seconda richieda un'esecuzione staccata (come nei controsoggetti della Fuga in Do minore I). Ci sono perciò infinite possibilità di articolazione. Cari Philipp Emanuel Bach dice in proposito nel Versiteli über die wahre Art, das Clavier zu spielen: "Occorre differenziare lo staccato, tenendo in considerazione il valore della nota, ovvero se si tratta di una metà, di un quarto o di un ottavo; se il tempo è veloce o lento; se la frase è forte o piano; tali note in ogni caso vengono tenute per un po' meno della metà del loro valore. In via generale si può affermare che lo staccato si addice per lo più alle note che saltano e ai tempi veloci". Tutto ciò è da tenere bene in considerazione; tuttavia noi siamo in grado, sugli strumenti del giorno d'oggi, di ottenere diverse gradazioni di staccato. Riducendo di un sedicesimo - o ancor meno - il valore dei quarti si ottiene già una separazione chiara.

## L'ORNAMENTAZIONE

L'importanza dell'ornamentazione come componente essenziale del linguaggio musicale bachiano è stata riconosciuta pienamente solo in tempi recenti; oggi non consideriamo più gli abbellimenti di Bach una sorta di orpelli ingombranti, che allora erano di moda ma dei quali noi faremmo volentieri a meno. E' importante osservare in quali diverse maniere e in

## Introduzione

quali luoghi Bach scriva gli abbellimenti. I più si trovano naturalmente nel cantus firmus figurato dei corali organistici; sono inoltre numerosi nelle sarabande delle Suites ("Les agréments de la même sarabande") e in alcune opere giovanili (Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo BWV 992 ed altre). Nel Bach più maturo si nota ch'egli tende a intellettuallizzare gli abbellimenti. Questi, ora, vengono di frequente scritti nota per nota, come avviene ad esempio nel movimento centrale del Concerto italiano (BWV 971) e nella n. 25 delle Variazioni Goldberg (BWV 988).

Il Clavicembalo ben temperato è sorprendentemente povero di abbellimenti. In molti preludi e in molte fughe non ve ne sono affatto, in altri è presente solo il consueto trillo sulla penultima nota. Un maggior numero d'abbellimenti è presente solo nei preludi ariosi: in quelli in Do diesis minore (qui gli abbellimenti furono aggiunti successivamente), in Mi bemolle minore e in Mi minore (nella sua prima metà). Trilli prolungati si trovano solo nei Preludi in Fa maggiore, Fa diesis maggiore e Sol minore. Rari sono i mordenti inferiori; un gruppetto si trova solo nella Fuga in Re minore I, un mordente scritto per esteso nel soggetto della Fuga in Do minore I, un gruppetto - anch'esso scritto per esteso - in quello della Fuga in Sol maggiore I. L'abitudine di notare esattamente la realizzazione degli abbellimenti attirò a Bach delle critiche: "Tutte le figure, tutti i piccoli ornamenti e tutto ciò che è noto a chi conosce la prassi esecutiva, viene da lui scritto nota per nota, e ciò non solo toglie alle sue composizioni la bellezza dell'armonia, ma rende pure la linea del canto assolutamente indistinta", questo era il giudizio di Scheibe nel proprio *Der Critische Musicus* del 1737. E probabile che Bach suonando le proprie composizioni improvvisasse gli abbellimenti, una prassi nella quale si può cimentare anche l'esecutore odierno (gli strumenti antichi permettono ovviamente un'ornamentazione più ricca rispetto al nostro pianoforte). Per quanto riguarda l'esecuzione del trillo, tutti i teorici antichi concordano che debba iniziare dalla nota superiore. In certi casi la prassi ammetteva però anche che iniziasse dalla nota reale. Il trillo inizia sempre dalla nota superiore nei casi in cui la nota reale potrebbe essere preceduta da un'appoggiatura; dalla nota reale iniziano i trilli con funzione di pedale, soprattutto al basso; inoltre quelli coi quali si vuoi evitare di ribattere il suono immediatamente precedente (cfr. soggetto della Fuga in Fa diesis maggiore) e quelli posti su un incipit tematico (Fuga in Fa diesis maggiore II). Un abbellimento ha una funzione decorativa; è il gusto che decide quanti abbellimenti impiegare.

## Introduzione

In ciò un comportamento pedantesco sarebbe assolutamente fuori luogo.

Con questi argomenti, che riguardano tutti i preludi e le fughe del Clavicembalo ben temperato, concludiamo questa introduzione (nella quale abbiamo potuto toccare le questioni solo molto brevemente) e ci rivolgiamo ai singoli preludi e fughe. In questo lavoro non ci è stato possibile rinunciare a numerare le battute; il lettore è pregato di tenere accanto a sé un esemplare del Clavicembalo ben temperato e di seguirlo. L'autore non crede che oggi sia necessario dare una descrizione battuta per battuta ("analisi") di ciò che accade nel corso di un preludio o di una fuga, come ancora riteneva Riemann; chi suona il Clavicembalo ben temperato è in grado di compiere da solo questo percorso, la sua attenzione dovrà però essere richiamata su ciò che costituisce il carattere specifico di ogni brano. Mentre le analisi puramente formali procedono (e sono costrette a procedere) quale più quale meno per schemi, in questa sede saranno messi in risalto i tratti individuali delle composizioni, che creano la straordinaria "varietà nell'unità" del Clavicembalo ben temperato.

**PRIMO LIBRO  
BWV 846 - 869**

## N. 1 in Do magg. I BWV 846

### PRELUDIO E FUGA N. 1 IN DO MAGGIORE I BWV 846

La tonalità di Do maggiore si presenta sotto molti aspetti: nella sua neutralità può servir bene uno studio di Czerny come la Sinfonia "Jupiter" (KV 551) di Mozart o il preludio ai Meistersinger di Wagner. Nel primo brano del Clavicembalo ben temperato possiede il fascino di ciò che inizia a venire alla luce, di ciò ch'è ahndevoll [carico di presagi], come avrebbe detto il giovane Goethe. Il preludio tesse un sipario di accordi arpeggiati davanti alla fuga, prima che essa - nella sua sobria spiritualità - assoggetti l'interprete a una rigorosa disciplina.

#### PRELUDIO



II preludiare con accordi spezzati su uno strumento a tastiera era, all'epoca, prassi diffusa. Spesso il compositore indicava a questo scopo solamente lo schema armonico, che l'esecutore realizzava a suo piacimento; le composizioni tastieristiche di Händel forniscono numerosi esempi di tale prassi, che si ritrova anche in Bach nell'introduzione alla Fuga in La minore BWV 944 e negli arpeggi della Fantasia cromatica BWV 903. Lo schema armonico è realizzato per esteso nel breve Preludio in Do minore "pour le luth" (BWV 999) e nel primo preludio del Clavicembalo ben temperato. Quest'ultimo brano costituisce, dal punto di vista armonico, un'unica cadenza in Do maggiore, ampliata per mezzo di dominanti secondarie (Zwischendominanteri); alle otto misure di pedale sul sol ne corrispondono quattro, alla fine, sul do. Bach non si limita però a scrivere solo accordi spezzati; in essi si cela una composizione a cinque parti reali, nella quale ogni gruppo di quattro misure forma un'unica ampia battuta:



## N. 1 in Do magg. I BWV 846

Solo in un punto il raggruppamento di quattro in quattro si interrompe: le mis. 21-23 formano un gruppo ternario, evidenziato dal movimento cromatico del basso:



Questa irregolarità metrica fu notata da Schwencke, che in margine alla copia da lui effettuata scrisse una battuta, da inserire dopo la mis. 22 per rispettare la regolarità:



Schwencke era un musicista colto e preparato e probabilmente non pensava che Bach avesse bisogno di correzioni; in ogni caso la cosiddetta "battuta di Schwencke" passò in una intera serie di edizioni del XIX secolo.

Del preludio ci sono note due versioni precedenti. La prima, tramandata da Forkel, conta 23 misure (o 24, se si considera doppia la misura finale). Non contiene ancora la caratteristica linea melodica, tracciata dalle note acute, della versione successiva:



La seconda versione, contenuta nel Klavierbüchlein, conta 27 (28) misure (BWV 846a):



Nell'ultima versione, quella del Clavicembalo ben temperato, gli accenti metrici vengono ancora una volta cambiati e il preludio è

## N. 1 in Do magg. I BWV 846

ampliato, per mezzo delle due note pedale, fino a coprire 35 (36) misure:

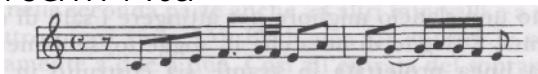


Wilhelm Wercker notò per primo che la linea melodica formata all'inizio dalle note acute (mi-fa-mi-la-re-sor) richiama palesemente il soggetto della fuga; Johann Nepomuk David fece notare che nel preludio, nonostante il chiaro impianto in Do maggiore e l'assenza di modulazioni, sono contenuti sparsi qua e là tutti i dodici semitonni, quasi Bach volesse dare l'annuncio - comprensibile solo per gli iniziati - del cammino attraverso i dodici suoni della scala che col Clavicembalo ben temperato ci accingiamo a intraprendere.

All'interprete si offrono possibilità in gran numero. jGounod impiegò il preludio quale sottofondo alla propria Ave Maria, una "meditation religieuse"; sono passati i tempi in cui questo stravolgimento romanticizzante era popolare, ma tuttora le opinioni sull'interpretazione sono divergenti. Chi scrive consiglia di eseguire il preludio al clavicembalo con un registro di 8' senza cambiare manuale (come invece propone Schweitzer), e di eseguirlo al pianoforte in tempo moderato, né lento né vivace, in modo semplice e senza grandi incrementi tensivi, senza pedale (per non distruggere l'effetto di pedale delle prime due note, voluto da Bach), come un brano d'apertura che ci schiude simbolicamente le porte della fuga e dell'opera intera.

M.M. J = 72

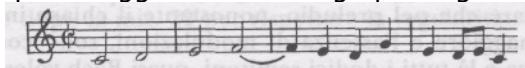
FUGA A 4 voci



Ciò che il preludio lasciava intravedere, come al di là di un velo, si mostra ora apertamente nella fuga: questa mantiene ciò che quello prometteva. Si tratta di un Probestück, come si diceva ai tempi di Bach, di un modello (come avviene per la

## N. 1 in Do magg. I BWV 846

Prima Invenzione a due voci) che insegni "non solo a trovare buone inventiones, ma anche a svilupparle adeguatamente". Un soggetto che si prestasse a insegnare tutto ciò agli allievi doveva essere ben radicato nella tradizione e far riconoscere al tempo stesso lo stile personale di scrittura del compositore. Entrambe le cose si realizzano nel soggetto della prima fuga del Clavicembalo ben temperato. Suo archetipo è l'esacordo, che sale a partire dalla nota fondamentale e poi di nuovo discende, un modello molto in uso nel XVII secolo; lo stesso Bach ne aveva ricavato una fuga giovanile, piuttosto imperfetta (BWV 946). A Weimar aveva impiegato un frammento dell'esacordo quale soggetto di una fuga per organo (BWV 545):



Vi si può scorgere la forma primitiva del soggetto, più ampiamente sviluppato, del Clavicembalo ben temperato e vi si nota al tempo stesso la fondamentale differenza tra un soggetto organistico e uno cembalistico: quello organistico poggia saldamente e chiaramente sui tempi forti della battuta, mentre quello cembalistico inizia con una pausa di un ottavo, in modo che l'intera prima battuta acquista il significato di un "levare"; ma anche al seguente appoggio in battere (sul re) viene sottratta parte del suo valore, la conclusione del soggetto viene anzi persine sfumata (solo con l'entrata del contralto alle miss. 9-10 diventa chiaro che il soggetto termina col mi a metà della seconda battuta). Nell'autografo il soggetto appariva originariamente nella forma seguente:



Solo successivamente il soggetto venne vivacizzato dal ritmo delle biseconde, che gli diedero un profilo più deciso e gli fornirono uno slancio migliore per attingere i salti di quarta e di quinta. È degno di nota che il soggetto, sebbene formi un'unica linea proiettata in avanti, sia costruito in modo simmetrico: l'asse mediano è costituito dalla quinta la-re, attorno alla quale sono posti i due salti di quarta; all'ascesa iniziale per gradi congiunti dò-fa corrisponde il movimento finale discendente la-mi. Il soggetto è formato da 14 note. Friedrich Smend (Back bei seinem Namen gerufer) mise in evidenza che le lettere del nome Bach, tradotte in cifre, danno sommate il

## N. 1 in Do magg. I BWV 846

numero 14 ( $2 + 1+3 + 8 = 14$ ). Bach avrebbe perciò nascosto il proprio nome, come facevano i maestri delle corporazioni edili medioevali, nell'architettura del Clavicembalo ben temperato. Non è comunque questo il solo elemento cifrato: Werker contò le entrate del soggetto. Sono 24, dunque un'allusione nascosta e significativa al circolo delle 24 tonalità che sarà percorso nel Clavicembalo ben temperato. Si può spiegare in questo modo anche la forma particolare di questa prima fuga. Perché essa contenga 24 entrate del soggetto senza oltrepassare le due pagine manoscritte (o a stampa), vi devono essere necessariamente continui stretti del soggetto, presenti qui effettivamente in maggior numero che in qualsiasi altra fuga del Clavicembalo ben temperato. Gli stretti si succedono l'uno l'altro senza interruzione, cosicché non resta spazio né tempo per i divertimenti e neppure per un vero controsoggetto, poiché il soggetto viene continuamente contrappuntato con sé stesso. In tutta questa severità di stile Bach si prende la libertà di condurre irregolarmente l'esposizione, che presenta la successione dux-comes-comes-dux, in modo che già la prima fuga offre un esempio del fatto che - come biasimò un teorico - nel Clavicembalo ben temperato nessuna fuga rispetta le regole scolastiche.

Riemann cercò di stabilire, per le fughe del Clavicembalo ben temperato, la regola della forma tripartita; ma già questa prima fuga (e con essa un'intera serie fra le seguenti) è bipartita: il suo unico evidente punto di articolazione formale si trova a metà (cesura dopo l'accordo di La minore della mis. 14).

All'esposizione fanno seguito, nella prima parte, ancora due svolgimenti incompleti del soggetto (con inizio alle mis. 7 e 10), ciascuno comprendente tre entrate. La seconda parte è aperta da un serrato stretto di tutte e quattro le voci; il loro intreccio si fa poi meno intricato, per tornare però a serrarsi ancora una volta nella coda (mis. 24-27), alla fine della quale il soprano raggiunge, per la prima e unica volta, il culmine del do!. Gli stretti sono di vario tipo: nella prima metà unicamente alla quinta (o alla quarta inferiore) e a distanza di due ottavi, nella seconda parte anche ad altri intervalli e a distanza di quattro ottavi (mis. 15). Bach ama far entrare le voci simmetricamente a due a due. Così all'entrata del soprano e del tenore alla mis. 7 corrisponde quella del basso e del contralto alla mis. 10, come pure alla solitaria entrata del contralto alla mis. 9 la solitaria entrata del tenore alla mis. 12; alla coppia contralto-tenore alla mis. 14 corrisponde la coppia basso-soprano alla mis. 15; analogamente alle mis. 16-17 e 19-20.

## N. 2 in Do min. I BWV 847

Esecuzione: l'interpretazione di questa fuga scritta nello stile degli antichi maestri, che presenta così scarsi appigli esteriori, richiede un'alta concentrazione di spirito. Come già inizialmente ricordato, ci si dovrebbe imprimere intimamente ognuna delle quattro voci, nelle singole sezioni, articolarla e fraseggiarla; il tempo e l'attenzione spesi andranno più tardi a vantaggio dell'esecuzione. L'articolazione del soggetto - e di conseguenza della fuga - può servire da esempio per tutta una serie di altre fughe: i salti di seconda vanno legati, quelli di quarta e di quinta vanno marcata mente separati, intervalli più ampi vanno staccati con chiarezza. Negli stretti è preferibile mettere alquanto in evidenza la voce principale e lasciare in secondo piano quella che entra successivamente, la qual cosa corrisponde all'ordine gerarchico delle due voci (normalmente si fa invece il contrario). L'esecuzione sia semplice e tranquilla, come si addice alla severa concezione della fuga.

M.M. J = 54-58

## PRELUDIO E FUGA N. 2 IN DO MINORE I BWV 847

Ai tempi di Bach la tonalità di Do minore non possedeva ancora quel carattere intensamente appassionato che le diedero Mozart nelle sue ultime opere e Beethoven nelle sue opere giovanili; allora era considerata come il modo dorico abbassato di un tono e veniva quindi notata (come accade ancora nel Clavicembalo ben temperato) con due soli segni di alterazione in chiave. Il Preludio e la Fuga in Do minore sono i brani più eseguiti del Clavicembalo ben temperato, il che forse è da far risalire a Czerny, che vide nella fuga uno Scherzo beethoveniano e nel preludio uno Studio per coordinare esattamente le mani; nelle pagine seguenti mostreremo che si tratta di qualcos'altro.

### PRELUDIO



Nel Klavierbüchlein si trova una versione più breve del preludio, di sole 27 battute, nelle prime 24 battute in tutto simile alla versione del Clavicembalo ben temperato. In tale forma dovette probabilmente servire a Friedemann quale studio per le due mani unite, senza spostamento di posizione della mano e

## N. 2 in Do min. I BWV 847

senza passaggio del pollice. L'impianto armonico è vagamente affine a quello del primo preludio. Prima di inserire il preludio nel Clavicembalo ben temperato Bach lo ampliò, aggiungendo undici battute, che pur essendo in numero limitato sono dense di avvenimenti. In esse cessa il tono tipico dello Studio, e in un incremento tensivo di tre battute a una sola voce, nelle quali la figurazione è distribuita fra le due mani, il preludio raggiunge un punto culminante, indicato con Presto, col motivo spostato di un quarto e col moto parallelo delle due mani:



II movimento, così sciolto dai ceppi, si arresta poi in una battuta di Adagio e scorre nel tempo dell'inizio, calmandosi gradatamente, fino a raggiungere il modo maggiore e l'accordo finale con la terza. In queste ultime battute il rapporto con la fuga diventa sempre più chiaro. Già nel motivo figurale mi bern.-re-mi ben. del preludio si poteva ravvisare un'allusione ai mordenti del soggetto della fuga; ora però, con l'ultima misura del preludio, si può percepire anche la seconda battuta del soggetto.

Nell'edizione di Kroll c'è un errore alla mis. 18 sul terzo quarto al basso, errore poi passato in molte edizioni ed anche in incisioni discografiche: la nota è si berti, e non do, come si vede chiaramente nell'autografo.

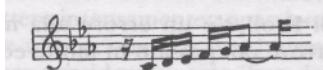
Esecuzione: in questo breve pezzo Bach cambia tre volte il tempo. L'interprete deve tenerne conto. Il metronomo di Czerny e di Ruthardt ( $J=144$ ) è assurdo e non permette alcun incremento di velocità. Proposta alternativa: fino alla mis. 25 Allegro moderato ( $J=84$ ); mis. 25-27 accelerazione fino a raggiungere  $J=126$ ; mis. 33 ritardando fino a  $J>=63$  (Adagio); le ultime quattro battute iniziano con  $J=84$  e terminano con  $j=63$  (tempo della fuga). Sulla legittimità e la necessità dell'accelerando e del ritardando nelle sezioni di transizione cfr. pp. 34-35. Di regola la prima e la nona semicroma del preludio andranno separate; è anche possibile pensare a una piccola cesura dopo la quinta e la tredicesima semicroma.

FUGA E TRE voci



## N. 2 in Do min. I BWV 847

La fuga deve il particolare favore di cui gode presso gli esecutori sia alla bellezza del soggetto sia all'ordito polifonico, facilmente comprensibile e trasparente. Il soggetto, l'unico nelle due parti del Clavicembalo ben temperato a iniziare con l'ottavo grado, ripete un inciso a mo' di mordente inferiore, a ridosso del quale si muovono le crome sol-la bem. e re-sol, dopo di che il soggetto, superata un'evidente sincope, si posa sul terzo grado. Non tocca per nulla la nota fondamentale, che viene raggiunta solo dalla scala inserita, come elemento di raccordo, fra soggetto e controsoggetto. Le note poste sui tempi forti della battuta danno come linea archetipa (Urlinie) la quarta discendente la bem.-sol-fa-mi bem. (cfr. i due controsoggetti). Il soggetto presenta una regolare costruzione di  $1+1+2=4$  unità metriche (piedi), simile a quella di molti temi del Classicismo viennese (ad esempio il tema del Minuetto della Sonatina in sol maggiore op. 49 n. 2 di Beethoven). Il tono scherzoso del soggetto spinse Czerny a interpretare la fuga come uno Scherzo beethoveniano sempre pp e staccato, e migliaia di esecutori seguirono il suo esempio. I mordenti scritti per esteso e la sinope danno però al soggetto un profilo più deciso, un carattere ostinato ancor più accresciuto dal motivo di transizione



(che deriva, per moto contrario, dalla scala di mis. 3). I due controsoggetti, che accompagnano il soggetto come guardie del corpo, hanno un profilo meno definito:

La fuga è in tutto la perfetta antitesi della prima. Là il soggetto era pura prosa, qui è un verso poetico. Per questo le due fughe sono completamente diverse anche nella loro costruzione: nella Fuga in Do maggiore vi erano 24 entrate del soggetto con stretti di tutti i tipi e senza divertimenti; in quella in do minore hanno luogo due soli svolgimenti del soggetto e due entrate singole, e v'è ricchezza di divertimenti. Anche questa fuga è bipartita (miss. 1-15 e 15-32); ciascuna metà contiene uno svolgimento completo del soggetto e una singola

### N. 3 in Do diesis magg. I BWV 848

entrata del soprano. Quest'ultima nella prima/parte (mis. 11) è così naturalmente conseguente al divertimento che ci si accorge dell'entrata solo mezza battuta più tardi. Nella seconda parte le entrate del soggetto sono distanziate: il contralto entra alla mis. 15, il soprano alla 20, il basso alla 26. L'ultima entrata del soprano (mis. 29) chiude trionfalmente la fuga sulla terza maggiore e conferma così facendo l'analogia chiusura del preludio.

I divertimenti si servono del ricco materiale offerto dal soggetto, dal motivo di raccordo e dai due controsoggetti. Il divertimento delle miss. 5 e 6 è nuovamente ripreso alla mis. 17, condotto a tre voci, proseguito a parti scambiate alla mis. 19, in un baldanzoso gioco di imitazioni trasversali. Anche il secondo divertimento ricorre due volte (miss. 9-11 e 22-25): le voci superiori propongono la testa del soggetto, il basso si muove con moto scalare; alle miss. 13 e 14 il soprano riprende per moto contrario le figurazioni del basso, mentre le due voci inferiori sono derivate dal controsoggetto. Dopo l'entrata del basso, enfaticamente preparata, alla mis. 29 il movimento improvvisamente si interrompe, dopo la dura dissonanza data dal doppio ritardo; un arresto che può essere messo in relazione con la battuta in Adagio del preludio: questo termina con dei meditativi puntini di sospensione, la fuga con un punto esclamativo.

Per questa fuga, che si sente suonare in tutte le classi di pianoforte, l'interpretazione di Czerny, sopravvissuta in un'intera serie di edizioni, dovrebbe finalmente essere sostituita da un'altra stilisticamente più fedele. Ciò implica un tempo abbastanza moderato, una sonorità media invece che pp e un'articolazione attenta ai principi dello stile bachiano: le semicrome del mordente nel soggetto vanno legate, le crome sensibilmente separate, la sincope sul la beni, può essere preparata da due semicrome staccate poste in evidenza. La scala che serve da raccordo va eseguita un poco legata, le crome dei due controsoggetti saranno leggermente separate. Solo un'articolazione varia si addice al carattere per metà scherzoso e per metà deciso della fuga, e rende logica una conclusione in forte.

M.M. J = 63 (come per la fine del preludio)

### PRELUDIO E FUGA N. 3 IN DO DIESIS MAGGIORE I BWV 848

Bach fu il primo a impiegare la tonalità che nel nostro sistema musicale porta il maggior numero di diesis, e fu quasi

### N. 3 in Do diesis magg. I BWV 848

l'unico a servirsene. Solo Haydn, nella Sonata in Do diesis minore (Hob. XVI: 36), scrisse il Trio del Minuetto in Do diesis maggiore, mentre Beethoven nella Sonata quasi una fantasia in Do diesis minore e Schumann nel finale degli Studi Sinfonici si servirono del Re bemolle maggiore, e altrettanto fece Chopin nella parte centrale della Polacca in Do diesis minore. Il motivo per cui Bach nel Clavicembalo ben temperato scrisse preludio e fuga in Do diesis maggiore e non in Re bemolle è al tempo stesso semplice e logico: entrambi i pezzi erano stati in origine composti in Do maggiore, per cui era sufficiente porre in chiave sette diesis per alzarli di un semitono. Diverse edizioni pratiche hanno trasportato preludio e fuga in Re bemolle maggiore, ma cinque alterazioni discendenti non sono forse qualcosa di completamente diverso rispetto a sette ascendenti?

#### PRELUDIO



La più antica versione del preludio ci è stata tramandata da Forkel; contava 67 misure, che corrispondono alle misure 1-62 e 99-104 della versione del Clavicembalo ben temperato. Nel Klavierbuchlein il preludio appariva già nelle sue dimensioni definitive, ma gli furono ancora apportati miglioramenti in diversi particolari. La battuta iniziale (e le corrispondenti miss. 17 e 55) era in precedenza:



(una versione nella quale il rapporto motivico con la fuga [sol diesis-mi diesis-dò diesis] era più chiaro che nella versione successiva); inoltre le crome del basso nelle battute di raccordo 8, 16, 24, 54



furono sostituite da una figurazione più scorrevole.

### N. 3 in Do diesis magg. 1 BWV 848

II preludio, che procede a due sole voci in un moto ondulatorio di figure ascendenti e discendenti, e la cui trama leggera richiama quella di una badinerie, è interamente fondato su gruppi di otto e di quattro battute. Solo in due luoghi questa regolarità si interrompe: le mis. 31 e 32 sono contemporaneamente chiusura della frase che precede e inizio di quella che segue, e alle mis. 87-96 la frase è ampliata da otto a dieci battute - là due battute in meno, qui due in più, di modo che il numero complessivo delle battute (104) è nuovamente divisibile per quattro! Il rapporto col soggetto della fuga non risiede solo nelle note iniziali del preludio, ma anche nel passaggio del basso fa diesis-mi diesis-re diesis-dò diesis (mis. 4-7), che trova precisa corrispondenza nella linea inferiore tracciata dalle seste spezzate del soggetto della fuga. Ai quattro gruppi di 8 battute iniziali (mis. 1-32) fanno seguito quattro gruppi di 4 battute (mis. 31-46); le progressioni presenti in questi ultimi derivano dalle mis. 7 e 8 del tema del preludio (il passaggio in crome la diesis-sol diesis-fa doppio diesis si rifa ancora alla prima versione della mis. 8, cfr. sopra). Ora intervengono di nuovo due gruppi di otto battute, con la funzione di una ripresa alla sottodominante; inizia poi, nella parte composta ex nova, un "gioco grazioso di spiritelli saltellanti" (come avrebbe detto Schumann), di 12 + 4 + 4 + 10 battute, dopo il quale le ultime 8 battute coi loro brillanti accordi spezzati portano baldanzosamente a termine il preludio. (I blocchi accordali ricorderanno agli organisti la conclusione della Toccata in Fa maggiore BWV 540, composta all'incirca nello stesso periodo.)

Esecuzione: le ultime otto battute sono la spia che rivela l'esigenza di un'interpretazione virtuosistica. Sarà quindi appropriata un'esecuzione leggera, agile, vaporosa nei gruppi di otto battute, frizzante in quelli di quattro, forte nelle ultime otto battute. La linea del basso segue il movimento ondulatorio del tema, per cui le sue crome andranno legate sia alla nota precedente sia alla seguente. In casi simili Couperin scrive:



con una grafia che risulta più precisa rispetto a un'unica grande legatura.

M.M. J. = 84-92 (cioè nel tempo della fuga)

## N. 3 in Do diesis magg. I BWV 848

### FUGA A TRE VOCI



La fuga è in stretto rapporto col preludio ed è pervasa, rispetto a quello, da una consonanza ancor più carezzante. Il soggetto si slancia con un elastico gruppetto dal quinto grado al decimo; da lì discende per seste spezzate fino alla fondamentale, che tocca solo leggermente. Si fa accompagnare da due controsoggetti obbligati,



il primo dei quali risponde ai salti di sesta del soggetto con un viluppo di scorrevoli terze; il secondo invece traccia nella regione superiore un'arcata che sostiene tutta la leggera impalcatura. Il disegno delle terze s'incontra di nuovo nel Preludio in Fa diesis minore e nella Fuga in La bemolle maggiore; le sincopi del secondo controsoggetto compaiono anche nella fuga della Fantasia e Fuga in Sol minore per organo BWV 542 (composta più o meno nello stesso periodo).

La fuga è tripartita secondo un piano singolare. La prima parte presenta l'esposizione e uno svolgimento incompleto in minore (entrata del basso mis. 14, del contralto mis. 19) e si conclude in Mi diesis minore (mis. 22). La parte centrale contiene anch'essa uno svolgimento incompleto (soprano mis. 25 col levare, contralto mis. 27); segue poi un dialogo a due fra soprano e basso (mis. 35:42), che approda come per caso a una ripresa della prima parte, cioè a una sorta di seconda esposizione alla quale segue ancora (mis. 52 col levare) una singola entrata del soprano, che porta a termine la fuga. L'idea della ripresa è sostanzialmente estranea alla fuga, tuttavia nelle fughe bachiane si trovano diversi esempi di una vera e propria ripresa: ad esempio nella Sonata in Do maggiore per violino solo (BWV 1005), nel Preludio e Fuga in Mi minore (BWV 548) e nella Fantasia e Fuga in Do minore (BWV 537) per organo; tutto ciò prova quanto poco Bach, persino nella severa forma della fuga, si sottraesse al nuovo spirito del tempo.

### N. 3 in Do diesis magg. I BWV 848

La particolare bellezza della fuga sta nell'ingegnosa configurazione dei divertimenti. Il primo di essi (mis. 7) assume un motivo ricavato dall'inizio del soggetto, abbreviato, che viene imitato dal contralto e accompagnato al basso dalle terze del controsoggetto:

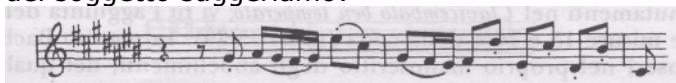


La parte finale di questo motivo, con le sue mosse semicrome, viene impiegata autonomamente e imitata in varie maniere, il salto di sesta iniziale viene elaborato e ampliato fino ad abbracciare l'ottava:



II delicato duetto delle voci estreme (mis. 35) inserisce sulla prima metà del soggetto un nuovo controsoggetto, discendente per intervalli di seconda, cosicché la fuga risulta pervasa, nel modo più naturale, da una ricca vita tematica.

L'esecuzione è particolarmente impegnativa. La fuga viene per lo più eseguita troppo velocemente e troppo brillantemente, perdendo così una parte della sua grazia.. Per l'articolazione del soggetto suggeriamo:



(Se alla mis. 2 si sentono settime discendenti invece di seste ascendenti il soggetto acquista un carattere eccessivamente patetico.) Alla mis. 7 si lasci il contralto in secondo piano rispetto al soprano, alla mis. 31 il tenore rispetto al basso; la conclusione della fuga è maestosa e imponente come quella del preludio (i passaggi delle ultime due battute hanno la stessa funzione delle ultime otto battute del preludio).

M.M. J = 84-92 (come il preludio)

## N. 4 in Do diesis min. I BWV 849

### PRELUDIO E FUGA N. 4 IN DO DIESIS MINORE I BWV 849

L'idea che abbiamo della tonalità di Do diesis minore è influenzata in particolare dalla Sonata "Al chiaro di luna" di Beethoven; Haydn e Mozart riservarono poca attenzione a questa tonalità. Bach stesso ne fa molto raramente uso: al di fuori del Clavicembalo ben temperato se ne trovano esempi nei movimenti centrali lenti del Concerto in Mi maggiore per violino (BWV 1042) e della Sonata per violino e clavicembalo nella stessa tonalità (BWV 1016). La fama particolare di questa fuga è da ricondurre al giudizio entusiasta di Philipp Spitta, che vide in essa "una delle più grandi creazioni dedicate agli strumenti da tasto". Anche se oggi non le riconosciamo più una posizione così eccezionale, la annoveriamo pur sempre - assieme alle Fughe in Mi bemolle minore, Fa minore e Si minore - fra le più importanti del Clavicembalo ben temperato. Il preludio costituisce il sipario che si alza sulla fuga con l'entrata del suo lapidario soggetto.



Degli undici preludi la cui prima versione si trova nel Klavierbüchlein, gli ultimi tre (in Do diesis minore, Mi bemolle minore e Fa minore) non sono semplici pezzi introduttivi bensì brani ariosi altamente espressivi. E' possibile che Friedemann, dopo aver affrontato nei primi numeri problemi prevalentemente tecnici, dovesse ora esercitarsi nel "cantabile". Il Preludio in Do diesis minore fu incorporato con pochi mutamenti nel Clavicembalo ben temperato; vi fu l'aggiunta delle misure 15 e 16 e della coda (miss. 35-39). In seguito Bach inserì nel proprio manoscritto degli abbellimenti, dei quali non sappiamo se vadano presi per autentici o se siano stati aggiunti ad hoc - forse durante l'insegnamento - come si può supporre sia avvenuto per alcune Sinfonie a tre voci, riccamente ornate (ad esempio quella in Fa minore BWV 795). In un'esecuzione al clavicembalo questi abbellimenti dovrebbero in ogni caso essere rispettati.  
Il preludio è composto nello stile di un'invenzione, malgrado non osservi una condotta polifonica rigorosa e sembra più il frutto di un'improvvisazione allo strumento. Come nell'Invenzione a due voci in Do maggiore (BWV 772) viene esposto

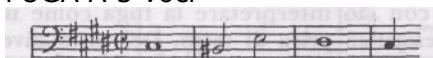
## N. 4 in Do diesis min. I BWV 849

un tema (tonica-dominante) che riceve una risposta (dominante-tonica), prosegue con espansioni motiviche e approda, dopo una serie di progressioni, alla dominante. Fino a questo punto (mis. 14) esso forma, malgrado la cesura della mis. 8, un'unica grande linea melodica, alla cui formazione concorrono in ugual misura i due motivi del tema, a e b. Nella seconda parte (dalla mis. 15 col levare) la forza espressiva del tema aumenta. Le due battute 15 e 16, aggiunte successivamente, formano un antecedente delle battute 17 e 18, del quale oggi non potremmo immaginare di fare a meno. I due motivi a e b si compenetrano sempre più; col si diesis è raggiunto alla mis. 25 il punto culminante. La linea melodica della mis. 34, ampia e tesa, pare portare alla conclusione, ma con una cadenza d'inganno Bach aggiunge una coda, che per espressività e per figurazione motivica conduce direttamente alla fuga: alle mis. 35 e 36 compare al soprano il soggetto della fuga per moto retrogrado, do diesis-si diesis-mi-re diesis-(mi)-do diesis (come avviene anche al contralto dalla mis. 26). Questo legame motivico è più convincente di quello individuato da Werker, che rintraccia le prime quattro note del soggetto all'inizio del preludio: do diesis-si diesis al basso (mis. 1-3), mi-re diesis al soprano (mis. 3-4).

In fase di esecuzione si assuma come unità di pulsazione ritmica non la semiminima bensì la minima puntata. Si eviterà così un numero eccessivo di accenti all'interno della battuta e si metterà questo tempo alla breve in relazione con quello della fuga. Si eviti un'espressività troppo accentuata; il preludio deve solo accennare a tutto ciò che sarà compito della fuga mettere in luce.

M.M. J. = 40

### FUGA A 5 voci



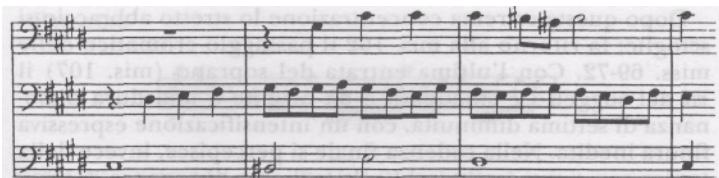
Già dal punto di vista puramente esteriore la fuga, facendo sfoggio di cinque voci e di tre soggetti, occupa un posto d'eccezione fra tutte le fughe tastieristiche di Bach. Nei due libri del Clavicembalo ben temperato solo la Fuga in Si bemolle minore I è a cinque voci; anche nelle opere organistiche bachiane le fughe a cinque voci sono solamente due: quella del Preludio e Fuga in Do maggiore (BWV 547) e quella, tripla, del Preludio e Fuga in Mi bemolle maggiore (BWV 552). La polifonia a cinque voci era riservata alla grande musica sacra (Messa in

#### N. 4 in Do diesis min. I BWV 849

Si minore BWV 232, Magnificat BWV 243, Mottetto "Jesu, meine Freude" BWV 227). Ancor più rare, all'epoca di Bach, sono le fughe triple. Ma la Fuga in Do diesis minore è veramente una fuga tripla, o è piuttosto una fuga con due controsoggetti obbligati? È forse una questione puramente terminologica? No, si tratta di una questione che ne coinvolge il carattere. Non si può porre questa fuga sullo stesso piano delle due Fughe in Do minore e in Do diesis maggiore, che nel Clavicembalo ben temperato la precedono immediatamente, e che hanno anch'esse due temi obbligati che contrappuntano il soggetto. Nella Fuga in Do diesis minore gli altri due temi, pur essendo subordinati al soggetto principale e sebbene nessuno di essi conosca un vero e proprio svolgimento autonomo (come avviene invece nella Fuga in Fa diesis minore II), hanno caratteristiche così individuate che si può riconoscere ciascuno dei due come una personalità autonoma.

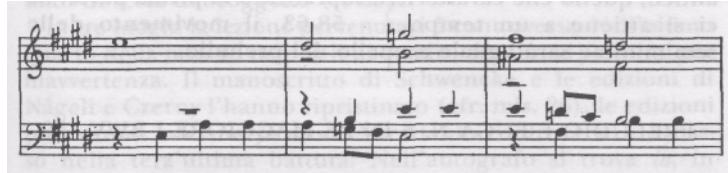
Ciascuno dei tre soggetti a, b, e ha un proprio carattere. Il primo sale lentamente dalla nota fondamentale alla terza, passando per la sensibile che da origine all'intervallo dolorosamente dissonante di quarta diminuita, e scende di nuovo alla fondamentale (non si potrebbe faintendere il passaggio in modo peggiore che interpretandolo come una successione di due seconde, do diesis-si diesis e mi-re diesis). Dal collegamento della prima nota con la quarta (do diesis-re diesis) e della seconda con la terza (si diesis-mi) nasce la figura di una croce obliqua appoggiata orizzontalmente. Il significato di questo simbolo era ben noto all'epoca che precedette Bach e al compositore stesso: la figura è presente nel Crucifixus di una Messa di Johann Raspar Kerll, come pure nei cori della crocifissione della Passione secondo San Giovanni (BWV 245) e della Passione secondo San Matteo (BWV 244) dello stesso Bach. Ci troviamo qui nella zona più intima e sacra dell'arte bachiana, senza voler con ciò interpretare la fuga come una sorta di musica ecclesiastica priva di testo. Del tutto diverso è il secondo soggetto, che entra alla mis. 35. Privo di una fisionomia nettamente individuata, scende dalla quinta sulla terza e si unisce subito al primo soggetto. Allo stesso tempo la fuga si illumina, lo stylus gravis della prima parte viene abbandonato e il numero delle voci si riduce a tré-quattro. Subito si aggiunge agli altri due il terzo soggetto (mis. 49), che si slancia dalla quinta all'ottava e su questa si arresta. Compressi nello stesso ambito, i tre soggetti riempiono esattamente l'estensione di un'ottava: il primo con la terza do diesis-mi, il secondo con la terza discendente sol diesis-mi, il terzo con la quarta ascendente sol diesis-dò diesis.

N. 4 in Do diesis min. I BWV 849



La fuga si suddivide chiaramente in tre parti. Nella prima il soggetto principale è esposto, da solo, in una sezione a cinque voci nello stile della polifonia vocale. Nella seconda (mis. 35-94) compaiono gli altri due soggetti e vengono uniti al primo; nella terza parte il secondo soggetto (in crome) viene escluso e il primo col terzo danno origine a degli stretti.

L'esposizione, nella prima parte, fa entrare le voci a partire dalla più grave per arrivare alla più acuta; il contralto entra irregolarmente alla sottodominante (mis. 12); si ha inoltre un'entrata supplementare del tenore (mis. 19). Il secondo svolgimento, composto da quattro sole entrate, chiude la prima parte alla mis. 35 in Mi maggiore. Nella seconda parte i tre soggetti vengono tra di loro combinati per dieci volte, quattro volte nell'ordine a-b-c (mis. 49, 54, 59 e 89), due volte a-c-b (mis. 66 e 76), tre volte b-c-a (mis. 68, 73 e 81) ed una volta c-b-a (mis. 51). Nell'ultima parte della fuga il primo e il terzo soggetto urtano fra di loro in un modo che richiama l'immagine di un'aspra battaglia, alla quale il secondo soggetto, per la sua natura, non è capace di prender parte. I due soggetti raddoppiano le loro forze e cercano di prevalere l'uno sull'altro:



## N. 5 in Re magg. I BWV 850

Dopo questa estrema concentrazione lo stretto abbraccio si scioglie; fa ritorno alla mis. 102 il passaggio cromatico delle miss. 69-72. Con l'ultima entrata del soprano (mis. 107) il mi del soggetto è sincopato e da origine a una dura dissonanza di settima diminuita, con un'intensificazione espressiva finora inedita. Nella cadenza finale si percepisce, invece della tonica come ci si aspetterebbe, la tagliente dissonanza do diesis -la-mi diesis-sol diesis-dò diesis, che prepara l'ultima entrata del soggetto al contralto. Non v'è neppur bisogno di dire che la chiusura in maggiore non ha qui il significato di una liberazione, di un appianamento dei contrasti.

Alcuni particolari riguardanti la tecnica compositiva sono ancora degni di nota: alle miss. 19-25 il soggetto entra due volte, l'una subito di seguito all'altra e alla stessa voce, cioè al secondo tenore; altrettanto accade alle miss. 25 e 32 nel primo tenore. Quest'ultima voce tace dalla mis. 36 alla 63 ed entra poi col terzo soggetto. Poiché il secondo tenore tace solo a partire dalla mis. 67, il brano in questo punto procede di nuovo, per breve tempo, a cinque voci; alla mis. 81 rientra il secondo tenore, alla 82 il primo. Nelle ultime misure la nota del basso deve essere ribattuta, poiché la fuga non termina in pp, come voleva Czerny, ma col dispiegamento di tutte le sue energie.

L'esecuzione deve evidenziare le tre parti della fuga, non nel senso di una progressiva intensificazione bensì nel senso che la prima parte deve risultare seria e gravosa, la seconda più mossa, l'ultima molto intensa, più in senso intiore che esteriore. Anche qui il segno 0 non vuole indicare un tempo veloce, ma è il segno che contraddistingue lo stile antico, quello che caratterizza soprattutto la prima parte. Se ci si attiene a un tempo  $J = 58-63$ , il movimento delle semiminime sarà uguale a quello del preludio.

## PRELUDIO E FUGA N. 5 IN RE MAGGIORE I BWV 850

Nell'età barocca la tonalità di Re maggiore ha per tradizione un carattere festoso, è la tonalità delle tre trombe e dei timpani del coro d'apertura nell'Oratorio di Natale (BWV 248) e del Gloria nella Messa in Si minore (BWV 232). Anche alla base di questa fuga, della quale il preludio è una preparazione, sta l'idea di uno sfoggio barocco di magnificenza.

## N. 5 in Re magg. I BWV 850

### PRELUDIO



Nel Klavierbüchlein e in Forkel il preludio è presente in una versione più breve, di 22 battute, che corrispondono alle battute 1-18 e 27-29 della versione del Clavicembalo ben temperato. Il preludio fu ideato forse come studio per la diteggiatura della mano destra con l'allargamento del pollice e del quinto dito; corrisponde a questo scopo pedagogico in modo così eccellente che ancor oggi è uno dei pezzi d'obbligo favoriti (e temuti) agli esami e ai concorsi - quanta poca strada abbiamo fatto in duecent'anni dopo Bach! Poiché la mano sinistra si limita a sottolineare con discrezione i tempi della battuta, tutta l'attenzione può essere dedicata alla destra. Bach ampliò il preludio, nella versione per il Clavicembalo ben temperato, mediante una ripresa alla sottodominante (mis. 20); dopo di ciò il brano abbandona il tono leggero e giocoso, approda al modo minore e incrementa la tensione - analogamente al Preludio in Do minore - fino a una chiusura patetico-declamatoria, con accordi di settima diminuita a piene mani e con veloci passaggi, una chiusura con la quale il preludio cerca e raggiunge il momento del trapasso nella fuga. Il rapporto fra i due brani è rafforzato anche dalle relazioni motiviche: le prime tre note e le ultime della figura in biscrome del soggetto della fuga provengono dalla figurazione del preludio; il salto di quinta ascendente (re4-la4) del preludio si trasforma, ampliato, nel salto di sesta del soggetto (rez-si2).

In tre luoghi la lezione pervenutaci è controversa. Nell'ultimo quarto della mis. 28 manca il bequadro davanti al fa, forse per inavvertenza. Il manoscritto di Schwencke e le edizioni di Nàgeli e Czerny l'hanno ripristinato (cfr. mis. 26), le edizioni più recenti lasciano fa diesis. Altrettanto controverso è il basso nella terz'ultima battuta. Nell'autografo si trova la, in Kirnberger si. Ritengo che il si sia una successiva correzione di Bach; il pedale è abbandonato, il basso passa per il si e prosegue portandosi sul do diesis e sul re. Altra questione controversa: il fatto che nella penultima battuta manchi il segno di arpeggio sul secondo quarto è intenzionale oppure dovuto a imprecisione?

Esecuzione: agile e aggraziato (M.M. J = 96), le note più acute leggermente separate; nella terza parte allargare gradualmente fino al tempo della fuga (M.M. J = 63-66).

## N. 5 in Re magg. I BWV 850

### FUGA A 4 voci



In nessun'altra fuga del Clavicembalo ben temperato Bach si apre di più alla dimensione mondana, in nessun'altra l'armonia prevale così nettamente sulla polifonia come in questa; in nessun'altra fuga Bach si avvicina maggiormente allo stile di Händel, soprattutto nella festosa chiusura "orchestrale", che si sarebbe più propensi ad attribuire a Händel che a Bach. Tutto ha origine nel soggetto. Il suo gesto imperioso, con l'"energica scrollata di capo" (Spitta) delle irruenti biscrome e gli ottavi puntati nello stile di un'ouverture francese, determina l'atmosfera della fuga. Per due volte al soggetto si oppone un diverso elemento, originato dalla figura in semicrome discendenti, ma questa figura deriva anch'essa per aumentazione e per moto contrario dal soggetto. Le dissonanze con le quali il preludio si era aperto il cammino verso la fuga si sono stemperate in pura armonia, tanto che in tutta la fuga non v'è quasi bisogno di segni d'alterazione.

Alla trasparenza dell'espressione corrisponde la trasparenza della forma. Vi accade ben poco dal punto di vista della tecnica compositiva della fuga. All'esposizione, nella quale le voci - come nella Fuga in Do diesis minore - entrano a partire dalle più gravi, fa seguito, dopo un'entrata supplementare del basso nel registro grave e due battute di divertimento, il secondo e ultimo svolgimento (mis. 11). Dalla mis. 17 in poi il soggetto non compare più per intero. Il divertimento delle mis. 9 e 10 viene ampliato a tre battute (mis. 17-19); poi le figure in biscrome s'infittiscono sempre più; una volta superata la difficile battuta 24, l'esecutore verrà premiato dal passo conclusivo, piuttosto enfatico e per nulla conforme allo stile della fuga.

Alla mis. 13 la parte del basso è controversa. Si deve forse scrivere il primo quarto della battuta una terza sopra? Siamo in presenza di una svista nella quale Bach è incorso in fase di notazione? Il soggetto non compie mai un salto d'ottava, la settima non risolta la al contralto fa nascere dei dubbi, e il rapporto con la mis. 11 appare evidente. Il ritmo  va

interpretato come  in base a quanto abbiamo spiegato a p. 32.

Alcuni interpreti accentuano gli ottavi puntati, secondo lo

## N. 6 in Re min. I BWV 851

stile dell'ouverture francese; tuttavia la concomitanza delle semicrome alle miss. 9-10 mostra che essi devono essere eseguiti così come sono scritti. Mendelssohn racconta, nelle lettere scritte durante i suoi viaggi, che si sforzò di suonare il soggetto sui pedali dell'organo di Lindau; anche suonandolo alla tastiera comunque il soggetto è capace di mettere in difficoltà più di un esecutore. Chi scrive raccomanda di studiarlo nel modo seguente:



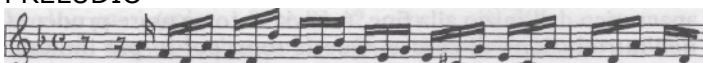
Esecuzione: non troppo rigido né lezioso; con dignità, ma anche con forza e risolutezza e con un certo fuoco.

M.M. J = 63-66

## PRELUDIO E FUGA N. 6 IN RE MINORE I BWV 851

All'epoca di Bach la tonalità di Re minore si rende definitivamente indipendente dal modo dorico. Negli anni di Weimar e di Cöthen Bach impiegò la nuova tonalità in alcune opere altamente significative: la Toccata con Fuga per organo (BWV 565), la Partita per violino solo (BWV 1004), la. Fantasia cromatica e Fuga (BWV 903). Il teso registro espressivo che caratterizza queste opere si ritrova anche nelle forme più brevi del Clavicembalo ben temperato, in particolare in questa Fuga in Re minore; il rapporto col preludio - quest'ultimo improntato a un'espressione affettuosa e contenuta - è simile a quello che si osserva nei nn. 1 e 4.

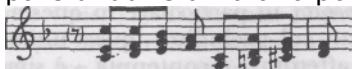
### PRELUDIO



È presente in una versione più breve, che comprende 14 sole misure più la battuta finale, nel Klavierbüchlein, dove occupa la terza posizione, subito prima del Preludio in Re maggiore. È ammirabile l'ordine logico e progressivo col quale Bach procedeva nelle lezioni impartite a Friedemann: dopo i primi due preludi, che si limitavano ad accordi spezzati da

## N. 6 in Re min. I BWV 851

eseguire senza bisogno di cambiare posizione alla mano, vengono ora figurazioni in terzine che richiedono uno spostamento della mano, senza però che sia ancora necessario il passaggio del pollice. Le terzine sono riservate alla mano destra, mentre la sinistra fornisce il supporto ritmico e armonico. Per incorporare il preludio nel Clavicembalo ben temperato Bach gli aggiunse una seconda parte, come già aveva fatto per i nn. 2 e 5, che lo strappa al suo atteggiamento meditativo. A partire dal punto culminante sul si, terzine discendenti conducono cromaticamente, per intervalli di quinta diminuita, a una conclusione a voci piene, con la quale il preludio si allaccia alla fuga. Tali successioni cromatiche, che nel XIX secolo Liszt e altri rigetteranno per la loro stereotipia, non si erano ancora logorate al tempo di Bach e mantenevano intatta la loro forza espressiva. Nel Preludio in Sol minore per organo (BWV 535) Bach concatena una serie di accordi di settima diminuita che discende per tutti i dodici semitonni; lo stesso artificio è impiegato, con la massima intensità espressiva, alla fine della Fantasia cromatica. Nelle figure in terzine del preludio è nascosta una melodia, una "voce intcriore" come avrebbe detto Schumann, che a partire dall'inizio può essere decifrata in questo modo: la-fa, re-si bem., sol-mi, do diesis-fa; ciò corrisponde - con l'eccezione dell'ultima nota - alla melodia iniziale, trasportata di un tono, della Quarta Sinfonia di Brahms! La linearità delle singole voci si fa sempre più spiccata, cosicché alla mis. 10 pare di udire un brano polifonico a quattro voci:



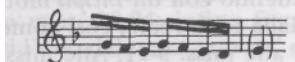
Ciò basterebbe a sconsigliare un'esecuzione troppo rapida e leggera del preludio. Le terzine mantengono un ritmo anacrusico dall'inizio alla fine, tuttavia occorre usare prudenza nell'introduzione di cesure. Queste sono per lo più indicate da un intervallo più ampio nella parte del basso. Così ad esempio alle miss. 10 e 11 si devono separare la prima croma dalla seconda e la quinta dalla sesta; nessuna cesura va invece effettuata all'interno delle miss. 12-14. Il gusto dell'interprete deciderà poi se eseguire la seconda metà delle miss. 16 e 17 a mo' di eco. Verso la fine il movimento si allarga, in modo che la croma diviene pari alla semiminima della fuga.  
M.M. J = 52-36

## N. 6 in Re min. I BWV 851

### FUGA A 3 voci



Questa fuga è da annoverare, per lavoro contrappuntistico, tra le più severe del Clavicembalo ben temperato. Non ha timore di alcuna dissonanza e si preoccupa così poco dell'eufonia, che è facile capire perché non sia fra le preferite dagli esecutori. Ma quanto ha da offrire a chi non teme le sue asprezze! Il soggetto inizia a procedere con compostezza, poi raggiunge di slancio il sesto grado, si arresta sospeso e si rivolge al quinto. La presenza di un segno di staccato sul sesto grado si bem. - l'unico in tutto l'autografo del Clavicembalo ben temperato - è degna di nota; tanto più che Bach, contrariamente al solito, mantiene il segno per tutta la fuga (è presente anche nella progressione delle miss. 9-11). Ciò significa che Bach vuoi dare al soggetto un carattere veemente e aggressivo. La coda del soggetto, che fa da raccordo col controsoggetto:



corrisponde, letta per moto retrogrado (re-mi-fa-sol-mi-fa), alla testa del soggetto stesso. Anche il controsoggetto ha origine dal soggetto,



ma con gli stretti - che iniziano subito - perde un po' della sua importanza. La fuga è divisa in due parti uguali, secondo un criterio che si riscontra anche nella Fuga in Mi minore. Le due parti (miss. 1-21 e 21-42, con in più due battute conclusive) non solo hanno le stesse dimensioni: sono anche strutturate in modo del tutto simile. Esattamente uguali sono le quattro misure conclusive delle due parti (miss. 17-20 in La minore e miss. 39-42 in Re minore). C'è inoltre tutta una serie di corrispondenze formali. Le miss. 6 e 7 si rispecchiano nelle miss. 27 e 28 (soggetto al soprano per moto contrario); le miss. 8 e 9 (soggetto al soprano) nelle miss. 29 e 30 (soggetto al basso per moto contrario); l'entrata nascosta del soggetto al basso (mis. 11)

## N. 7 in Mi bemolle magg. I BWV 852



è ripresa dal soprano alla mis. 32; la doppia entrata simultanea di contralto e basso (contralto per moto contrario) alla mis. 14 torna di nuovo alla mis. 35 (soprano e contralto). Vi sono stretti di vario tipo e carattere: all'ottava a distanza di una battuta (miss. 17-18 e 39-40); alla quarta inferiore con la voce imitante per moto contrario: mis. 13 (soprano) e 14 (contralto); fra soprano per moto contrario e contralto (miss. 27-28) ; fra contralto e basso alla quarta inferiore per moto contrario (miss. 28-29) ; tra basso e soprano per moto contrario (miss. 21-22), e tra questo e basso per moto contrario alla settima (!) alle miss. 22-23; tutto ciò tralasciando le entrate incomplete. Non c'è bisogno di dire che tutti questi artifici non sono fini a sé stessi ma hanno lo scopo di portare in primo piano le energie latenti nel soggetto; l'artista vuole qui sviscerare il materiale tematico nello spazio più breve possibile e coi mezzi più limitati. Il trillo che segue il si bem. staccato nel soggetto, coincidendo con un incipit motivico, può essere eseguito a partire dalla nota reale, così come i gruppetti che sostituiscono i trilli alle miss. 9-11. Alle miss. 15, 16, 28 e 29 occorre aggiungere il segno del trillo. Le crome del soggetto vanno suonate decisamente legate; dopo il fa della mis. 2 va inserita una piccola cesura. Il tempo è quello di un controllato Allegro marcato.

M.M. J = 72

## PRELUDIO E FUGA N. 7 IN MI BEMOLLE MAGGIORE I BWV 852

La tonalità di Mi bemolle maggiore, una delle preferite dai classici viennesi, fu usata raramente da Bach negli anni di Weimar e di Còthen. Questa tonalità è assente anche nel Klavierbuchlein, nel quale sono peraltro presenti tutte le tonalità comprese tra Do maggiore e Fa minore; fu forse questa la ragione per cui Bach pose mano a un lavoro ancora precedente. La composizione che scelse per l'inserimento nel Clavicembalo ben temperato è in verità piuttosto sorprendente, in quanto quello che Bach chiama praeludium è in realtà un praeambulum unito a una fuga doppia, e non ha perciò alcun rapporto con la splendida fuga dalla quale nel Clavicembalo ben temperato è seguito. Cosa può aver spinto Bach a collocare la

## N. 7 in Mi bemolle magg. I BWV 852

composizione in questo luogo, dove fa l'effetto, per le sue dimensioni e il suo stile, di un corpo estraneo? Probabilmente non volle che andasse perduto questo importante lavoro giovanile e gli trovò perciò una dimora nella raccolta del Clavicembalo ben temperato. In questo caso è bene considerare preludio e fuga come entità separate.

### PRELUDIO



Nel XVII secolo il termine *praeludium* veniva impiegato per designare un brano introduttivo unito a una fuga; analogamente le suites orchestrali di Bach sono chiamate semplicemente *ouvertures*. Solo nell'antico senso dunque il titolo di questo preludio è impiegato legittimamente, poiché si tratta in realtà di un *praeambulum* seguito da un'ampia e articolata Fuga doppia.

La struttura è la seguente: *praeambulum* mis. 1-9; fugato nello stile antico mis. 10-24; infine fuga con due soggetti appaiati, costituiti l'uno dal tema - un po' dilatato - dei fugato, l'altro dal motivo in semicrome del *praeambulum* (mis. 25-70), che vengono uniti secondo lo schema seguente:



L'esposizione si conclude alla mis. 35 in Sol minore; il secondo svolgimento è tecnicamente più complesso, poiché vi ha luogo uno stretto del primo soggetto (soprano e contralto mis. 35, soprano e tenore mis. 38-39, contralto e tenore mis. 41-42, basso e tenore mis. 46-47). Il terzo svolgimento inizia a metà della mis. 49 (primo soggetto al basso, secondo soggetto al contralto). Fanno poi ritorno gli stretti; alle mis. 58-62 la fuga raggiunge il climax; di questo passo Bach si ricorderà nell'ultima parte della sua *Tripla Fuga per organo*.



## N. 7 in Mi bemolle magg. I BWV 852

A questo punto la fuga ha raggiunto un'altezza spirituale dalla quale non scende più fino alla conclusione. Dapprima soprano e contralto si saldano in una catena di stretti del primo soggetto,



poi la fuga giunge a termine in uno stile solenne sul pedale di tonica, con un'ultima entrata dei due soggetti.

L'ammirazione per questo imponente lavoro non deve far passare sotto silenzio i segni di una certa immaturità: l'immotivato raddoppio della mensura alla mis. 8 (che l'esecutore deve rendere plausibile preparandolo con un rallentando); lo spostamento di accenti del soggetto nella parte del soprano alle mis. 12-13 (un segno caratteristico dello stile antico); l'incrocio del soprano col tenore alla mis. 43, per por fine al quale il soprano deve compiere un salto azzardato; soprattutto però la densità uniforme del brano, che fino alla mis. 57 si muove quasi sempre nel registro centrale, e le sue dimensioni, che si riscontrano anche in una serie di fughe giovanili bachiane: quelle della Toccata e Fuga in Re minore, in Mi minore, in Do minore e in Sol maggiore; la Fuga in Si minore sopra un tema di Albinoni, e altre. Tutte queste fughe danno un'impressione di lunghezza eccessiva, non godendo di sufficiente concentrazione, mentre invece la fuga che segue la Fantasia cromatica (BWV 903) - pur contando un numero maggiore di battute - non pare lunga a nessuno.

Busoni pose acutamente in rapporto fra di loro i tre soggetti, tra di loro imparentati, delle fughe bachiane in Mi bemolle maggiore: ovvero questa, quella del del Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato, e la fuga per organo; e lo fece nel senso che vide in essi una progressiva, crescente spiritualizzazione. Suggerì anche di scambiare tra loro i preludi del Primo e del Secondo Libro, la qual cosa renderebbe un buon servizio soprattutto alla fuga del Primo Libro: ma è forse lecito separare ciò che Bach ha unito?

L'esecuzione sia tranquilla, raccolta, con una uniformità di suono organistica; il tempo sia moderato, ma non strascicato.

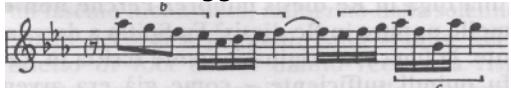
M.M. J = 60

FUGA A 3 voci



## N. 7 in Mi bemolle magg. I BWV 852

La fuga, tra le più belle del Clavicembalo ben temperato, corre il rischio di essere messa in ombra dal preludio, e dev'essere perciò presa in esame indipendentemente da quello. Assieme alle Fughe in Do minore, Fa diesis maggiore e Sol diesis minore è da annoverare tra le più libere e moderne del Clavicembalo ben temperato. È la prima fuga bachiana per tastiera il cui soggetto moduli alla dominante. Con l'eccezione di una fuga giovanile in Mi minore (BWV 945) il cui soggetto modula alla sottodominante (!), e della fuga che segue la Toccata in Do maggiore per organo (BWV 566), tutti i soggetti di fuga si erano mantenuti finora nell'ambito della tonica. La pausa che fa parte del soggetto facilita alla risposta il ritorno alla tonica. Il soggetto si muove con fare grazioso a partire dal quinto grado, poi sfiora solo leggermente la nota fondamentale e resta capricciosamente sospeso sulle due crome. Ma con quale saldo senso dell'unità è costruito! Le due semicrome in levare dopo la pausa sono un'abbreviazione dell'intera figura in semicrome della prima battuta; le due crome mi bem.-re fanno riferimento alle due precedenti dò-si berti.; la svolazzante coda del soggetto offre il materiale per i divertimenti. Anche il controsoggetto è in stretta relazione col soggetto:



Con gli elementi a, b e e viene così costruita una fuga che Werker definisce "un capolavoro di grande bellezza dalla prima all'ultima nota, privo di momenti alti o bassi, perfettamente equilibrato".

La fuga si divide in due parti. Nella prima (miss. 1-17) si ha dopo l'esposizione una sola entrata del soprano (mis. 11), mentre nella seconda (miss. 17-32) sono compresi due svolgimenti: uno in minore con le sole entrate del contralto e del basso (miss. 17 e 20), e uno completo nella successione basso (mis. 26), soprano (mis. 29) e contralto (mis. 34). Poiché tutte le entrate sono separate da divertimenti più o meno ampi, più che parlare di svolgimenti in sé conchiusi si parlerà di singole entrate collegate da divertimenti. Questi ultimi non sono basati unicamente sulla figura e ma anche sul breve motivo in levare che si presenta già al soprano alle miss. 3-4 e che si estende poi alle crome delle miss. 7-9. Così pure le tre crome in levare del contralto alle miss. 7-9 derivano per aumentazione da e. Alla fine di ogni parte si trovano passaggi

## N. 8 in Mi bemolle (Re diesis) min. I BWV 853

cromatici; alle miss. 15-17 si tratta di una progressione discendente il cui modello deriva da e, progressione che già era accennata dalla linea inferiore della mis. 5, e alla quale si allude ancora al momento dell'arresto, sorprendentemente dissonante, della mis. 34, che ora però fa un effetto piuttosto baldanzoso.

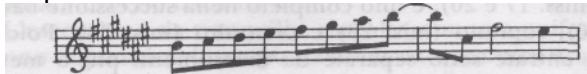
Esecuzione: le crome dò-si bem. del soggetto vanno separate decisamente, le crome mi bem.-re in modo più morbido. Il trillo, per evitare di ribattere la nota precedente, inizia dalla nota reale. La prima di ogni gruppo di quattro semicrome va messa in leggero rilievo, soprattutto in e. Il trillo dev'essere misurato; alle miss. 27 e 35 va realizzato come mordente superiore; anche alle miss. 7 e 21 un mordente superiore è sufficiente. Il tempo dev'essere mosso ed elegante, non deve affrettare né tantomeno precipitare.

M.M. J = 84-92.

### PRELUDIO E FUGA N. 8 IN MI BEMOLLE (RE DIESIS)

### MINORE I BWV 853

Come potè Bach associare un preludio in Mi bemolle minore ad una fuga in Re diesis minore? Perché, non entrambi in Mi bemolle oppure in Re diesis? Fu Spitta a dare la risposta illuminante: la fuga era originariamente scritta in Re minore, a Bach fu quindi sufficiente - come già era avvenuto per Preludio e Fuga in Do diesis maggiore - cambiare le alterazioni in chiave; ciò gli risparmiò la fatica di riscrivere la fuga. Il preludio era già stato composto (si trova nel Klavierbüchleiri), ma in Mi bemolle minore, cosicché Bach dovette accettare quella discrepanza di tonalità dalla quale oggi siamo così notevolmente disturbati. Spitta trovò conferma alle sue supposizioni nella battuta 15 della fuga, dove la scala ascendente del soprano è costretta a interrompersi goffamente, per non oltrepassare l'estensione delimitata dal do5:



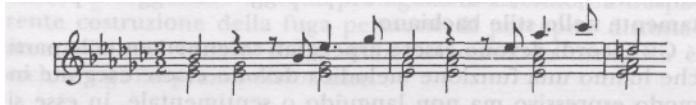
In Re minore si sarebbe potuto proseguire fino all'ottava:



## N. 8 in Mi bemolle (Re diesis) min. I BWV 853

perciò l'interprete non dovrebbe oggi farsi scrupolo di suonare quest'ultima versione, che corrisponde alle vere intenzioni bachiane. La maggior parte delle edizioni pratiche ha trascritto la fuga in Mi bemolle minore, e a ragione, poiché la discrepanza di tonalità annulla quasi completamente l'unità di preludio e fuga. Solo i motivi pratici che abbiamo messo in chiaro spinsero Bach a rinunciare a questa unità. In questa sede ci occuperemo perciò della Fuga in Mi bemolle minore e non di quella in Re diesis.

### PRELUDIO



Mattheson dichiarava di non aver mai visto composizioni in Mi bemolle minore, e in effetti anche in Bach s'incontra questa tonalità solo un'altra volta, nel Minuetto della Quarta Suite francese (BWV 815). Basta perciò la sola tonalità a dare al preludio un fascino inconsueto, rafforzato dalla solenne misura in 3/2 e dagli accordi arpeggiati, sullo sfondo dei quali si leva un duetto di voci che si danno reciproca risposta. Il preludio occupa un posto particolare nella letteratura della sua epoca: lo si può considerare il primo "notturno" per strumento a tastiera, un brano che possiede la luminosità di una notte stellata. Quando, a metà del preludio, le due voci impongono la loro presenza, gli arpeggi continuano a risuonare impercettibili. Nella prima versione, tramandataci da Forkel, mancava la coda delle miss. 29-36; la cadenza imperfetta a Si bemolle minore si trovava esattamente a metà, lo slancio declamatorio delle miss. 25-28 svolgeva il ruolo di un'intensificazione finale. Nella versione del Clavicembalo ben temperato alla mis. 29 si trova una cadenza d'inganno, a partire dalla quale prende le mosse una seconda intensificazione finale, che prima è affidata al basso e poi passa al soprano; questi si slancia verso l'alto prima di scendere a cadenzare (un'ottava sotto rispetto alla mis. 28). Nemmeno qui siamo ancora alla conclusione; solo dopo altre tre battute il movimento si arresta definitivamente. I segni di arpeggio mancano nelle prime tre battute e nelle ultime tre; gli accordi devono dunque iniziare solo gradualmente ad arpeggiare e viceversa cessare gradualmente alla

## N. 8 in Mi bemolle (Re diesis) min. I BWV 853

fine. Nella copia di Anna Magdalena alla mis. 20 si trovano delle legature,

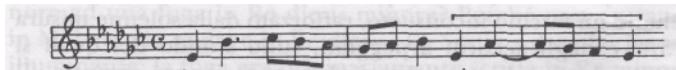


le quali indicano che la figurazione non deve essere interpretata come un'anacrusi (dunque contrariamente a ciò che verrebbe naturale). L'audace passaggio mi bem.-re bem.-do beq. alle miss. 10-11 è "ammorbidito" in alcune copie e in alcune edizioni, si tratta tuttavia di un passaggio autentico e perfettamente nello stile bachiano.

Gli accordi devono essere arpeggiati solennemente; le parti che hanno una funzione melodica devono essere eseguite in modo espressivo ma non languido o sentimentale, in esse si devono unire dolcezza e nobiltà. L'unità di tempo è rappresentata dalla minima.

M.M. J = 44

### FUGA A 3 voci



Questa fuga può essere considerata a ragione una delle più importanti del Clavicembalo ben temperato', ma godrebbe ancora della stessa considerazione se ci fosse pervenuta come composizione isolata e come "Fuga in Re minore"? Ben difficilmente. In questo caso la iscriveremmo fra le ampie fughe giovanili delle quali abbiamo parlato a proposito del Preludio in Mi bemolle maggiore, fra quei lavori - come appunto questo preludio e come la Fuga in La minore - originariamente non composti per il Clavicembalo ben temperato. Ora però la fuga vi è inserita e forma un'inseparabile unità col preludio, che pure nacque indipendente. Dal momento meditativo del preludio siamo trasportati sul piano della riflessione, più alto e dall'orizzonte più vasto; è come se scrutassimo il ciclostellato non più con l'occhio del sognatore bensì con quello dello scienziato. Questa spiritualità ci fa dimenticare la monotonia ritmica; la smaterializzazione del contrappunto fa sì che la fuga superi persino le altezze del preludio.

Un soggetto che si presti all'applicazione di tutte le tecniche contrappuntistiche deve avere caratteristiche particolari. Il

## N. 8 in Mi bemolle (Re diesis) min. I BWV 853

soggetto della Fuga in Mi bemolle minore le possiede. È formato da due arcate, che si congiungono a metà (sul mi bem.) e formano un'unico ampio arco che dapprima sale rapidamente e poi scende dolcemente. Il fatto che i due intervalli ascendenti mi bem.-si bem. e mi bem.-la bem. non siano in levare ma si trovino sul tempo forte della battuta da al soggetto un carattere oscillante, un equilibrio instabile. In poche altre fughe gli accenti ritmici sono così poco avvertibili come in questa. Manca un controsoggetto chiaramente rilevato, poiché il soggetto viene di continuo contrappuntato con se stesso; anche i brevi divertimenti servono solo come elementi di racordo. Il soggetto è dunque protagonista assoluto; la trasparente costruzione della fuga permette di percepire distintamente le voci intermedie e dalla sua condotta melodica è esclusa ogni asprezza dissonante.

Lo schema della fuga è il seguente:

1. Esposizione (Mi bemolle minore - Si bemolle minore), miss. 1-19.
2. Svolgimento: stretto del soggetto (Si bemolle minore - Sol bemolle maggiore), miss. 19-29.
3. Svolgimento: soggetto per moto contrario (Sol bemolle maggiore - Mi bemolle minore), miss. 30-44.
4. Svolgimento: stretto per moto contrario, miss. 44-52.
5. Svolgimento: due stretti a tre voci, miss. 52-61.
6. Svolgimento: soggetto per aumentazione con stretti di tutti i tipi, miss. 62-87.

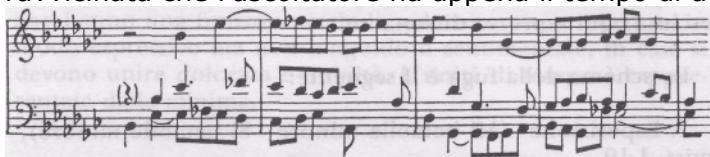
Si riconosce al primo sguardo la ben calcolata progressione dal primo all'ultimo svolgimento. Poiché il quarto e il quinto svolgimento sono uniti si potrebbe anche considerarli come un'entità unica.

Come in alcune altre fughe Bach prolunga qui l'esposizione facendo entrare la terza voce prima nel registro del tenore come dux (mis. 8), poi in quello del basso come comes (mis. 12), comportandosi come se la fuga fosse a quattro voci.

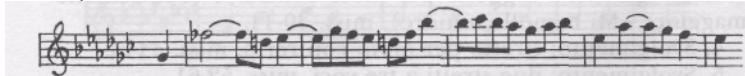
Lo stretto del secondo svolgimento è all'ottava tra contralto e soprano a distanza di mezza battuta (miss. 19-20); poi coinvolge tutte le tre voci (con alcune licenze) a partire dalla mis. 24, col contralto per aumentazione e in ritmo puntato; alla mis. 27 si aggiunge un secondo stretto di soprano e contralto alla quinta inferiore. Nel terzo svolgimento il tema è enunciato in maggiore e per moto contrario; il soprano entra alla mis. 30, il contralto alla 36, il basso alla 39 nel registro acuto,

N. 8 in Mi bemolle (Re diesis) min. I BWV 853

quello che apparterrebbe al tenore. L'inizio della seconda parte della fuga è evidenziato dalle pause del basso (quasi le uniche in tutta la fuga!); questa voce entra col soggetto per moto contrario nel registro grave, e due quarti dopo gli fa seguito il soprano (in incrocio col contralto). Il quarto svolgimento corrisponde al secondo, come si vede comparando le miss. 47-50 alle 24-27; la versione in ritmo puntato del soggetto si trova ora al soprano, mentre quella normale è al contralto; il basso procede liberamente. Nel quinto svolgimento le tre voci formano uno stretto a distanza di un quarto, prima per moto retto e poi per moto contrario. La distanza è così ravvicinata che l'ascoltatore ha appena il tempo di accorgersene:



Il soprano poi, col soggetto ampliato, si slancia nel registro acuto,



ridiscende lentamente e prepara così l'ultimo svolgimento, che supera tutti i precedenti: il soggetto è enunciato in doppi valori di durata ed è contrappuntato dal soggetto in valori normali sia per moto retto che per moto contrario (nello schema seguente si sono tralasciate le voci prive d'importanza tematica):

### N. 9 in Mi mag-g. I BWV 853



Queste quasi incredibili combinazioni sono naturalmente molto più che semplice espressione della più alta maestria nella tecnica del contrappunto. L'aumentazione di un tema è per Bach emblema di grandezza intcriore, come avviene nel Credo e nel Confiteor della Messa in Si minore (BWV 232), nei cori d'apertura delle Cantate BWV 80 ("Ein feste Burg ist unser Gott") e BWV 77 ("Du sollst Gott, deinen Herren, lichen"), sopra "Dies sind die heil'gen zehn Gebot") e alla fine della Fuga in Do maggiore per organo (BWV 547). Quest'ultimo episodio da perciò alla fuga una grandezza e una solennità che all'inizio non era ancora possibile presagire. Dispiace quasi che il soprano, e con lui le altre due voci, alla mis. 81 debba lasciare il suo ambito acuto, per risollevarsi quasi a stento al momento dell'ultima cadenza.

L'esecutore che voglia ricalcare questo itinerario si curerà meno delle singole entrate del soggetto e porrà più attenzione nel demarcare chiaramente i confini dei sei (o cinque) svolgimenti, unità in sé conchiuse, differenziandoli dinamicamente ad esempio nell'ordine mp, mf, p, mf, f, dove il forte conclusivo dev'essere più sentito intcriormente che esteriormente accentuato. Nel soggetto sarà appropriata una piccola cesura fra il mi bem. e il la berti, della sincope, senza che quest'ultima abbia bisogno di accenti. Il tempo sia flessibile, né strascicato né eccessivamente scorrevole; l'unità di tempo equivalga a circa una volta e mezza quella del preludio.

M.M. J = 60-66

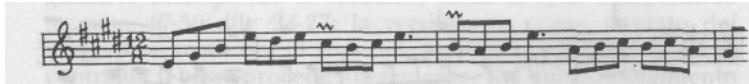
### PRELUDIO E FUGA N. 9 IN MI MAGGIORE I BWV 854

Prima che fosse introdotto il temperamento equabile la tonalità di Mi maggiore era temuta, per il cattivo effetto che facevano le note sol diesis e re diesis, e solo di rado impiegata; Bach ne fece comunque uso nella Sesta Suite francese (BWV 817). In una copia manoscritta delle Suites francesi questo preludio

## N. 9 in Mi magg. I BWV 854

si trovava all'inizio della sesta suite; per il suo carattere sarebbe stato perfettamente adatto allo scopo ma Bach, nella stesura definitiva, lasciò tutte le suites prive di preludio.

### PRELUDIO



II preludio, dall'aspetto semplice, è particolarmente felice per armonia e per equilibrio formale. Si tratta di una pastorale (l'unica nel Clavicembalo ben temperato) nel tradizionale tempo di 12/8, il tempo delle pastorali italiane come pure delle musiche improndate a questo carattere nel Messiah e nell'Oratorio di Natale (BWV 248). È in forma di canzone tripartita, come un breve tempo di sonata del primo Classicismo: esposizione da mis. 1 a metà della mis. 8; parte centrale (a mo' di piccolo sviluppo) dalla metà della mis. 8 a mis. 14; ripresa alla sottodominante mis. 15-24. Il brano è a tre voci, ma in alcuni luoghi per motivi di tecnica esecutiva la voce centrale è abbandonata: alla mis. 4 un fa diesis, alla 9 un re diesis, alla 17 un mi, alla 18 un si. Il passaggio cromatico, col quale viene preparata la cadenza alla fine della prima e della terza parte, è così incantevole che si capisce (pur con ogni riserva) perché a Gray questi punti ricordassero Chopin e Bellini (!). Riemann descrisse il preludio con entusiasmo poetico: "Come rami adorni di giovani fronde stormiscono le leggere terzine arpeggiate, muovendosi increspati dal soffio del vento, coi deliziosi gorgheggi dei piumati cantori che in essi si celano; al di sotto regna la pace (basso tenuto e voci intermedie che scorrono con lentezza)..."- e poi ci si provi a dire che Riemann fu un freddo teorico!

Esecuzione: mosso e con eleganza, non veloce.

M.M. J.= 63-69

### FUGA A 3 voci



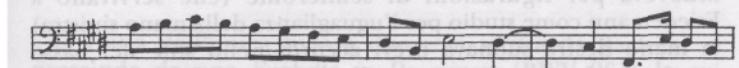
La fuga, nella quale non sono riconoscibili relazioni motiviche col preludio, muta la tranquilla grazia precedente in forza e movimento. Brandt-Buys la definisce "raggiante, compiaciuta,

## N. 9 in Mi magg. I BWV 854

baldanzosa e incurante di profondità nascoste". Il soggetto, che si avvia capriccioso e passa poi a un moto scorrevole, conduce senza precise delimitazioni al controsoggetto. Secondo Czackes il soggetto si concluderebbe già con la prima nota della seconda battuta (?), presentandosi così come una sorta di torso incompiuto. Ma nemmeno a metà di questa battuta se ne percepisce la conclusione; la si avverte piuttosto all'inizio della terza: il soggetto è perciò fra quelli che modulano alla dominante e che - come nella Fuga in La maggiore - trapassano subito negli stretti; osservazioni queste che, sorprendentemente, non erano ancora state formulate. Il comes fa dunque ritorno, modulando, alla tonica, e la terza voce porta di nuovo, come dux, alla dominante. Segue, notevolmente ravvicinata, una seconda esposizione, nella quale il soprano si spinge nel registro acuto. La forma della fuga può essere considerata bipartita secondo un criterio particolare: le due metà (miss. 1-12 e 17-29) sono disposte attorno a una parte centrale di quattro battute in Do diesis minore (miss. 13-16), preparata da un'entrata del soggetto variato al soprano,



e chiusa da una singola entrata del tenore. Segue ora uno svolgimento di tutte le tre voci, in maggiore, che inizia con l'entrata del basso (mis. 19) e prosegue con quelle del soprano alla mis. 20, col prolungamento del levare, e del contralto alla mis. 21. Nell'ultimo svolgimento il soggetto al soprano, che entra con aria di vittoria, muta direzione e viene prolungato; contralto e basso (miss. 27-28) vorrebbero prender parte al discorso, ma vien tolta loro la parola senza tanti complimenti, e Bach chiude imperiosamente la fuga (non prima di aver irritato le persone per bene con le quarte parallele sul terzo quarto della penultima battuta). Quanto brio estroso e quanta baldanza, ma anche quanta scrupolosa cura per la correttezza dell'ordito polifonico rivela questa fuga! Bach cambiò successivamente la linea del basso alle miss. 24-27, per evitare il moto parallelo delle quinte giuste e diminuite che nasceva dalle crome precedenti per grado del basso. Trasformò perciò il passaggio



## N. 10 in Mi min. I BWV 855



in una linea frastagliata,



nella quale si può scorgere un riferimento alla testa del soggetto (dal punto di vista puramente musicale la prima versione era migliore; le quinte sono difficilmente percepibili dall'orecchio).

Esecuzione: con slancio e con fuoco, ma non nel tempo affrettato col quale la fuga è così spesso eseguita.

M.M. J= 96-104

## PRELUDIO E FUGA N. 10 IN MI MINORE I BWV 855

Bach concepisce la tonalità di Mi minore diversamente da quanto fanno il Classicismo viennese e il Romanticismo (Mendelssohn, Sommernachtstraum e Concerto per violino) : per lui la tonalità è virile ed energica. Lo si nota nel grande Preludio e Fuga in Mi minore per organo (BWV 548), nelle due fughe del Clavicembalo ben temperato, nella seconda parte del preludio del Primo Libro.



Fra tutti i preludi del Klavierbuchlein che furono incorporati nel Clavicembalo ben temperato, questo ha subito la revisione più radicale. Contava prima 23 sole battute, e mentre il basso si muoveva per figurazioni di semicrome (che servivano a Friedemann come studio per l'uguaglianza della mano sinistra) la mano destra suonava brevi accordi nello stile del basso continuo, che non distraevano l'attenzione dalla sinistra.

## N. 10 in Mi min. I BWV 855

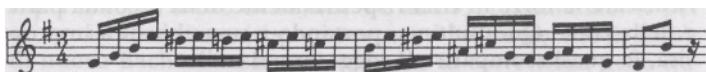


Poiché in questa versione (BWV 855a) sarebbe stato troppo breve e troppo povero musicalmente per il Clavicembalo ben temperato, Bach pose sopra questo schema armonico una melodia ornata e aggiunse al preludio una seconda parte, che reca l'indicazione *Presto*, nella quale entrambe le mani suonano le figurazioni della prima parte, ora però in un tempo doppia-mente veloce. Se la prima parte potrebbe anche essere affidata a degli strumenti (a un flauto o a un oboe la melodia ornata, a un liuto l'accompagnamento accordale, a un violoncello il basso), la seconda è invece prettamente tastieristica. Se si suonano queste due parti accostandole bruscamente, senza transizione, l'esecuzione del preludio risulta spezzata in due. Se invece si suonano le ultime battute della prima parte con uno stringendo che arrivi esattamente al tempo doppio, l'unità del brano sarà salva.

Il carattere un po' lezioso e sentimentale della melodia si mostra in modo particolarmente chiaro nell'affettuosa "sospensione", nella pausa che precede la risoluzione del trillo alle miss. 10 e 12, una peculiarità stilistica dei clavicembalisti francesi che si ritrova in Bach solo in un'altra occasione, nella Ouverture francese (BWV 831). Anche qui Bach si preoccupa della massima correttezza della trama polifonica: alle miss. 9 e 15 le voci centrali si incrociano, evitando così le ottave parallele col basso. Come nei nn. 2, 5 e 6, la seconda parte del preludio prepara il passaggio diretto alla fuga.

Esecuzione: dolcemente espressiva la melodia della prima parte, pianissimo gli accordi, piano il basso, tutta forte la seconda parte. Tempo della prima parte: M.M. J = 58-63; della seconda: M.M. J = 116-126.

## FUGA A 2 voci



Si tratta dell'unica fuga a due voci scritta da Bach, se si prescinde da una Fughetta in Do minore (BWV 961) la cui

## N. 10 in Mi min. I BWV 855

attribuzione non è sicura. La fuga prosegue direttamente il preludio e lo supera per carattere aggressivo. Il soggetto, con la sua latente bilinearità e col passaggio cromatico discendente, ha un precursore nel soggetto della fuga che segue la Toccata in Mi minore (BWV 914), e precorre a sua volta il soggetto della grande Fuga in Mi minore per organo (BWV 548). Modula alla dominante, riceve una risposta reale, non torna però alla tonica ma modula (caso unico in Bach) alla dominante della dominante. Per quanto siano inconsueti il soggetto e la sua risposta, ancor più lo è la struttura della fuga. Questa comprende due parti che hanno esattamente le stesse dimensioni e la stessa costruzione (miss. 1-19 e 20-39), alle quali è aggiunta una coda di quattro battute. La seconda parte è simile alla prima, a parte lo scambio delle voci e una piccola variante alla mis. 29, necessaria per ritornare in Mi minore. Ogni parte comprende due svolgimenti del soggetto; il secondo della prima parte è in maggiore (soprano mis. 11, basso mis. 13); il secondo svolgimento della seconda parte è invece in minore (basso mis. 30, soprano mis. 32), così che la sezione conclusiva in Mi minore è raggiunta a partire dalla tonalità della sottodominante. La coda accenna a uno stretto, che sarebbe reale se il basso alla mis. 40 imitasse esattamente il soprano. Anche qui il motivo per cui ciò non avviene è il rispetto bachiano per la correttezza della trama polifonica (Bach evita così facendo il moto parallelo tra quinta diminuita e quinta giusta).

In una fuga a due voci i divertimenti hanno grande importanza. Il primo (miss. 5-10; nella seconda parte miss. 24-29) prosegue il movimento che lo precede con imitazioni motiviche in progressione; il secondo (miss. 15-19 e 34-38) propone l'accordo spezzato del soggetto, per aumentazione, in ottavi, e gli oppone un motivo scalare in controtempo, ricavato dal controsoggetto (mis. 3). Questo motivo riempie, con moto discendente, l'intervallo di sesta col quale il soggetto termina. Volendo ridurre il numero delle sue voci, la fuga è costretta a procedere a una sola voce. È quanto accade, con procedimento del tutto inconsueto, alle miss. 19 e 38, dove l'unisono non ha un effetto distensivo, ma ha piuttosto il compito di ricaricare le forze in vista rispettivamente della seconda parte e della coda. Quest'ultima, portando a una chiusura improvvisa, fa quasi scomparire il soggetto nel nulla.

Esecuzione: vivace e appassionato, dipinto con vivi colori, nel tempo della seconda parte del preludio.

M.M. J= 116-126

## N. 11 in Fa magg. I BWV 856

### PRELUDIO E FUGA N. 11 IN FA MAGGIORE I BWV 856

Fa maggiore, come Do maggiore, è una tonalità neutra, che si ritrova spesso negli Andante del Classicismo viennese, e che non di rado nelle piccole forme bachiane (invenzioni, brevi preludi) è espressione di "uno stato d'animo soddisfatto, compiaciuto del buon ordine" (Mattheson).

#### PRELUDIO



Il preludio proviene, senza cambiamenti, dal Klavierbuchlein; solo ai trilli fu aggiunto il gruppetto. È un ottimo studio per le dita, grazie al quale vengono esercitate - a mano distesa - anche le dita più deboli, mentre si evita ancora per quanto possibile il passaggio del pollice. Se lo si suona con l'agilità e la rapidità che richiede, il coordinamento dei capricciosi trilli con le semicrome dell'altra mano darà a molti del filo da torcere. Come sarà riuscito a venirne a capo il piccolo Friedemann? Dal punto di vista della tecnica compositiva il preludio è una invenzione a due voci, il cui doppio tema (anche le crome del basso hanno importanza tematica) viene sviluppato nel modo che ci è già noto: il motivo, di mezza battuta, si divide fra le due voci e prosegue in progressione (da mis. 3 a metà della 6); poi il gioco si ripete a voci scambiate (fino a metà della mis. 12), i trilli si susseguono a catena, il motivo conduttore si slancia dal grave verso il registro acuto e ricade, turbinando, verso l'improvvisa conclusione. Queste ardite chiusure si ritrovano soprattutto nelle opere giovanili di Bach, ad esempio nella fuga che segue la Toccata in Do maggiore per organo (BWV 564), nella Fuga in Re maggiore per organo (BWV 532), nella Toccata in Do minore (BWV 911) e nella Toccata in Sol maggiore (BWV 916); è un procedimento frutto d'un temperamento giovanile. Il gruppetto dei trilli inizia dalla nota inferiore, in due luoghi però inizia dalla superiore (all'inizio della mis. 4 e alla 9), probabilmente per evitare il cromatismo (rispettivamente si bem.-si beq. e fa-fa diesis): di nuovo Bach cura scrupolosamente la correttezza della trama polifonica! Nella copia di Kirnberger sull'ultimo quarto della mis. 7 il basso suona mi invece di re: si tratta di una correzione dello stesso tipo di quella fatta alla mis. 33 del Preludio in Re maggiore.

## N. 11 in Fa maggiore I BWV 856

Il preludio fa un effetto magnifico al clavicembalo; al pianoforte richiede tocco leggero, esecuzione virtuosistica dei trilli, tempo vivace.

M.M. J.= 76-84

### FUGA A 3 voci



La fuga ha il ritmo e la grazia pacata di un passepied e assomiglia in ciò all'ultima fuga del Secondo Libro; rispetto a quella è però più severamente elaborata. Il soggetto, di quattro battute, rimanda a un tema dell'Ariadne musica di Johann Caspar Ferdinand Fischer:



ma quanto si è fatto più leggero e scorrevole in Bach! Il soggetto, come accade nelle Fughe in Do maggiore e in Mi maggiore, trapassa direttamente nel controsoggetto. Il carattere di danza che acquista la fuga non deriva solo dal ripetersi dei moduli di quattro battute, ma anche dalla sua struttura bipartita. La fuga si divide in due parti dalle stesse esatte dimensioni, ciascuna di 36 battute, e queste 72 battute in 3/8 equivalgono esattamente alle 18 battute in 12/8 del preludio. Ognuna delle due parti consiste in due svolgimenti completi del soggetto (mis. 1-17 e 18-29 nella prima parte, mis. 36-46 e 47-56 nella seconda) e in un'entrata supplementare del contralto (mis. 28 col levare nella prima parte); nella seconda parte l'entrata del contralto, che propone il soggetto parafrasato e prolungato, conclude la fuga:



## N. 12 in Fa min. I BWV 857

Anche all'interno della seconda parte le miss. 36-46 (in Re minore) e 46-56 (in Sol minore) si corrispondono esattamente. Nell'ultima sezione della fuga (a partire dalla mis. 56) Bach ricava una scala ascendente dalla prima battuta del soggetto per moto contrario, la quale passa al soprano alla mis. 20, associata al motivo



che deriva dalla mis. 3. Già gli stretti del soggetto alle miss. 36-38 e 46-48 facevano l'effetto di un'intensificazione rispetto alla prima parte; ora però la fuga raggiunge nella sua sezione conclusiva una grandezza e una spaziosità che la prima parte non lasciava presagire. Forkel le fa torto annoverandola tra le fughe del Clavicembalo ben temperato alle quali "si può rimproverare d'essere imperfette" (a suo avviso le altre sarebbero quella in Do maggiore [!], Fa minore [!], Sol maggiore [!], Sol minore e La minore).

Esecuzione: dopo Czerny si è soliti legare la nota in levare, staccando poi le tre crome seguenti; ciò da al soggetto un certo slancio, ma non trova riscontro nella prassi barocca.

M.M. J. = 50-54

## PRELUDIO E FUGA N. 12 IN FA MINORE I BWV 857

Siamo a metà del nostro cammino attraverso tutte le tonalità e, prima di proseguire, diamo uno sguardo su ciò che ci siamo lasciati alle spalle. Nella prima metà tutti i preludi, a eccezione di uno, erano già stati composti in precedenza, mentre non sono note versioni anteriori delle fughe; nella seconda metà sia i preludi che le fughe sono nuove composizioni.

Nella prima metà abbiamo potuto osservare come i primi preludi procedessero per accordi spezzati, come un meccanismo d'orologeria, ma acquistassero via via sempre più un carattere proprio; si avverte questa evoluzione non tanto nell'ordine in cui i preludi si susseguono nel Clavicembalo ben temperato, ma piuttosto nella successione del Klavierbüchlein. Nella seconda metà trovano posto solo due preludi dal carattere toccatistico: quelli in Sol maggiore e in Si bemolle maggiore. Tutti gli altri, pur essendo uniti alla fuga che precedono, godono di una certa autonomia. Il n. 12 rappresenta in questo senso un punto di volta. Bach stesso sottolineò questo fatto dando alla fuga un soggetto cromatico, del tutto inconsueto, paragonabile

## N. 12 in Fa min. I BWV 857

solo a quello dell'ultima fuga del Primo Libro. Altri tratti comuni alle due fughe sono la struttura formale e il contrasto fra il soggetto, cromatico, e i divertimenti, diatonici.

La tonalità di Fa minore è spesso in Bach espressione di una profonda serietà, ad esempio della quale citeremo il coro introduttivo della Cantata BWV 12 ("Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen").

### PRELUDIO

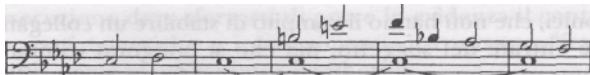


Nell'introduzione alla sua edizione del Clavicembalo ben temperato Czerny affermava che i preludi e le fughe possono venir suonati sia sull'organo sia sugli altri strumenti da tasto. L'unico preludio nel Primo Libro per il quale ciò sia vero è questo in Fa minore, un esempio di stile osservato nel quale non interviene una sola pausa ad allentare il discorso. Il preludio non è realmente a quattro voci come un pezzo organistico; lo diviene solo grazie alle semiminime tenute, che hanno il compito di rendere più pieno il suono a rapida estinzione di uno strumento da tasto. Poiché il soggetto consiste in accordi spezzati, note di passaggio e note di volta,abbiamo qui l'unione della scrittura armonica con quella contrappuntistica. La breve versione originaria del preludio ci è nota tramite una copia di Forkel; in essa la conclusione arriva con due battute che seguono la mis. 15:



II Klavierbüchlein contiene già la versione completa. In quella di Forkel la cadenza intermedia a La bemolle maggiore (mis. 9) si trova esattamente a metà; nel Klavierbüchlein e nel Clavicembalo ben temperato si hanno a partire dalla metà della mis. 16, come avveniva nei Preludi in Do minore, Re maggiore e Re minore, un ampliamento della linea melodica e una intensificazione espressiva, coi quali già ci avviciniamo a quella grandezza che sarà poi della fuga. In questa coda, che si slancia verso l'alto e di nuovo ricade, è già tratteggiato, in enorme aumentazione, il soggetto della fuga:

N. 12 in Fa min. I BWV 857



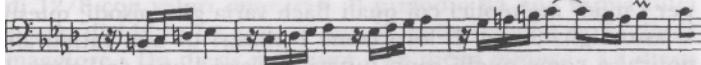
Esecuzione: rigorosamente legato, con la fissità e la tranquillità del suono dell'organo, in un tempo che procede len(amente).

M.M. J = 48-56

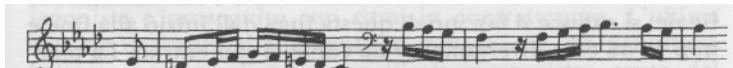
FUGA A 4 voci



La fuga, che si spinge ancor più a fondo nell'atteggiamento serio del preludio, è per la sua spiritualità una delle più significative del Clavicembalo ben temperato. Il soggetto, quasi interamente cromatico, rappresenta un caso unico nella raccolta: con passi misurati e pesanti gira intorno al quinto grado; si solleva a toccare l'ottava con l'intervallo, apparentemente consonante, della quarta si-mi, che qui fa l'effetto di una tangente dissonanza; scende di quinta (anche qui, di nuovo, relazioni cromatiche di fa e si bem. con si beq. e mi), e si posa lentamente, prima con movimento cromatico e poi diatonico, sulla fondamentale. Le energie rinchiusse in questa dolente linea melodica, che insorge e poi spossata ricade, vengono liberate e si fanno palesi nei due controsoggetti obbligati. Il primo di essi



incalza il soggetto con quattro slanci decisi e raggiunge infine l'ottava, nel momento in cui il soggetto tocca la fondamentale. Il secondo



rafforza il primo, ma gli è subordinato. I tre temi formano assieme un blocco di insolita durezza e dissonanza. A questo complesso si oppongono ora divertimenti meno severi, puramente

## N. 12 in Fa min. I BWV 857

diatonici, che non hanno il compito di stabilire un collegamento tra le entrate del soggetto, ma che si pongono volutamente in contrasto con esso. Sono ricavati dal breve motivo di transizione della mis. 4, un motivo ritmico frequentemente impiegato da Bach nelle cantate, che Schweitzer interpretò come "motivo della gioia", ma che qui più genericamente esprime la pace, l'armonia interiore



Bach rinuncia in modo così radicale agli svolgimenti complessi del soggetto da interrompere persino l'esposizione con uno di questi divertimenti (miss. 10-14), inserendolo fra le entrate del basso e del soprano; entrambi, contro la regola, entrano come dux. D'ora in poi non si danno svolgimenti con più di due entrate: tenore e basso alle miss. 19 e 27 (poste a grande distanza); contralto e tenore alle miss. 34 e 40 in maggiore (col che il soggetto perde qualcosa della sua forza espressiva); e da ultimo soprano e basso alle miss. 47 e 53, nell'estremo registro acuto del soprano e nell'estremo grave del basso.

Si comprende meglio e in modo più esatto la forma particolare di questa fuga (una forma che incontreremo di nuovo nella Fuga in Si minore) rinunciando del tutto all'idea di uno svolgimento completo, e limitandosi invece al principio vero e proprio su cui la fuga si basa, l'alternanza fra soggetto cromatico e divertimenti diatonici. Ne nasce dunque una forma rondò (nel senso dell'antico rondeau francese), che meraviglia per i modi molteplici coi quali Bach varia gli episodi; questi si assomigliano tra di loro come i pilastri di una cattedrale gotica, e come quelli sono tuttavia diversi l'uno dall'altro. I divertimenti sono a tre sole voci, poiché lasciano libera la voce che deve entrare successivamente col soggetto. Solo il penultimo divertimento (miss. 43-47) è a quattro voci, ma verso la fine il soprano scende così al grave che la sua entrata sul sol fa l'effetto di una nuova voce. Non c'è intensificazione finale; si subisce il fascino di questa fuga dall'inizio alla fine e non se ne esce diversamente da come ci si è entrati. La mancanza del solito trillo sulla penultima nota del soggetto (presente invece, almeno all'inizio, nelle Fughe in Fa diesis minore, Si maggiore e Si minore) e la completa rinuncia a ogni abbellimento sono anch'essi segni della profonda serietà che informa di sé la fuga.

## N. 13 in Fa diesis magg. I BWV 858

L'esecuzione deve sforzarsi di porre in evidenza il contrasto fra le parti tematiche e i divertimenti, il contrasto "fra due principi" come avrebbe detto Beethoven.

M.M. J = 48-56 (come il preludio)

### PRELUDIO E FUGA N. 13 IN FA DIESIS MAGGIORE I BWV 858

Dopo lo scuro e greve pathos della Fuga in Fa minore ci immergiamo ora nella luce dolce e soffusa della tonalità che, fra quelle solitamente in uso nella nostra musica, ha il maggior numero di diesis. I romantici (Chopin, Schumann) le diedero un carattere appassionato; Beethoven ne fece uso nella Sonata op. 78; Mozart la evitò del tutto; Haydn l'impiegò nel Quartetto op. 76 n. 5, Hob. 111:79 (Largo cantabile e mesto) per esprimere una solennità malinconica; Scarlatti ne fece un uso elegante nelle due Sonate in Fa diesis maggiore, nessuno però ha colto il suo profumo allo stesso modo di Bach.

#### PRELUDIO



Il fascino particolare del preludio non risiede solo nella tonalità ma anche nella grazia della trasparente polifonia a due voci e nella mensura in 12/16, che corrisponde al tempo di 12/8 con valori dimezzati. Il preludio ha una forma tutta sua: si divide in sei sezioni uguali, nelle tonalità di Fa diesis maggiore - Do diesis maggiore - Re diesis minore - La diesis minore - Sol diesis minore - Fa diesis maggiore: tre in maggiore e tre in minore (miss. 1 - 6[metà] - 12 - 15 [metà] - 18[metà] - 24[metà] - 30). Nelle due sezioni centrali le frasi si riducono a tre battute invece di sei. Ogni sezione inizia col motivo della triade spezzata, che viene ripreso dalla voce antagonista e proseguito con ritmi in contrattempo. L'ultima sezione va sorprendentemente in minore, ma alla penultima battuta compare di nuovo, nell'estremo registro acuto del soprano, la terza maggiore con tutta la sua "dolcezza". In alcune edizioni alle miss. 5, 14, 17 e 29 nella parte del soprano si trova erroneamente una legatura tra il terzo e il quarto ottavo. L'autografo riporta il segno del trillo solo alle miss. 7,

## N. 13 in Fa diesis magg. I BWV 858

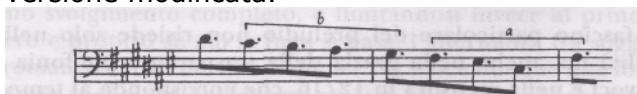
12 (due volte), 13 e 19; sta all'esecutore aggiungerlo eventualmente anche alle miss. 1 e 16.

Esecuzione: lo strumento ideale è il clavicordo, col suo tocco delicato e capace di rendere le più sottili sfumature. Il tempo dev'essere flessibile, all'incirca M.M. J>. = 84-92.

### FUGA A 3 voci



Completamente immersa nell'eufonia e ignara di ogni dissonante durezza, la fuga è in rapporto strettissimo col preludio. Il soggetto, nel quale la pausa non rappresenta una cesura bensì un ponte di collegamento, non tocca la nota fondamentale, come già faceva il soggetto della Fuga in Do minore, e si muove nell'ambito di un accordo di terza e sesta. Le due metà del soggetto sono disposte simmetricamente l'una di fronte all'altra: il motivo a iniziale ricompare, trasformato, alla fine; il passaggio che riempie la quarta discendente nella prima metà b è ripreso e continuato nella seconda. Questi motivi erano già stati prefigurati nel preludio, nella parte del basso in particolare. Si riconoscono chiaramente nella linea del basso alle miss. 2 e 3 del preludio i motivi bea, quest'ultimo in una versione modificata.



Questa versione di a è ripresa alle miss. 7 e 33 della fuga, dove è fatta propria dal basso che sostiene la graziosa figurazione del divertimento. Anche il controsoggetto è formato da motivi ricavati dal soggetto: si tratta di a e b ampliati e ripetuti.



La fuga appartiene al genere delle fughe "libere": rinuncia agli stretti e al moto contrario, rinuncia in larga misura persino a svolgimenti compatti. All'esposizione fa seguito, nella prima parte, uno svolgimento completo (mis. 11 entrata del soprano,

## N. 13 in Fa diesis maggiore I BWV 858

mis. 15 del contralto, mis. 20 del basso), che termina con una modulazione a Re diesis minore. Nella seconda parte sono presenti una sola entrata del contralto alla mis. 28 e una del soprano alla 31; il motivo a viene però tanto più ampiamente sfruttato. Alla mis. 22 Schwencke cambiò il passaggio



poiché nel contrappunto severo è vietato collegare una nota breve con una più lunga. Ancora oltre andò Czerny:



il che è senz'altro la versione più scorrevole, ma non è quella di Bach!

Si inizi il trillo nel soggetto dalla nota reale, per evitare di ribattere la precedente. Il segno del trillo manca alla mis. 12, per motivi di tecnica esecutiva; può però essere sostituito da un mordente superiore (cfr. la Fuga in Mi bemolle maggiore). Proposta di articolazione del soggetto:



e del motivo del divertimento:



Esecuzione: dolce e morbidamente flessibile, non vivace.  
M.M. J - 63-69

## N. 14 in Fa diesis min. I BWV 859

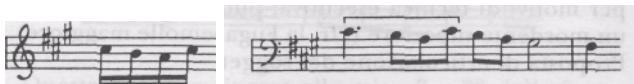
### PRELUDIO E FUGA N. 14 IN FA DIESIS MINORE I BWV 859

La tonalità intensa e appassionata di Fa diesis minore - si pensi M'Adagio della Sonata op. 106 di Beethoven o alla Sonata op. 11 di Schumann - si ritrova nelle opere strumentali di Bach, al di fuori del Clavicembalo ben temperato, solo nei movimenti centrali della seconda Sonata per violino e cembalo (BWV 1015) e del Concerto in La maggiore per cembalo (BWV 1055). È anche impiegata, in modo molto caratteristico, per esprimere l'atmosfera dolente e inquieta dell'aria per tenore "Ach, mein Sinn" nella Passione secondo San Giovanni (BWV 245) e dell'aria per contralto "Bufi und Reu" nella Passione secondo San Matteo (BWV 244).

#### PRELUDIO



II segno distintivo della tonalità, del quale abbiamo parlato, caratterizza soltanto la fuga; il preludio prepara a essa, ma non ne anticipa alcunché. Si presenta con un atteggiamento distaccato, anzi oggettivo; l'"affetto" è riservato, nascosto, lo si percepisce solo se dalla fuga si fa ritorno al preludio. E tuttavia sussistono relazioni motiviche tra preludio e fuga: il frammento dalla seconda metà della prima battuta



influisce sulla terza battuta del soggetto della fuga, e il passaggio discendente di quarta sì-la-sol diesis-fa diesis forma la chiusura del soggetto. Se non ci fossero i brevi accordi nello stile del basso continuo si potrebbe considerare il preludio un'invenzione a due voci; anzi, pensando che la voce inferiore entri solo sul secondo quarto della seconda battuta si potrebbe considerarlo una fuga a due voci, nella quale dopo l'esposizione uno svolgimento in La maggiore (mis. 6-7) e una singola entrata del soprano (mis. 9) conducono alla fine della prima parte (metà della mis. 12).

Nella seconda parte hanno ancora luogo quattro entrate delle due voci: alle mis. 12-14, 14-16 (per moto contrario),

## N. 14 in Fa diesis min. I BWV 859

19-20 e nella coda (miss. 22-23). Le terze del tema, che discendono con moto ondulatorio, vengono contrappuntate da crome che saltano per seste (cfr. il processo inverso nella Fuga in Do diesis maggiore); nei divertimenti i due elementi sono concatenati. Nasce da tutto ciò una composizione ottimamente proporzionata, che è qualcosa di più di un semplice brano introduttivo a una fuga. Ma poiché in effetti ha anche questo compito, il preludio non dovrebbe essere eseguito in modo troppo affrettato, bensì con una certa serietà.

M.M. J= 84

### FUGA A 4 voci

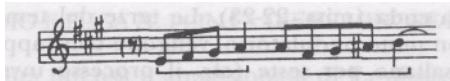


Al preludio, che tiene nascosti i suoi sentimenti, segue un delle fughe più espressive del Clavicembalo ben temperato, il et "affetto" dolente è ripartito in ugual misura tra il soggetto il controsoggetto. Il soggetto si alza dalla nota fondamentah con tre movimenti ascendenti che coprono una terza, fino raggiungere il quinto grado: fa diesis-la ancora in tranquill semiminime, sol diesis-si in pressanti crome, la diesis-do dies; sotto la spinta del gruppetto; il soggetto discende poi, di nuov con due movimenti di terza (do diesis-la e si-sol diesis], ali fondamentale, quasi volesse offrire l'immagine di un uom< che compie uno sforzo ma è poi costretto alla rinuncia. Eventua dubbi sulla volontà espressiva del soggetto sono rimossi da l'osservazione del controsoggetto, che lo accompagna pe l'intera fuga:



Si tratta del "motivo dei singhiozzi", noto attraverso tante opere corali bachiane (cfr. il coro "O Mensch bewein' dein Sunde groB" dalla Passione secondo San Matteo BWV 244; il Co rale per organo "O Lamm Gottes unschuldig"; il Lamento dal Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo BWV 992). I due temi imprimono il loro marchio sulla fuga, ma ancora un terzo motivo si aggiunge, derivato dal terzo moto acendente del soggetto:

N. 14 in Fa diesis min. 1 BWV 859



Ad esso spetta il compito, assieme al controsoggetto, di fornire il materiale per i brevi divertimenti della fuga. Il primo di essi è sorprendentemente già inserito fra la terza e la quarta entrata delle voci nell'esposizione, come nella Fuga in Fa minore, e come in quella il soprano entra per ultimo e come dux. La fuga è divisa in due parti (mis. 1-20 [metà] e 20-40) e contiene in ciascuna metà un solo svolgimento del soggetto. La prima parte è interamente occupata dall'esposizione, con annessa modulazione a Do diesis minore; la seconda inizia con un'entrata del soggetto per moto contrario al contralto, sui due ultimi quarti della mis. 20. Quest'entrata è così poco evidente che un ascoltatore ignaro difficilmente se ne accorge. Segue, alla mis. 25, il soprano con una parafrasi della testa del soggetto, che lascia poi emergere il soggetto nella sua forma regolare:



Alla mis. 29 entra il tenore per moto retto, seguito subito, alla mis. 32, dal basso per moto contrario. L'esposizione era disposta in modo che in tutta la prima parte non venisse quasi mai superato il do diesis<sup>4</sup>. Nella seconda parte la fuga si spinge oltre questa ristretta estensione e porta il soprano e il contralto (mis. 28) ad un'altezza dalla quale le voci - sostenute dal basso col soggetto per moto contrario - scendono poi all'ambito iniziale. Un'ultima, isolata entrata del soprano conduce a termine la fuga. Poiché il modo maggiore non è mai intervenuto a portare una schiarita, la chiusura in maggiore non ha qui un sapore convenzionale, fa invece l'effetto di un consolante scioglimento della tensione. Dopo l'entrata del contralto Bach non segna più i trilli; anche in questa fuga si raccomanda di aggiungerli e di eseguirli come mordenti superiori.

Esecuzione: serio ed espressivo, ma non strascicato; il secondo ottavo del controsoggetto dev'essere più leggero e perdere un poco del suo valore.

M.M. J = 96

## N. 15 in Sol magg. I BWV 860

### PRELUDIO E FUGA N. 15 IN SOL MAGGIORE I BWV 860

Mentre il Classicismo viennese attribuisce generalmente a questa tonalità un carattere tranquillo e meditativo (cfr. le Sonate per violino op. 96 di Beethoven e op. 78 di Brahms, o la Sonata in Sol maggiore per pianoforte op. 78 di Schubert), in Bach è quasi sempre espressione di una gioia traboccante. Ne fanno fede i Preludi per organo BWV 541, 550, 568, la Fantasia BWV 572, fra le opere tastieristiche la Toccata BWV 916, composizioni che iniziano tutte nello stesso modo: una figurazione veloce e focosa che parte dalla nota sol. Il breve e scintillante preludio che fa parte del Clavicembalo ben temperato è animato dallo stesso spirito.

#### PRELUDIO



La forma in un'unica sezione, la brevità, le figurazioni ininterrotte, formate da accordi spezzati, e l'esuberanza giovanile, lo avvicinano ai primi preludi del Clavicembalo ben temperato. Anche questo ci è pervenuto, tramite Forkel, in una più breve versione precedente. Dopo 13 battute, uguali a quelle della versione attuale, il preludio si chiudeva nel modo seguente:



Le quattro battute successivamente composte e aggiunte non solo conducono il preludio ad un climax espressivo, ma lo intensificano anche dal punto di vista della tecnica compositiva; sono posti infatti in sempre maggior evidenza i caratteristici intervalli di settima, che hanno un ruolo così importante nel soggetto della fuga:

## N. 15 in Sol magg. I BWV 860



Già alla mis. 4 le note apicali tratteggiano la stessa linea melodica del comes nella fuga (re-mi-fa diesis-.sol-[fa diesis]-si-la); nelle ultime due battute del preludio, poi, non ci possono più essere dubbi sull'omogeneità stilistica tra preludio e fuga.

Il fatto che Bach segni nel pentagramma superiore 24/16 e in quello inferiore C elimina il disturbo di dover segnare un "3" sulle terzine.

Esecuzione: vivace e con fuoco, le crome (con l'eccezione delle appoggiature alle mis. 11-13) staccate.

M.M. J.= 80

## FUGA A 3 voci



È una vera e propria fuga strumentale, che prende slancio da un soggetto estremamente ricco e multiforme, il quale gira su se stesso come una trottola e raggiunge poi, con due salti audaci, la settima e la nona di dominante, prima di rotolare nuovamente verso il basso; una fuga che nasce da uno spirito prettamente strumentale. L'esposizione scorre via regolarmente, come pure il secondo svolgimento, nel quale sia il soggetto che il controsoggetto sono esposti per moto contrario (contralto mis. 20, soprano mis. 24, basso mis. 28); ma a partire da ora la forma viene trattata con sempre maggior libertà. Un terzo svolgimento in minore si limita a due entrate (soprano mis. 38, contralto per moto contrario mis. 43). La successiva entrata del soggetto da origine a uno stretto (soprano mis. 51, basso mis. 52), nel quale però il soggetto è privo di una battuta e non viene portato a termine. Nello stretto seguente l'antecedente (tenore, mis. 60) è completo, ma il conseguente (soprano, mis. 61) è abbreviato in modo analogo. Una singola entrata del basso per moto contrario (mis. 69) e una incompleta del contralto (mis. 77) portano ad una stretta (mis. 79), nella quale il soprano (che entra una terza sopra!) domina vittorioso.

## N. 16 in Sol min. I BWV 861

È lui a condurre la fuga alla sua trionfale conclusione, così simile a quella della prima fuga del Clavicembalo ben temperato. È musica che sprizza vitalità e che da a se stessa le sue leggi. È anche significativo che il controsoggetto, che si adatta alla linea melodica del soggetto, non abbia un ruolo particolare, diversamente dalla sua coda:



Le crome derivano dall'aumentazione della parte terminale del soggetto (le semicrome le accompagnano in seste). Dal disegno delle crome, da un controcanto nel soprano e da una parte mediana di sostegno è ricavata la maggior parte dei divertimenti, nei quali il tessuto polifonico vede scambiarsi le tre voci dando origine alle più varie combinazioni: alle miss. 17-19 sono nella disposizione a-b-c, alle miss. 31-33 abbiamo c-b-a, alle 48-50 b-a-c, e infine alle miss. 65-67 c-a-b. Al movimento del motivo e si oppone, alle miss. 34-39 e 73-76, il moto contrario di un'impetuosa scala, scaturita certamente più dalle dita che dalla penna del compositore.

L'esecuzione della fuga non vuole cedimenti nel tempo, richiede forza e fuoco, non disgiunti da un pizzico di humor (soprattutto nell'inversione dei salti di settima del soggetto!), e un'articolazione netta e incisiva. Il punto tecnicamente più difficile è quello in cui compare il soggetto per moto contrario al contralto (miss. 20-23). Czerny lega le semiminime do e mi del soggetto ai rispettivi si e re che le seguono: ciò accresce il brio della fuga, ma non è nello stile bachiano.

M.M. J. = 66-72

## PRELUDIO E FUGA N. 16 IN SOL MINORE I BWV 861

Se per il barocco esiste una tonalità particolarmente caratteristica questa è Sol minore, la tonalità preferita da Händel. Esprime un pathos — soggetto alla convenzione barocca — che ritroviamo sublimato nella grande Fantasia e Fuga in Sol minore per organo (BWV 542) e nella Sonata per violino solo (BWV 1001), a un'altezza che nel Clavicembalo ben temperato non viene per la verità raggiunta.

## N. 16 in Sol min. I BWV 861

### PRELUDIO



Si tratta di un preludio arioso, rigorosamente a tre voci, che fa pensare al movimento centrale di un concerto per violino. Il violino solo scende con misurata dignità dalla lunga nota tenuta alla nota fondamentale (come nel movimento centrale del Concerto in La minore per violino BWV 1044), modula a Si bemolle maggiore e cede la parola al basso. Una progressione, nella quale il modello è ripetuto per non meno di otto volte, conduce ora alla fine della prima parte; il procedimento rivela che probabilmente la composizione nacque già negli anni di Weimar. Mentre nella prima parte il discorso è condotto dal soprano, nella seconda le tre voci vengono equiparate. Si limitano a un motivo che Bach aveva posto a fondamento anche dell'Invenzione a due voci in Si bemolle maggiore:

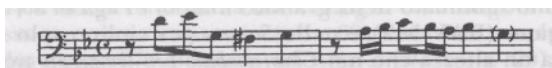


Questo motivo, che resta padrone del campo fino alla fine, introduce un elemento di varietà nel ritmo, inizialmente un po' rigido.

Spetta all'esecutore ravvivare il ritmo con una quasi impercettibile cesura alle miss. 2, 4-6 e 8 (ogni volta dopo la prima semicroma) e animare l'intero brano, un po' convenzionale, con una cantabilità che deve prendere a modello il suono del violino. I trilli espressivi alle miss. 1, 3, V e 11 non devono essere rigorosamente misurati; secondo le prescrizioni di Frescobaldi contenute nell'introduzione ai Fiori musicali i trilli devono iniziare lentamente, aumentare di velocità e rallentare di nuovo verso la fine. Il tempo è quello di un Andante tranquillo, non trascinato.

M.M. J = 44

### FUGA A 4 voci



## N. 17 in La bemolle magg. I BWV 862

Il soggetto della fuga è basato su un modello molto sfruttato all'epoca barocca, modello del quale Max Seiffert, nella sua storia della musica per strumenti a tastiera, ricostruì l'intero albero genealogico. Il tema cui Bach si ispirò direttamente fu probabilmente quello della Fuga in Mi bemolle maggiore nell'Ariadne musica di Fischer:



La fuga è a quattro voci; si serve però veramente di tutte e quattro solo nelle mis. 15-18 e nella coda (dalla mis. 28; alla penultima battuta entra un secondo tenore col soggetto, come quinta vox, e chiude la fuga). Il soprano tace da metà della mis. 6 alla 14, il tenore dalla 19 alla 28. Non è certo questo un segno di magistrale abilità, e tanto meno lo è la condotta del controsoggetto,



che si serve nella sua prima metà della seconda metà del soggetto e nella seconda della prima, sempre per moto contrario. David vede in ciò un pregio, poiché "armonia, equilibrio, accortezza formano un tutt'uno". Ma si può anche formulare un giudizio diverso: così facendo la fuga si muove sempre all'interno dello stesso circolo. Per due volte la fuga si eleva a una maggiore altezza: nello stretto di basso e contralto alle mis. 17-18, dove la distanza tra le voci mette a dura prova le dita dell'esecutore, e nella coda, con gli stretti di soprano, tenore e basso (mis. 28-29), cui prende parte anche il contralto col controsoggetto.

L'esecutore non dovrà spezzare in due il soggetto (antecedente e conseguente); dovrà invece gettare un ponte al di sopra della pausa. Il tempo sarà tranquillo.

M.M. j = 56

## PRELUDIO E FUGA N. 17 IN IA BEMOLLE MAGGIORE I BWV 862

Questa tonalità, che i romantici ci hanno reso familiare, ricorre molto raramente nel Barocco; la s'incontra comunque

## N. 17 in La bemolle magg. I BWV 862

già con Pachelbel e con Fischer. Bach non ne fa uso nelle altre opere strumentali e non se ne serve neppure negli episodi centrali di composizioni in altra tonalità. Nella Passione secondo San Matteo (BWV 244) questa tonalità è impiegata qualche volta da Bach con la connotazione espressiva di una misteriosa gravità ("Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen", "Ach, Golgatha").

### PRELUDIO



Il preludio arricchisce di un nuovo tipo la varietà formale dei preludi del Clavicembalo ben temperato: si tratta di un breve movimento di concerto barocco, una forma della quale Bach si servì, a partire dagli anni di Cöthen, soprattutto nei preludi di stile elevato quali i Preludi in Do minore, Do maggiore, Si minore, Mi bemolle maggiore per organo (BWV 546, 547, 544, 552); inoltre nei movimenti estremi del Concerto italiano (BWV 971) e in alcuni preludi delle Suites inglesi (BWV 806-811). In una forma simile frasi principali e secondarie si alternano come si trattasse di tutti e concertino; il percorso tonale del tema principale è solitamente tonica-dominante-sottodominante-tonica, e ogni volta intervengono episodi secondari a collegare le riesposizioni del tema. Nel Preludio in La bemolle maggiore manca l'esposizione del tema principale alla sottodominante. Lo schema formale è il seguente: A (miss. 1-9) - B (miss. 9-18) - A (miss. 18-22) - B (miss. 22-35) - A (miss. 35-44).

Una copia che un tempo apparteneva a Forkel testimonia di una versione, palesemente precedente, che diverge alle miss. 9-12 e 22-26. La forma che Bach diede a questo preludio esclude l'interpretazione intimistica suggerita da alcune edizioni. Il preludio ha un carattere solenne, un po' ceremonioso, ed è in rapporto con la fuga per il fatto che entrambi i temi sono modellati sulla triade. Alla successione armonica T-D-T del preludio si oppone quella T-S-T del soggetto della fuga. L'intervallo si bem.-la bem. al basso nella mis. 37, che causa il raddoppio della settima la bem. alla voce superiore, è corretto da Kirnberger in si bem.-si bem., per analogia con la mis. 35. L'esecutore farà particolarmente attenzione al fraseggio indipendente delle due voci. Così ad esempio alle miss. 10-12 effettuerà una piccola cesura dopo il primo ottavo del basso e

## N. 17 in La bemolle magg. I BWV 862

dopo il quinto sedicesimo della voce superiore; le frasi principali e le secondarie richiedono una dinamica "a terrazze".

M.M. J = 72

### FUGA A 4 voci



La fuga rivolge verso il proprio interno le energie che erano attive nel preludio; è di una grandezza e di un calore indescrivibili, ma pare essere stata scritta più per l'organo che per gli altri strumenti a tastiera, la si potrebbe anzi ritenere una fuga corale composta per una messa (ad esempio per il Sanctus). Il soggetto, ricavato esclusivamente da triadi spezzate (il che mette in rapporto la fuga col preludio), rinuncia a un carattere individuale; così pure il controsoggetto, il quale oppone all'andamento di tipo armonico del soggetto un morbido movimento per gradi congiunti, che sfocia in un ritardo preparato. I divertimenti, a tre voci, sono costruiti su tale ritardo, sulle semicrome (modificate) del controsoggetto e sulle crome del soggetto:



I divertimenti procedono, con solenne tranquillità, in progressioni discendenti (miss. 11-12, 13-14, 19-22 e 25-26); solo alla fine si risollevano in un'intensificazione di grandi dimensioni (se l'estensione della tastiera l'avesse permesso, Bach avrebbe continuato fino al re bem.) e al mi bem.); le voci poi discendono e il soprano, su un semplice accompagnamento accordale (cfr. la fine della Fuga in Re diesis minore II), chiude con umiltà la fuga. La forma, senza pregiudizio per la severità dell'atteggiamento, è trattata con magistrale libertà. L'esposizione è seguita da un solo svolgimento completo delle quattro voci (miss. 27-31: basso mis. 27, tenore mis. 28, contralto mis. 29, soprano mis. 30); nel mezzo hanno luogo tre entrate, ciascuna di due voci (miss. 10 e 13, 17 e 18, 23 e 24). Il soggetto perde, nella risposta tonale, il suo significato armonico e viene ancora modificato più volte (miss. 18, 23-24, 24-25).

## N. 18 in Sol diesis min. I BWV 863

Un'interpretazione anacrusica (con una cesura dopo il terzo ottavo) distruggerebbe il carattere tranquillo del soggetto e della fuga, che richiede un legato generalizzato e permette di prender fiato solo in pochi luoghi. Il tempo è lento e solenne, ma non stentato.

M.M. J = 44-48

### PRELUDIO E FUGA N. 18 IN SOL DIESIS MINORE I BWV 863

La tonalità di Sol diesis minore è impiegata molto raramente sia dai classici che dai romantici (Chopin, Studio n.6 op. 25 sulle terze); al di fuori del Clavicembalo ben temperato Bach non ne fa mai uso. Poiché le composizioni in Sol diesis minore del Primo e del Secondo Libro furono con tutta probabilità prima composte in Sol minore e poi trasportate, non è certo possibile parlare, nel caso bachiano, di uno specifico carattere della tonalità.

#### PRELUDIO



Il preludio, come quello immediatamente successivo, è un'invenzione a tre voci, la prima che troviamo nel Clavicembalo ben temperato. Soddisfa in modo esemplare la condizione essenziale di un'invenzione, cioè lo sviluppo di un tema (una inventio), senza che intervengano altri temi o motivi. Il tema è costituito da un caratteristico motivo che occupa una battuta, formato da semicrome e da crome. È presentato dal soprano e imitato dal basso, poi la sua prima metà, leggermente modificata, da origine a una progressione nel soprano (miss. 3-4). Il gioco si ripete fra contralto e basso (miss. 5-6) e fra soprano e contralto (miss. 8-9), così da esaurire le tre possibili combinazioni. Alla mis. 10 compare il tema per moto contrario; alla mis. 14 si chiude la prima parte. La seconda parte si incarta con la prima (entrata del basso alla mis. 13); di nuovo si ha il moto contrario del motivo in semicrome alle miss. 15-17 (al contralto, soprano e basso), poi sia le semicrome che le crome proseguono a lungo in progressione (miss. 18-21). Alle miss. 22-23 si ha una sorta di stretta basata unicamente sul primo motivo, poi tre battute conducono alla coda, sostenuta da un pedale del soprano. L'incremento tensivo delle miss. 18-24 è sottolineato e concluso dalle note doppie della

## N. 18 in Sol diesis min. I BWV 863

mano destra alla mis. 24 e dal patetico accordo di settima diminuita alla mis. 25. Si può vedere un rapporto motivico col soggetto della fuga nelle prime tre note del soprano e nelle prime due battute del basso (sol diesis-fa doppio diesis-sol diesis-la diesis-si).

L'esecutore ricordi che per Bach lo scopo principale delle invenzioni era quello di sviluppare "l'arte di suonare in modo cantabile". Perciò questo brano, che evita elegantemente ogni forte accentuazione, richiede un'esecuzione cantabile, che dia vita a ognuna delle voci, e il cui presupposto sia un tempo tranquillo, nel quale l'unità ritmica è rappresentata dalla croma.

M.M. J>= 96

### FUGA A 4 voci



Se è compito di un preludio introdurre la forma severa della fuga, qui si da il caso contrario: un preludio severamente elaborato è seguito da una delle fughe più libere del Clavicembalo ben temperato. La causa principale di ciò risiede nel soggetto, il quale ha un carattere così spiccatamente individuato che non lo si può sottoporre al rigoroso processo della fuga. Ha caratteristiche quasi romantiche: la sua prima nota è un levare di croma prolungato (appare nella sua vera forma solo alla mis. 37). Questa nota trattiene ancora il movimento, che gira morbidamente attorno alla nota fondamentale; la linea melodica si stende poi in un tritono ascendente (l'unico in tutti i soggetti di fuga bachiani) e raggiunge così il quinto grado. Questo cambia di significato, diventando l'ottava della dominante, e da qui il soggetto, con grazia un po' compiaciuta, scende alla fondamentale per mezzo delle crome ribattute. È questo il quinto soggetto del Clavicembalo ben temperato, dopo quelli delle Fughe in Re minore, Mi bemolle maggiore, Mi maggiore e Mi minore, che moduli alla dominante. La risposta ritorna alla tonica, già dopo la prima nota, passando per la sottodominante. Il soggetto è accompagnato da due contrisosoggetti, il primo dei quali ne ricalca il percorso:



## N. 18 in Sol diesis min. I BWV 863

II secondo controsoggetto (che non compare rigorosamente tutte le volte) può essere considerato un'aumentazione della testa del soggetto:



I divertimenti, che danno alla fuga un'impronta serena, sono ricavati dagli ottavi ribattuti del basso, dal primo controsoggetto al soprano, dal secondo controsoggetto impiegato come voce intermedia:



Un secondo gruppo di divertimenti utilizza un frammento del soggetto col tritono (mis. 21-25 e 28-30):



L'impianto della fuga mostra una forma inizialmente ancora severa e poi sempre più rilassata. All'esposizione segue un'entrata supplementare del tenore come risposta (mis. 11), poi uno svolgimento con tre entrate del soggetto (basso mis. 15, tenore mis. 17, contralto mis. 19); ad esso ne segue un altro a due sole entrate (soprano mis. 24, basso mis. 26), poi si hanno due entrate singole di tenore (mis. 32) e soprano (mis. 37). Tutto ciò accade in un clima rilassato e con un poco di humor; solo l'entrata del tenore alla mis. 32 è un po' infelicemente sacrificata. Per evitare la falsa relazione col contralto Bach dovette alzare il si a si diesis, ma così facendo non potè evitare la falsa relazione col si del soprano. È questa l'unica fuga del Primo Libro del Clavicembalo ben temperato che chiude in minore: anche in ciò si mostra il suo atteggiamento "moderno".

Esecuzione: espressivo, ma con grazia. Il tema verrà legato fino agli ottavi ribattuti, che verranno invece leggermente separati.

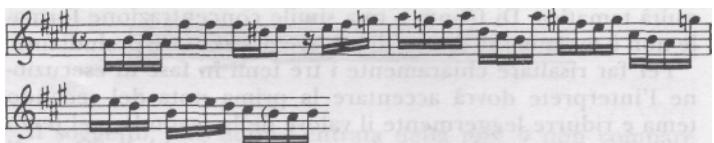
M.M. J = 63

## N. 19 in La magg. I BWV 864

### PRELUDIO E FUGA N. 19 IN LA MAGGIORE I BWV 864

Della tonalità di La maggiore conosciamo il carattere luminoso e primaverile che ha in Mozart, carattere che comunque si riscontra già anche in Bach, come mostrano l'idilliaco Preludio e Fuga in La maggiore per organo (BWV 536) e la Prima Suite inglese (BWV 806). Nel Clavicembalo ben temperato la tonalità ha un carattere più neutro, poiché nel preludio conta più di tutto l'interesse per il lavoro contrappuntistico e la fuga è per più aspetti problematica. Tra preludio e fuga non sussiste alcun rapporto intrinseco né motivico.

#### PRELUDIO



Come il precedente anche questo preludio è un'invenzione a tre voci, più artificiosamente elaborata però rispetto a quella, poiché si serve di tre temi in contrappunto triplo. In ciò si avvicina all'Invenzione a tre voci in Fa minore, con la quale condivide addirittura il terzo tema, in semiminime discendenti. Il primo tema, quello principale, mantiene in pugno le redini del discorso; gli è subordinato il secondo tema, che accompagna la progressione discendente del primo con un motivo sincopato:



mentre il terzo tema scende prima cromaticamente con un tranquillo movimento di semiminime, per imitare poi i salti di quinta del secondo tema:



Nel corso dei sei svolgimenti si fa uso di quattro delle sei possibili combinazioni dei tre temi: a-b-c all'inizio e alle miss. 12-14 (con uno spostamento d'ottava dell'inciso iniziale); a-c-b

## N. 19 in La magg. 1 BWV 864

alle miss. 20-22; b-c-a alle miss. 4-6 e 17[metà]-19; c-a-b alle miss. 8 [metà]-11. I sei complessi tematici si dividono in due gruppi di tre ciascuno (miss. 1-12 e 12-24). I brevi divertimenti (miss. 6-8[metà] e 14-17[metà]) hanno unicamente il compito di collegare le entrate tematiche. Il loro motivo in crome, come pure il motivo in semicrome del basso, deriva dalla parte iniziale del primo tema:



cosicché il preludio è caratterizzato da una ininterrotta continuità tematica. Di fronte a una simile concentrazione formale non è ovviamente il caso di parlare di carattere preludiante. Per far risaltare chiaramente i tre temi in fase di esecuzione l'interprete dovrà accentare la prima nota del secondo tema e ridurre leggermente il valore della seconda; nel terzo tema dovrà legare il passaggio cromatico e i salti di quinta. Il tempo sarà tranquillo e meditativo.

M.M. J = 66

### FUGA A 3 voci



La fuga contrappone al tempo moderato in 4/4 del preludio il ritmo di danza di un tempo in 9/8. Il soggetto è forse il più stravagante dei due libri del Clavicembalo ben temperato: un ottavo che se ne sta da solo, seguito da tre pause dopo le quali si affastellano intervalli di quarta che montano verso l'acuto e svoltano infine verso la dominante (la nota finale mi è evitata alla prima entrata, per eludere l'intervallo di quarta che si avrebbe col si della voce sottostante). Il soggetto modula dunque alla dominante e la risposta fa ritorno, già dopo la prima nota (come nella Fuga in Sol diesis minore), alla tonica. Quasi altrettanto sorprendente è la struttura della fuga: due parti della stessa ampiezza, la prima dominata da un movimento di crome, la seconda da uno di semicrome (miss. 1-20 e 21-41), alle quali fa seguito una coda che inizia ripetendo la prima parte abbreviata (miss. 41-48) e prosegue con la seconda (miss. 49-54) : dunque una forma A B a b. Nella prima

## N. 20 in La min. I BWV 865

parte non si da alcun vero e proprio controsoggetto, poiché le quarte del soggetto danno continuamente origine a stretti. L'esposizione comprende quattro entrate, dal momento che il basso entra per due volte (la prima nel registro del tenore). Uno svolgimento successivo consiste in tre entrate (soprano mis. 9, basso mis. 13, basso nel registro del tenore mis. 16). Nella seconda parte il controsoggetto in semicrome porta nuova vita nella fuga e viene a liberarci dall'incessante movimento delle quarte. Senza alcuna transizione si collega al soggetto, che subisce ora le più svariate metamorfosi. Così le quarte si trasformano in seste alle miss. 29 e 30; alla mis. 30 il soprano dovrebbe essere portato (come già aveva notato Spitta) fino al re5:



II soggetto, che dopo l'entrata della mis. 9 non compare più per tutta la fuga nella sua forma regolare, alle miss. 25-26 è spostato di un ottavo,



cosicché in questo punto ha origine uno stretto di tutte le tre voci. Nella doppia coda (dalla mis. 42) il soggetto compare ancora per due volte, al contralto (mis. 42) e al basso (mis. 44). La fuga è stata interpretata in modi molto diversi: Czerny pose un ff sulla prima nota, come se volesse dare il via a una gara di corsa con un colpo di pistola; Riemann attribuiva alla fuga "una sensibilità tutta intiore e una ingenuità quasi commovente"; Tovey la considerava "uno Scherzo fine e complicato". Se anche la prima parte non è improntata a un assoluto carattere di serietà, così non si può dire della seconda, e la conclusione corona degnamente questo "Scherzo complicato", come lo chiama a ragione Tovey. Si può mantenere lo stesso tempo del preludio.

M.M. J. = 66

### PRELUDIO E FUGA N. 20 IN LA MINORE I BWV 865

Numerose composizioni mostrano che Bach attribuiva alla tonalità un carattere virile ed energico: il grande Preludio e Fuga

## N. 20 in La min. I BWV 865

in La minore per organo (BWV 543), la Sonata per violino solo (BWV 1003), il Concerto in La minore per flauto, violino, clavicembalo e archi (BWV 1044); ciò si rivela altrettanto chiaramente anche nelle due fughe del Clavicembalo ben temperato. Ma come fu inclusa nella raccolta la fuga del Primo Libro, che si trova in un luogo che non è il suo? Il la tenuto finale, eseguibile solo sulla pedaliera dell'organo oppure su un cembalo a pedali, è già sufficiente a dimostrare che la fuga risale agli anni precedenti Còthen. Simili pedali si trovano sporadicamente in alcune opere giovanili bachiane, ma scompaiono negli anni successivi. L'insolita lunghezza mostra inoltre che la fuga non fu composta per il Clavicembalo ben temperato, e anche lo stile rimanda alle opere precedenti. Ci si presenta dunque lo stesso caso del Preludio in Mi bemolle maggiore, che abbiamo riconosciuto essere un *praeambulum* seguito da una doppia fuga, e della Fuga in Re diesis (Mi bemolle) minore. Anche per la grande e significativa Fuga in La minore, che porta però i segni di un magistero ancora imperfetto, dobbiamo fare le stesse supposizioni. Le si avvicina particolarmente la Fuga in Mi bemolle minore, poiché entrambe non sono pienamente soddisfacenti negli artifici del moto contrario e degli stretti. È forse un caso che la Fuga in Mi bemolle minore e quella in La minore si trovino nella stessa posizione rispettivamente nella prima e nella seconda metà del Primo Libro del Clavicembalo ben temperato?

### PRELUDIO



Bach aveva davanti a sé il compito di comporre un preludio per una fuga ampia e "impettita nella sua guerresca armatura" (Spitta), che le servisse da preparazione ma potesse assurgere, tramite un atteggiamento del tutto contrastante, a pezzo autonomo. L'introduzione alla grande Fuga in La minore (BWV 944) rinuncia a questa autonomia; qui invece Bach sceglie, per opporsi al tempo piuttosto grave in 4/4 della fuga, un vivace tempo di danza in 9/8; i due brani stanno perciò in un rapporto di reciproco contrasto, come avveniva per il Preludio e la Fuga in La maggiore. Il tema, elasticamente rimbalzante, si sviluppa in frasi di quattro battute, con la regolarità metrica di una danza: quattro battute nella tonalità della tonica, altrettante in quella della dominante, poi quattro battute di transizione a Do maggiore. Ora si presentano di nuovo quattro battute col tema in Do maggiore, poi cinque battute che

## N. 20 in La min. I BWV 865

portano alla ripresa, abbreviata, di 4 + 4 battute (si è considerata doppia la misura finale). La brevità del preludio non lo rende affatto meno significativo; al contrario, nella raffinata e disinvolta padronanza dei mezzi che impiega esso supera la fuga. Nel preludio Bach non si è preoccupato di creare legami motivici con essa.

M.M. J.= 66

### FUGA A 4 voci



Perché Bach inserì proprio questa fuga nel Clavicembalo ben temperato, -se aveva a disposizione fughe in La minore più brevi, comprese in lavori precedenti (BWV 895, 904, 947)? Evidentemente non le trovava soddisfacenti per contenuto e così scelse questa, la più lunga del Primo Libro: conta 87 battute in 4/4 con un movimento di sedicesimi (la Fuga in Re diesis minore ne conta 87 con un movimento di ottavi; la Fuga in Do diesis minore 115 in <£ ; la Fuga in Si minore 76 in 4/4). Il soggetto, leggermente modificato, fu in seguito impiegato ancora da Bach, che lo pose a fondamento del coro d'apertura della Cantata "Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen" (BWV 87), composta nel 1735. Il ritmo del soggetto, misurato e regolare, esprime una saldezza che nella sospensione declamatoria sulla terza sol diesis-mi si trasforma in pathos. La fuga mostra già col soggetto le sue intenzioni. Nella sua costruzione razionale e ben ponderata vuoi essere un saggio nel quale tutte le possibilità dello stretto, dell'inversione e dei due procedimenti combinati vengano sviscerate così a fondo, da rendere la fuga un modello - per quanto riguarda l'impiego di queste tecniche - degno di esser preso ad esempio in ogni trattato di composizione. La fuga non riesce interamente a cancellare, per questo motivo, l'impressione di una certa scolasticità; è però certamente il lavoro di scuola di un genio. Nei confronti della Fuga in Si bemolle minore II, composta successivamente, si pone come un lavoro d'apprendistato in vista della perfezione.

La fuga è composta (esattamente come quella in Mi bemolle minore) da sei svolgimenti, che si succedono secondo un piano esattamente calibrato. L'esposizione si estende dalla mis. I a

## N. 20 in La min. I BWV 865

metà della 14 (entrano nell'ordine contralto, soprano, basso, tenore). Le succede direttamente il secondo svolgimento, col soggetto per moto contrario (da metà mis. 14 a metà 17) e con le entrate di soprano (mis. 14), tenore (18), basso (21), contralto (24), le quali, attaccando ciascuna sul secondo oppure sul sesto ottavo della battuta, si rendono poco riconoscibili sia all'occhio che all'orecchio. Segue subito il terzo svolgimento (da metà mis. 27 a metà 39), nel quale il soggetto, nella sua forma originale, da origine a uno stretto all'ottava a distanza di mezza battuta. Procedono in questo modo a due a due: soprano e tenore (mis. 27-28), contralto e basso (mis. 31-32), tenore e contralto (mis. 36-37). Solo ora v'è spazio per il primo divertimento, nel quale si modula a Do maggiore (mis. 39-42). Nel quarto svolgimento (mis. 43-65) si ha dapprima uno stretto del soggetto, in maggiore, fra soprano e basso (mis. 43); poi fra contralto e tenore per moto contrario (mis. 48-49); analogamente fra basso e soprano (mis. 53) e infine fra soprano e contralto (mis. 57-58), e qui Bach deve mutare il salto di terza del contralto alla mis. 59 in un salto di quarta (fa diesis-si). Questi quattro svolgimenti, strettamente congiunti, si concludono con le pause delle voci superiori alla mis. 65 (le prime pause che si vedono nella pagina scritta!), intanto che il quinto svolgimento fa il suo ingresso già alla mis. 64: basso e tenore danno origine a uno stretto alla quinta. Seguono uno stretto fra soprano e contralto alla quinta inferiore (mis. 67-68) e una modulazione a Fa maggiore (mis. 70-72). Il sesto e ultimo svolgimento comprende dapprima uno stretto fra basso e soprano, nel modo già visto in quattro dei precedenti svolgimenti. Poi Bach inizia a preparare, con uno stretto a tre parti, l'intensificazione finale: al tenore per moto contrario (mis. 76) fa seguito, una battuta dopo, il contralto a distanza di nona (!), seguito a sua volta dal soprano - la cui linea melodica viene modificata - che conduce all'arresto di tutte le voci sul terzo rivolto dell'accordo di settima di dominante (mis. 80). Corone enfatiche simili a questa, poste su una dissonanza - una tra le più efficaci si trova alla fine della Passacaglia in Do minore per organo (BWV 582), un'altra alla fine della grande Fuga in Do maggiore per organo (BWV 547) - hanno il compito di accrescere il pathos della cadenza conclusiva. Al giovane Bach non basta qui un'unica fermata: dopo due battute, nelle quali si ha uno stretto alla quinta di contralto e soprano, accompagnato da poderosi blocchi accordali (l'ordito polifonico procede ora a cinque voci), la fuga approda a un altro arresto sul secondo rivolto dell'accordo di settima di dominante. Ora finalmente

## N. 21 in Si bemolle magg. I BWV 866

ha via libera il pedale di tonica, sul quale Bach pone un ultimo stretto delle quattro voci, divise in coppie, che supera tutti i precedenti: basso e tenore per moto contrario si oppongono a soprano e contralto. Nella battuta finale le terze portano a sette il numero delle voci.

Questa descrizione non è ovviamente un'analisi ma piuttosto uno schema senza pretese, che dovrebbe fornire al lettore e all'interprete un primo orientamento nella struttura di questa poderosa fuga. Forse ciò non è del tutto inutile, dato che non è sempre facile riconoscere per tali le entrate del soggetto: queste non sono infatti preparate da pause, e inoltre interprete e ascoltatore sono fuorviati da numerose entrate apparenti. Alla fuga mancano i momenti di rilassatezza che potrebbero fornire dei divertimenti a minor numero di voci. Il tessuto polifonico procede quasi ininterrottamente a quattro voci e si muove, in una uniforme compattezza, nel registro centrale. A lungo andare poi la monotonia del ritmo finisce per essere stancante.

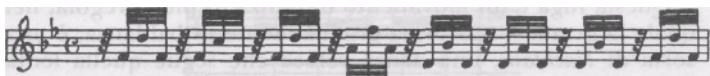
L'esecutore rinuncerà a porre in evidenza tutte le entrate; è più importante che risaltino le più ampie articolazioni formali. Si faccia suonare il pedale finale (meglio se già dal levare della mis. 83), con raddoppio d'ottava, da un secondo esecutore.

M.M. J = 66 (come il preludio)

### PRELUDIO E FUGA N. 21 IN SI BEMOLLE MAGGIORE I BWV 866

La nostra idea della tonalità di Si bemolle maggiore, che si trova un tono sotto il Do, è condizionata da alcune grandi opere beethoveniane: le Sonate op. 22 e op. 106, la Quarta Sinfonia. Bach se ne servì raramente e non le attribuì un particolare carattere (Prima Partita per cembalo BWV 825, Sesto Concerto Brandeburghese BWV 1051). Nei due libri del Clavicembalo ben temperato la tonalità ha un carattere sereno ed elegante.

#### PRELUDIO



È il preludio di più breve durata nel Clavicembalo ben temperato ed uno dei più tecnicamente brillanti; si tratta di una

## N. 21 in Si bemolle magg. I BWV 866

piccola toccata, rapida e leggera, che malgrado la brevità impiega tutti i procedimenti caratteristici dello stile toccatistico: accordi spezzati, volate virtuosistiche suddivise tra le due mani e interrotte da accordi pieni e massicci. Nelle note apicali del preludio e nel basso è già discretamente accennato il soggetto della fuga: re-do-re-fa diventa poi, con ritmo acefalo, fa-sol-fa-si beni. La suddivisione del meccanismo tra le due mani e la linea inizialmente frastagliata del basso fanno pensare all'organo; si prendano a confronto l'inizio della Toccata in Do maggiore (BWV 564), il Preludio in Mi minore (BWV 533), la Fantasia in Sol minore (BWV 542). In tutti questi esempi la suddivisione della linea fra le due mani non si limita a renderla più brillante: le dà anche maggior animazione interna. Sorprende perciò che tale suddivisione non sia prevista anche per i passaggi che scaturiscono dagli accordi alle miss.

11-14. In una copia attendibile si trova l'indicazione Adagio nel momento in cui compaiono gli accordi pieni, indicazione che è entrata a far parte di quasi tutte le edizioni e che vuoi solo prescrivere un appena percettibile, quasi ovvio allargamento del tempo. Alle figure che alla fine si spingono verso l'acuto è aggiunto in una copia (purtroppo anche in Czerny) un si bem. semibreve al basso, che non solo è privo di qualsiasi legittimità ma stravolge addirittura le intenzioni bachiane. La corona sull'ultima nota (si bem.), mancante in tutta una serie di copie, è probabilmente solo un segno precauzionale di divisione. L'esecuzione può avvalersi della libertà che si addice a una toccata; ma una libertà eccessiva fa correre il rischio che la breve composizione perda totalmente la sua unità. Come tempo fondamentale si può adottare M.M. J = 69.

### FUGA A 3 voci



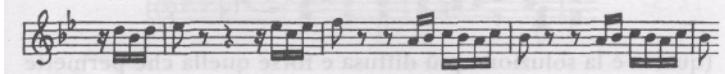
Questa fuga è un movimento di danza in piena regola, nel quale la grazia si trasforma gradualmente in baldanza; è una sorta di *Nachtanz*, una danza veloce che segue quella lenta del preludio. I passi leggeri coi quali inizia a muoversi si fanno ancora più agili nella seconda battuta e sfociano alla terza e alla quarta in un movimento vorticoso (struttura del

## N. 21 in Si bemolle magg. I BWV 866

soggetto: a a b b). Due controsoggetti obbligati accrescono ulteriormente il brio della fuga. Il primo di essi



trasforma le prime due battute del soggetto e procede nelle due successive battendo il tempo come un tamburino; il secondo



si accontenta di brevi e impertinenti interventi. La natura del soggetto e l'impiego di due controsoggetti pone questa fuga in relazione con le Fughe in Do minore e in Do diesis maggiore; la struttura del soggetto ( $1 + 1 + 2 = 4$  misure) è particolarmente simile a quella del soggetto della Fuga in Do minore, ed è perciò comprensibile che anch'essa rinunci a far uso di artifici contrappuntistici. La fuga è divisa in due parti; la prima (miss. 1-22) comprende l'esposizione e un'entrata supplementare del soprano come comes (mis. 13); la seconda (miss. 22-48) comprende due svolgimenti incompleti, ciascuno a due entrate: contralto e basso (miss. 22 e 26 in Sol minore e Do minore), soprano e contralto (miss. 37 e 41 in Mi bemolle maggiore e Si bemolle maggiore). Il soggetto è sempre presente, anche nei divertimenti, che vengono due volte a interrompere le sezioni tematiche (miss. 17-21 e 30-34); i divertimenti comprendono ciascuno cinque battute, mentre tutte le altre sezioni procedono normalmente per moduli di quattro battute.



## N. 21 in Si bemolle magg. I BWV 866

Gli ottavi sono il moto contrario di a, i sedicesimi di b. La conclusione della fuga ripete enfaticamente le miss. 43 e 44, in una versione tecnicamente ancor più difficile da eseguire (Riemann considera la fuga tra le più facili e semplici del Clavicembalo ben temperatol). Tra le facezie delle quali questa fuga è così ricca va annoverata anche la falsa entrata del soggetto al contralto (mis. 35).

Non c'è bisogno di spendere molte parole per illustrare la fuga, poiché tutto appare evidente; è invece il caso di spenderne qualcuna per l'esecuzione. Come dev'essere articolato il soggetto? Secondo Czerny:



(questa è la soluzione più diffusa e forse quella che permette di render meglio il carattere scherzoso della fuga). Altri revisori suggeriscono:



Kreutz respinge entrambe le soluzioni come stilisticamente non appropriate; propone di separare gli ottavi e di eseguire i sedicesimi con un suono "periato". In modo altrettanto individuale dovrebbe essere articolato il primo controsoggetto:



L'esperienza mostra che suonando il secondo controsoggetto molti esecutori sono messi in difficoltà dalle doppie note, soprattutto alla mano sinistra (miss. 15-18 e 39-40). Per evitare l'irrigidimento della mano si suonino gli ottavi con un leggero staccato di dita. Alle miss. 45 e 46 (che sono facilitate in una copia di Forkel) si affidino le seste interamente alla mano destra.

Esecuzione: con brio e humor, in un vivace tempo di danza.  
M.M. J = 96

## N. 22 in Si bemolle min. I BWV 867

### PRELUDIO E FUGA N. 22 IN SI BEMOLLE MINORE I BWV 867

La tonalità scura e fittamente velata di Si bemolle minore non fu impiegata solo da Chopin nella Sonata op. 35, ma anche da Cari Philipp Emanuel Bach in un Adagio assai mesto e sostenuto e dallo stesso Johann Sebastian Bach nel duetto "In deine Hände befehle ich meinen Geist" nella Cantata BWV 106 (Actus tragicus). Dallo stesso spirito della Cantata sono animati il Preludio e la Fuga in Si bemolle minore del Clavicembalo ben temperato.

#### PRELUDIO



Nel preludio i ritmi delle voci superiori, che si trascinano pesantemente, e gli ostinati ottavi ribattuti del basso suggeriscono l'immagine di un corteo funebre che avanza con gravità. Siamo riportati col pensiero all'Actus tragicus, alla sua Introduzione con due flauti a becco, due viole da gamba e basso continuo (una strumentazione che si può pensare adatta anche a questo preludio):



Anche qui la trama polifonica è a cinque voci; si alleggerisce poi procedendo a quattro ma alla fine le voci reali divengono nove, nell'impressionante sospensione sull'accordo di settima diminuita la-do-mi bem.-sol bem.: è il grido di un'anima angosciata. Quest'accordo, usato così spesso nella musica dopo Bach da subire ben presto l'effetto del logoramento, inizia a comparire solo verso il 1700, e Bach è uno dei primi che ne riconoscano la potenza elementare. Ne fanno fede la Toccata con fuga in Re minore per organo (BWV 565), questo preludio nel Clavicembalo ben temperato, e successivamente il "Barrabam" a otto voci nella Passione secondo San Matteo (BWV 244). Dopo la corona il preludio si conclude in maggiore, ma non con

## N. 22 in Si bemolle min. I BWV 867

dolcezza e "diminuendo al pp" (Czerny), bensì in atteggiamento serio e rassegnato. Il preludio è in due parti (miss. 1-12 e 13-24), e anche le dodici battute di ciascuna metà sono ulteriormente suddivise con regolarità. Il tema non dev'essere pensato come una somma di brevi motivi ma piuttosto come una grande linea, composta da frasi concatenate:



II movimento deve suggerire un lento incedere; la forma, severa, è l'oggettivazione espressiva di un pathos contenuto, che non dev'essere sminuito da un molle sentimentalismo.

M.M. J = 50-54

### FUGA A 5 voci



In pochi altri numeri del Clavicembalo ben temperato l'intima unità fra preludio e fuga è persuasiva come in questo. Entrambe le composizioni sono pervase dal medesimo carattere dolente, entrambe sono a cinque voci e procedendo ne riducono il numero, per poi accrescerlo di nuovo verso la conclusione, il preludio per preparare la fermata sull'accordo di settima diminuita, la fuga per raggiungere il climax di uno stretto a cinque entrate. Il soggetto della fuga, di stampo corale (sul tipo di un Christe eleisori), è caratterizzato dalla dissonanza di nona minore (fa-sol bem.) e la sua parte finale serve da controsoggetto. Le cinque voci vengono per lo più interpretate come soprano, contralto, tenore I e II e basso; andrebbero tuttavia intese piuttosto come soprano I e II, contralto, tenore e basso. Nell'altra fuga a cinque voci contenuta nel Clavicembalo ben temperato, quella in Do diesis minore, le voci entravano in ordine successivo, a partire dal basso, dal grave all'acuto; nella Fuga in Si bemolle minore avviene il contrario: inizia il soprano I e il basso entra per ultimo. È difficile che questa corrispondenza sia casuale, dal momento che le due fughe sono collocate in posizione simmetrica: quella in Do diesis minore un semitono sopra il do, quella in Si bemolle minore un semitono sotto il si.

N. 22 in Si bemolle min. I BWV 867

Come nelle Fughe in Mi maggiore e in Fa maggiore la fine del soggetto non è facile da individuare esattamente. Nella sua forma completa termina all'inizio della mis. 4, ma spesso è impiegato in forma abbreviata, soprattutto negli stretti. All'inizio i due soprani, come in una fuga corale di Händel, si levano a spirale sempre più in alto, così che il contralto può entrare solo alla mis. 10; gli fanno seguito il tenore alla mis. 12, di nuovo in stretto, e il basso alla 18. Riemann avrebbe voluto trascrivere la fuga in un tempo di 4/2, ma ciò è reso impossibile dalle numerose irregolarità ritmiche. La fuga, come il preludio, si divide in due parti (miss. 1-37 e 37-73). I due soprani tacciono alle miss. 37-50 e rientrano poi dando origine a uno stretto; il contralto tace alle miss. 56-68. I due stretti alle miss. 50 e 52-53 (tra basso e tenore) e il pedale alla mis. 62 preparano lo stretto di tutte le cinque voci a distanza di minima, che rappresenta forse un caso unico nella letteratura (v'è comunque un precedente nello stretto a quattro parti alla fine della Fuga in Si minore per organo BWV 579). Su uno strumento a tastiera l'effetto sonoro è naturalmente limitato; anche per la semplice lettura due pentagrammi sono pochi, lo stretto risulta evidente solo in partitura:

## N. 23 in Si magg. I BWV 868

Dopo quest'ultima possente intensificazione l'approdo della fuga al maggiore acquista il sapore di un trionfo: "Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg?" [morte, dov'è il tuo aculeo, inferno, dove sta la tua vittoria?].

Esecuzione: cantabile da cima a fondo, con la pienezza e il calore di un suono corale; la pausa del soggetto non deve costituire un'interruzione, che indebolirebbe l'effetto espressivo della nona. Il tempo è uguale a quello del preludio.

M.M. j = 50-54

## PRELUDIO E FUGA N. 23 IN SI MAGGIORE I BWV 868

Bach non pare attribuire alcun colore particolare a questa tonalità, impiegata una sola volta al di fuori del Clavicembalo ben temperato, nel Passepiedil dell'Ouverture francese (BWV 831). Sia il preludio che la fuga furono probabilmente composti in Si bemolle maggiore. Se si accetta quest'ipotesi ci si spiega la somiglianza del preludio con quello della Prima Partita per cembalo (BWV 825). Questo è anche l'unico caso in cui l'omogeneità motivica di preludio e fuga appaia con assoluta evidenza.

### PRELUDIO



Anche questo preludio, come i precedenti in Sol diesis minore e in La maggiore, è un'invenzione a tre voci. Rispetto a quelli si presenta come un brano di minori pretese; è grande comunque l'arte con la quale da un unico motivo - le semicrome che occupano la prima metà della battuta - è ricavato un pezzo breve e magistrale. La struttura, composta da  $5 + 4i/2 + 4i/2 + 5 = 19$  battute, è armonicamente proporzionata. Nell'ultima sezione il numero delle voci sale a quattro, nella battuta finale a cinque; abbiamo ora modo di sentire, dopo che il motivo in sedicesimi aveva accennato così chiaramente alla prima metà del soggetto della fuga, anche la sua seconda metà nelle terze delle voci superiori:



## N. 23 in Si magg. I BWV 868

La consonanza dell'ordito polifonico è turbata solo in un punto, alla mis. 11:



In due manoscritti il contralto, per analogia con la mis. 12, è corretto in



ma l'autografo riporta la prima versione, e un errore di scrittura di Bach è improbabile.

Per l'esecuzione si pensi alla morbida sonorità dei legni; il tempo sia tranquillo e scorrevole. Neppure qui le pause devono arrestare il flusso del movimento.

M.M. j = 72-80

## FUGA A 4 voci



La fuga non è comunemente ritenuta tra le più significative del Clavicembalo ben temperato. Ciò è dovuto in primo luogo al suo soggetto "piagale", che muovendosi esclusivamente per gradi congiunti abbraccia una quarta sopra e una sotto la nota fondamentale, ma anche alla penultima nota che frena eccessivamente il flusso del movimento. La fuga possiede tuttavia le sue bellezze nascoste, fra le quali va considerata l'armonia delle proporzioni formali. La fuga consiste in due parti di eguale lunghezza (mis. 1-17 e 18-34), ciascuna con uno svolgimento completo e un altro comprendente due sole entrate, quelle del tenore (mis. 11) e del contralto (mis. 16) nella prima parte, quelle del contralto (mis. 29) e del soprano (mis. 31) nella seconda. I due svolgimenti completi hanno esattamente le stesse dimensioni (mis. 1-8 e 18-25, con nota conclusiva nella mis. seguente) e sono separati dalla successiva entrata da divertimenti anch'essi di uguali dimensioni (mis. 9-11 e 26-28). Ma la bellezza principale della fuga risiede nella comparsa del tutto inattesa del soggetto per moto contrario

## N. 24 in Si min. I BWV 869

nel registro acuto, la prima volta al soprano (mis. 18) e la seconda al contralto (mis. 20). Entrambe le entrate irradiano un calore che si comunica anche alle altre voci, in particolare al tenore e al basso che entrano per moto retto. Da ultimo entra il soprano nel registro acuto e porta la fuga a una morbida conclusione sulla terza, caso unico fra le fughe in modo maggiore del Clavicembalo ben temperato. Sono questi i motivi che portano ad apprezzare e ad amare questa fuga.

L'esecuzione dev'essere tranquilla e deve far cantare tutte le voci. Anche in questo caso si conservi il trillo nel soggetto, eseguendolo nel corso della fuga come mordente superiore.

M.M. J = 60

## PRELUDIO E FUGA N. 24 IN SI MINORE I BWV 869

La tonalità di Si minore, che sta nel rapporto tensivo di settima maggiore con la tonalità di Do maggiore, fu sorprendentemente trascurata dal Classicismo viennese; solo Chopin e Liszt, nelle due Sonate pianistiche, innalzarono a grande altezza stilistica il suo carattere appassionato. Bach la prescelse per due opere della maturità, la Messa in Si minore BWV 232 e il grande Preludio e Fuga in Si minore per organo BWV 544. Accanto a questi lavori è ben degna di figurare l'ultima composizione del Clavicembalo ben temperato. Bach ne accentua l'importanza, anche dal lato puramente esteriore, col semplice fatto che fornisce di indicazioni di movimento sia il preludio che la fuga. Dal punto di vista stilistico i due brani si collocano in una posizione particolare; ciò vale anche per il soggetto della fuga, che contiene tutti i dodici semitonni della scala cromatica. Le due composizioni sono entrambe degne di essere poste a chiusura e coronamento della grande opera bachiana.

### PRELUDIO



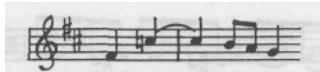
Il preludio comprende, come un movimento di sonata preclassica, due parti disuguali, munite di ritornello, la seconda delle quali non contiene però alcuna ripresa parziale della prima. Possiamo pensare in questo caso a un influsso della musica cameristica bachiana. Nelle Sonate per violino e clavicembalo obbligato (BWV 1014-1019), nate più o meno nello stesso

## N. 24 in Si min. I BWV 869

periodo, si trova una serie di movimenti a tre voci nei quali le due linee melodiche superiori sono affidate allo strumento solista e alla mano destra del cembalista, mentre il basso spetta alla mano sinistra di quest'ultimo. Il rappresentante classico di questa tecnica compositiva era Arcangelo Gorelli, con le proprie 48 Sonate a tre per due violini e basso numerato. Mentre nelle sonate di Bach anche il basso prende parte al lavoro tematico, in Gorelli il basso ha una funzione ancora puramente di sostegno, muovendosi spesso in un incessante moto di ottavi sopra il quale le voci superiori procedono in imitazioni. Per il Preludio in Si minore Bach prese a modello la tecnica corelliana. Le due voci superiori si muovono con strette imitazioni sopra un basso che scorre tranquillo. Anche il motivo della quarta ascendente, che da origine a una sincope e deflette poi sul terzo grado, è un procedimento comune nella musica da camera italiana all'inizio del XVIII secolo. Bach però supera di gran lunga i suoi predecessori nell'ampiezza della linea formata con questo breve motivo. Tre di queste linee melodiche portano a termine la prima parte del preludio (miss. 1-7[metà]; miss. 7[metà]-12 e miss. 12-17). Nella prima sezione (Si minore - Re maggiore) il contralto conduce e il soprano lo segue immediatamente a distanza di quinta; nella seconda (Re maggiore - Fa diesis minore) conduce il soprano e il contralto lo segue alla quarta inferiore; nella terza (Fa diesis minore - Re maggiore) conduce il contralto e il soprano lo segue a distanza di quinta. La seconda parte non si rifa, come di consueto, all'inizio della prima; possiamo ammirare qui la maestria con la quale Bach sa variare un tema: il motivo con la quarta viene diminuito in ottavi,

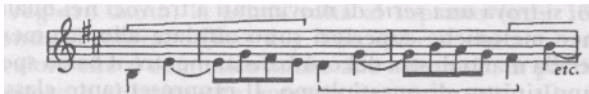


poi viene mutato, alle miss. 27 e 29, nella più ampia quinta diminuita:



e viene proseguito alle miss. 31-32 con una progressione. Dopo di ciò il contralto è sottoposto a una dilatazione melodica:

## N. 24 in Si min. I BWV 869



ed è spinto all'acuto con una progressione (miss. 33-35), dove da origine a uno stretto col soprano (miss. 36-38), innalzandosi ulteriormente, fino a ricadere per avviarsi con figure sincopate verso la cadenza conclusiva (miss. 39-42 [metà]). A questo punto il preludio potrebbe esser giunto a termine; Bach evita invece la chiusa e aggiunge una coda la quale serve a stabilire, in modo veramente geniale, il collegamento fra il preludio, diatonico, e la fuga, cromatica. Il motivo con la quarta viene trasformato e cromatizzato (miss. 42 [metà] - 45 [metà]):



e anche il basso è condotto cromaticamente (miss. 43-44); al soprano e al contralto sentiamo alla mis. 43 si-la diesis e sol-fa diesis, alla mis. 44 mi-re diesis e si-la diesis, alla mis. 45 sol-fa diesis: sono tutte anticipazioni delle appoggiature che si udranno nel soggetto della fuga, che ora ci aprono la porta per la quale entreremo nel palazzo incantato dell'ultima fuga.

Il preludio, un modello di stile osservato, da il meglio di sé se eseguito su un organo a due manuali. In un'esecuzione su un altro strumento a tastiera si ponga alquanto in evidenza la voce che di volta in volta fa da antecedente; anche il conseguente risalterà poi con chiarezza. I ritornelli vanno rispettati, di modo che il preludio mantenga le esatte proporzioni rispetto alla fuga. L'indicazione bachiana Andante non si riferisce, come nei romantici, al gradino che precede l'Adagio; indica invece un tempo saldo e tranquillo, corrispondente all'incirca a  $J = 69$ .

## FUGA A 4 voci



La grande fuga con la quale Bach conclude il Primo Libro - la più lunga nel Clavicembalo ben temperato - ha tra le fughe

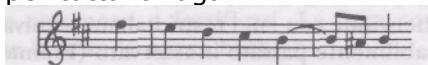
## N. 24 in Si min. I BWV 869

tastieristiche all'incirca lo stesso significato che nella musica sacra ha la fuga sul primo Kyrie della Messa in Si minore (BWV 232). Le due composizioni non sono simili solo nell'atteggiamento intiore; lo sono anche nella costruzione del soggetto.



Il soggetto della Messa presenta gli stessi incalzanti intervalli motivici di seconda, però in levare. Gli fanno da supporto la sacralità del testo, il coro e l'orchestra; la fuga del Clavicembalo ben temperato si deve invece esprimere coi mezzi limitati di un modesto strumento da tasto. È proprio questo ascetismo a darle un aspetto ancor più severo e a esigere molto di più dall'interprete e dall'ascoltatore. Il soggetto pone, in mezzo a due triadi spezzate che fungono da colonne portanti, il "motivo dei sospiri", costituito da appoggiature che scendono a risolvere sulla nota reale. Non formano una linea discendente come nella Fuga in Fa diesis minore, si sollevano invece in un'espressiva e intensa ascesa che percorre l'iter armonico dalla tonica alla dominante passando per la sottodominante. Come nelle Fughe in Fa minore, Fa diesis minore e Si maggiore, la penultima nota porta il segno del trillo, segno che non compare più già dopo la prima entrata. La ricchezza armonica del soggetto egualia quella melodica; contiene tutte le dodici note della scala cromatica (tre volte la fondamentale e il quinto grado, due volte il terzo) e si sposta dalla tonica alla dominante, per poi concludere sulla dominante dopo aver toccato la sottodominante e la dominante della dominante.

Questo soggetto, audace e fortemente espressivo, si circonda di numerose "guardie del corpo": il controsoggetto, che con le sue semiminime lo accompagna con severe dissonanze per tutta la fuga:



inoltre il motivo di raccordo tra soggetto e controsoggetto,



## N. 24 in Si min. I BWV 869

che torna per moto contrario al soprano alla mis. 9, al tenore alla mis. 13, al basso (per moto retto) alla mis. 21, e ancora al tenore alle miss. 34-35, al contralto per moto contrario alla mis. 39, al basso alle miss. 41 e 42. A tutto ciò si aggiunge inoltre la coda del controsoggetto,



le cui note conclusive (si-la diesis-ré) contengono un chiaro riferimento alla coda del preludio. Alla coda del controsoggetto spetta il compito di preparare le entrate del soggetto e i divertimenti (miss. 12, 15-16, 24-25, 33, 46-47).

Come nella Fuga in Fa minore, dopo l'esposizione non si ha più alcuno svolgimento in sé conchiuso di tutte le quattro voci. Il soggetto ricorre per intero ancora dieci volte, ma le entrate sono spesso così lontane e così separate da divertimenti che sarebbe una forzatura intenderle come parte di un unico svolgimento. Ve un altro importante principio che finora non avevamo mai incontrato nel Clavicembalo ben temperale: l'entrata del soggetto è preannunciata dalle sue note iniziali. Così nel corso del divertimento delle miss. 17-21, condotto da soprano, tenore e basso, risuonano inaspettate al contralto le prime tre note del soggetto (fa diesis-re-si), prima che alla stessa voce faccia la sua comparsa, due battute dopo, il soggetto per intero. Lo stesso accade al tenore, la cui entrata alla mis. 30 è preannunciata alla mis. 28 dalle note si-sol-mi. Ancor più evidente è l'anticipazione alle miss. 34-44 e 69-70, dov'essa si allarga alle prime nove note del soggetto e viene estesa anche alle voci diverse da quella che poi entra coll'intero soggetto.

Questa singolare tecnica era in voga, ai tempi di Bach, nell'opera italiana. La cantante intonava la propria aria, s'interrompeva e solo dopo un interludio strumentale la riprendeva portandola a termine. Se così non avesse fatto, l'inizio dell'aria, nella generale disattenzione con cui i teatri italiani seguivano l'opera, sarebbe probabilmente passato inosservato (Riemann coniò il termine di Devisen-Arie, poiché l'inizio dell'aria svolgeva la funzione di un motto [Devise], di un contrassegno). Quest'uso trovò applicazione persino nella musica sacra del tempo, le cui arie assumevano a modello quelle teatrali. Nel Clavicembalo ben temperato il procedimento contribuisce a conferire maggior importanza all'entrata del soggetto.

Come nella Fuga in Fa minore, Bach contrappone al soggetto,

## N. 24 in Si min. I BWV 869

dissonante, divertimenti diatonici meno severi. Anch'essi hanno un "colore" italiano. La progressione



era molto usata nella musica da camera degli italiani. Nella sua *Musikgeschichte in Beispielen* Riemann include (p. 278) un passo da un duetto per soprano, contralto e basso continuo di un contemporaneo di Bach, Francesco Durante, che corrisponde quasi letteralmente al passaggio bachiano (il motivo si trovava già, tra l'altro, anche alle miss. 23-24 del preludio):



La fuga è costruita in modo altrettanto inconsueto quanto il soggetto. Non vi è alcun incremento tensivo finale, come già nella Fuga in Fa minore o nella fuga sul Kyrie della Messa in si minore. Spitta era inorridito dalle dissonanze che la fuga contiene. Diceva ch'essa "procede lentamente, sospirando, con passaggi aspri, anzi stravolti dal dolore, su un sentiero che pare senza fine", e continuava: "Come dovette disinteressarsi completamente del gusto del grande pubblico colui che pose in cima a una delle sue più perfette opere strumentali, concepita come un tutto unitario, una simile corona di spine!".

Oggi non possiamo più condividere tale sentimento. Amiamo "l'aroma prezioso delle dissonanze bachiane" (Liszt) non solo perché esse da tempo non ci spaventano più, ma anche perché originano un ricco contrasto di forze antagoniste, consapevoli di essere sottoposte a una legge più alta; da questa fuga perciò - come dalla fuga sul Kyrie - non ci lasciamo abbattere ma ne usciamo commossi e fortificati. La fuga corona davvero degnamente la grande opera bachiana.

Faremo ora seguire alcune semplici osservazioni. Per evitare il do diesis<sup>5</sup> Bach si vide costretto in due luoghi a deviare la linea del soprano. La versione corretta dei passaggi delle miss. 36 e 63 si ottiene sostituendo la terzultima nota con un do diesis'. Nella risposta, tonale, Bach fu a lungo incerto se rispondere solo alla prima oppure anche alla quinta nota del soggetto in modo tonale (cioè con un si invece che con un do diesis). Alle

N. 24 in Si min. I BWV 869

miss. 4 e 13 decise per il si (re alla mis. 48), facilitando così la modulazione che riporta alla tonica. Il trillo sulla penultima nota del soggetto può essere mantenuto, anche in questo caso, come mordente superiore, di modo che l'ascoltatore lo riconosca agevolmente. Le legature del soggetto, originali, indicano che la nota sulla quale risolve l'appoggiatura dev'essere eseguita — com'è ovvio — più breve e più leggera. L'indicazione Largo non intende prescrivere un tempo particolarmente lento; implica invece solennità e grandezza (per questo motivo Busoni trascrisse la fuga in 4/2).

M.M. J = 48-54

**SECONDO LIBRO  
BWV 870 - 893**

## Introduzione

### INTRODUZIONE

#### LA GENESI

Quando Bach nel 1723 lasciò il suo impiego alla corte di Cöthen per Lipsia, dove assunse l'incarico di Kantor e direttore delle musiche di chiesa - così facendo gli pareva all'inizio "affatto sconveniente passare da Kapellmeister a Kantor" (lettera a Erdmann) - la tastiera dovette essere relegata in secondo piano a causa degli obblighi molteplici che il nuovo incarico comportava. Pubblicò nondimeno le quattro parti della Klavierubung: le Partite per cembalo (BWV 825-830), il Concerto italiano (BWV 971), l'Ouverture francese (BWV 831), i Preludi corali (Choralvorspiele, BWV 669-689), i Duetti (BWV 802-805) e le Variazioni Goldberg (BWV 988); solo nell'ultimo decennio fece ritorno alla forma del "preludio e fuga". Secondo la data, priva di altri riscontri, sulla copia manoscritta di Schwencke, la seconda raccolta di 24 preludi e fughe, che successivamente fu chiamata Zweiter Teil des Wohltemperierten Klaviers, fu portata a termine nell'anno 1744. In questo periodo della sua vita Bach si dava cura di raccogliere lavori precedenti, includendoli in nuove opere cicliche (L'Offerta musicale BWV 1079, L'Arte della fuga BWV 1080). Così anche il Clavicembalo ben temperato contiene lavori la cui composizione è distribuita in un arco di oltre vent'anni: opere giovanili e opere che portano il segno inconfondibile della maturità.

#### L'AUTOGRAFO LONDINESE

Per molto tempo non fu nota l'esistenza di alcun autografo del Clavicembalo ben temperato; le stesse edizioni di Kroll (Peters e Bach-Gesellschaft) e di Bischoff (Steingräber) dovettero basarsi solo su copie manoscritte. Solo nel 1896 venne alla luce, presso il British Museum di Londra, un autografo appartenuto un tempo a Muzio Clementi, che dopo la sua morte era stato dato in lascito al museo da Eliza Wesley, la figlia del fervente bachiano Samuel Wesley. Il manoscritto è costituito da fogli doppi non rilegati: i numeri 4 (Do diesis minore), 5 (Re maggiore) e 12 (Fa minore) sono andati purtroppo perduti. Bach non riunì in volume questi fogli né diede loro un titolo. L'autografo permise di risolvere alcune discordanze fra le edizioni più antiche; anche in questo caso comunque le copie

## Introduzione

manoscritte di Altnikol e di Kirnberger mantengono il loro valore, poiché lo stesso Bach vi apportò delle correzioni.

### LO STILE

I tempi estremamente diversi in cui nacquero le composizioni del Secondo Libro spiegano la mancanza di un'unità stilistica paragonabile a quella del Primo. Suppliscono però a questa mancanza la maggiore varietà di forme, soprattutto nei preludi, e l'alta sostanza musicale di un gran numero di brani composti nell'ultima stagione creativa bachiana. L'ordine cronologico della composizione dei brani è ricostruibile solo attraverso l'osservazione critica dello stile, dal momento che mancano punti di riferimento più sicuri. I numeri composti già all'epoca del Primo Libro o ancor prima sono: 1 (Do maggiore), 3 (Do diesis maggiore), 4 (Do diesis minore, la sola Fuga), 6 (Re minore, il Preludio), 15 (Sol maggiore) e 17 (La bemolle maggiore, la prima parte della Fuga). Segni caratteristici di uno stile più tardo, compreso all'incirca fra il 1735 e il 1745, mostrano i numeri: 4 (Do diesis minore, il Preludio), 6 (Re minore, la Fuga), 8 (Re diesis minore), 12 (Fa minore), 13 (Fa diesis maggiore), 14 (Fa diesis minore), 17 (La bemolle maggiore, Preludio e seconda parte della Fuga), 21 (Si bemolle maggiore) e 22 (Si bemolle minore). Per i numeri restanti non è possibile risolvere la questione: il criterio adottato fornisce punti di riferimento soltanto approssimativi. Sono ancora necessarie approfondite ricerche per giungere a risultati sicuri nella cronologia del Secondo Libro.

### I PRELUDI

La differenza più evidente tra Primo e Secondo Libro consiste nella ricca varietà dei preludi del Secondo. Non meno di dieci sono in forma bipartita, forma della quale il Primo Libro offriva un solo esempio (il n. 24). Tre di questi si avvicinano già ampiamente al tipo della sonata classica; altri tre sono invenzioni a due voci (Re diesis minore, Mi minore, La minore); altri possono essere paragonati a movimenti di suite (Do minore, Mi maggiore, Sol maggiore). Dei restanti quattordici preludi due sono organistici (Do maggiore e Sol minore), due sono ampi ariosi a tre voci (Do diesis minore e Fa diesis minore), quattro hanno la forma di un movimento di concerto barocco (Mi bemolle maggiore, Fa diesis maggiore, La bemolle

## Introduzione

maggiori, Si minore), mentre il tipo più antico è rappresentato dai Preludi in Do diesis maggiore (con annessa Fughetta) e in Re minore.

### LE FUGHE

Il Secondo Libro contiene 13 fughe a tre voci e una quattro; la mancanza d'esempi a due e a cinque voci può essere casuale. Anche qui la varietà formale è maggiore che nel Primo Libro. Accanto a fughe dal fitto lavoro contrappuntistico (Re maggiore, Mi maggiore, Fa diesis minore, La bemolle maggiore, Si bemolle minore) se ne trovano altre meno severe come quelle in Fa minore, Fa diesis maggiore, Si bemolle maggiore e Si minore. Quattro sono fughe doppie (Do diesis minore, La bemolle maggiore, Sol diesis minore e Si maggiore); una è una fuga tripla (Fa diesis minore). Anche nel Secondo Libro tutti i soggetti (ad eccezione di quello della Fuga in Sol diesis minore) ricevono risposta tonale; uno solo (Fuga in La minore) modula alla dominante.

### IL RAPPORTO FRA PRELUDIO E FUGA

Il rapporto fra preludio e fuga è nei numeri del Secondo Libro ancor più difficile da dimostrare che in quelli del Primo. Il rapporto è palese nei numeri composti per primi e poi rielaborati: 1 (Do maggiore), 3 (Do diesis maggiore) e 15 (Sol maggiore). Relazioni motiviche sussistono fra Preludio e Fuga in Do minore, Sol diesis minore, La maggiore, La minore, Si bemolle maggiore e Si bemolle minore; relazioni un po' più deboli si danno anche tra Preludio e Fuga in Mi bemolle maggiore, Mi minore, Fa minore, Fa diesis minore e Sol minore. In un certo numero di altri casi il rapporto intrinseco è così evidente da non richiedere la prova di un materiale motivico comune. Anche in questo campo non si possono fare affermazioni troppo generali, occorrerà invece accettare i fatti di volta in volta.

Ognuno dei due libri ha dunque un proprio carattere; il Secondo Libro non vuoi certo segnare un progresso nei confronti del Primo, ma è anche qualcosa di più che una semplice raccolta di lavori disparati. Ognuno possiede delle qualità sconosciute all'altro; solo riuniti formano quell'opera unitaria che gli inglesi, con un'espressione concisa, chiamano Forty eights.

## N. 1 in Do magg. II BWV 870

### PRELUDIO E FUGA N. 1 IN DO MAGGIORE II BWV 870

#### PRELUDIO



Bach apre il Secondo Libro, a differenza del Primo, con un preludio festoso che ricorda un praeludium "prò organo pieno", e che è effettivamente in stretto rapporto col Preludio in Do maggiore per organo (BWV 545). Il brano che ora è incluso nel Clavicembalo ben temperato ha una lunga storia dietro di sé. La sua prima versione ci è nota attraverso una copia di Kellner (BWV 870a, Preludio Ia) che porta la data 3 luglio 1726; il preludio fu però probabilmente composto già nei primi anni che Bach trascorse a Cöthen. In tale versione (che ho incluso nei miei Orgelvorspiele alter Meister in alien Tonarten) comprende 17 sole battute. Per il Clavicembalo ben temperato Bach lo ampliò: gli diede dimensioni doppie aggiungendo una ripresa alla sottodominante (cfr. I, 5); le miss. 20-31 corrispondono alle miss. 5-16. Come nel citato Preludio per organo BWV 545, all'inizio e alla fine si trova un pedale di tonica che dura tre misure. Questa seconda versione (BWV 870b, Preludio Ib) è quella dell'autografo; Bach però rielaborò di nuovo a fondo il preludio, introducendo in molti luoghi - come nella Fuga in Do diesis maggiore II - le figurazioni in biscrome. Quest'ultima versione (BWV 870, Preludio 1), nella quale oggi il preludio è normalmente eseguito, ci è stata tramandata dalla copia di Altnikol; accanto ad essa può comunque essere mantenuta la versione più semplice dell'autografo. Per questo motivo ho riportato entrambe le versioni nella mia edizione critica del Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato (ed. Peters n. 4691b), includendo anche per la prima volta in appendice una versione delle miss. 15-19 poi ripudiata da Bach. Il preludio sfrutta la tecnica di una "toccata di durezze e ligature"; procede con un'intricata serie di armonie che paiono nascere dall'improvvisazione. Bach frammenta l'ordito della composizione in un moto cui prendono parte tutte le voci, così che nessuna di esse ha l'indipendenza che avrebbe in una fuga o in una composizione organistica: in più luoghi (miss. 5, 8, 20, 22) il tenore cede improvvisamente lo spazio al basso; le singole voci si assoggettano a una trama preordinata. Il preludio sembra stare in un rapporto di inconciliabile contrasto con la fuga. Questa però, malgrado l'atteggiamento

## N. 1 in Do magg. II BWV 870

completamente diverso, è così eccellentemente elaborata che si addice alla perfezione al preludio dal quale è preceduta.

L'esecuzione richiede dignità e grandezza.

M.M. J = 54-58

### FUGA A 3 voci



La fuga ci è pervenuta nella sua prima versione ("Fughetta", BWV 870/la), assieme al preludio (BWV 870a, Preludio la), grazie alla copia di Kellner. Era in tempo di 4/4 e si chiudeva alla mis. 33 (corrispondente alla mis. 67 della versione successiva) . Bach la trascrisse in 2/4, raddoppiando così il numero degli accenti di battuta (cfr. il caso contrario in II, 24) e conferendo alla fuga una maggiore vivacità interna. Aggiunse inoltre una coda di 16 battute (miss. 68-83).

L'elemento che caratterizza il soggetto è il mordente inferiore, che è scritto per esteso alla mis. 1 e che sottolinea incisivamente il culmine melodico alla mis. 2, prima di perdersi a poco a poco nello scorrere delle semicrome. Queste formano il solo controsoggetto che per tutta la fuga fa fronte al soggetto. La fuga è costruita in modo estremamente equilibrato: consta di quattro parti principali, con gli svolgimenti del soggetto, separate da tre divertimenti. L'esposizione è compresa nelle miss. 1-13, il primo divertimento (col soggetto alle voci superiori e il controsoggetto al basso) nelle miss. 13-22. Già alla mis. 21 entra il contralto dando il via al secondo svolgimento; segue il soprano alla mis. 25, mentre il basso s'interrompe. Il secondo divertimento occupa le miss. 29-39, il terzo svolgimento le miss. 39-55 (entrata del basso alla mis. 39, del contralto alla 47, del soprano alla 51); il terzo divertimento, analogo al primo, si trova alle miss. 55-68, il quarto svolgimento alle miss. 68-83 (entrata del basso alla mis. 68, del contralto alla 72, del soprano alla 76). In questa fuga, che si fa sempre più ardita avvicinandosi alla conclusione, è ammirabile la maestria dell'impianto formale. Nella coda il soggetto scorre quasi sotterraneo, innalzandosi però con l'entrata del soprano in una trionfante maestosità (Wanda Landowska vi vedeva l'immagine di un cavallo che s'impenna e ammoniva di non concludere la fuga con un ritardando). Nella prima versione della fuga, nella copia di Kellner, sono annotate diteggiature, che potrebbero essere state segnate dallo stesso Bach nelle ore

## N. 2 in Do min. II BWV 871

dedicate all'insegnamento (sono state riportate nel XXXVI volume dell'edizione della Bach-Gesellschaft, a p. 224; mostrano l'intento di evitare, per quanto possibile, l'uso del quinto dito soprattutto nella mano sinistra; in alcuni passi discendenti della mano destra il quinto dito passa sotto il terzo).

Esecuzione: per rispettare l'unità dei due brani si stacchi la fuga in un tempo esattamente doppio rispetto a quello del preludio. La fuga non deve avere un carattere troppo leggero e danzante, dev'essere invece eseguita con un certo spirito virile; gli episodi principali e i secondari devono essere tra di loro separati con chiarezza.

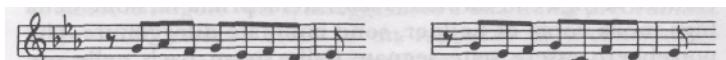
M.M. J= 108-116

### PRELUDIO E FUGA N. 2 IN DO MINORE II BWV 871

#### PRELUDIO



Il preludio può essere considerato in due modi diversi: come un movimento di danza o come un'invenzione a due voci. Come danza s'avvicina alle allemande delle Suites bachiane, costituite da due parti, con ritornello, di 12 + 16 battute (cfr. l'Allemanda della Sesta Suite francese BWV 817); qui manca però il caratteristico levare dei sedicesimi. Come nella maggior parte dei movimenti di una suite anche qui la costruzione è regolare nell'insieme, ma a volte irregolare nei dettagli. Così la prima parte del preludio è formata da  $4 + 4\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2} = 12$  battute, la seconda da  $4 + 5 + 4 + 3 = 16$  battute. La tecnica compositiva del preludio è quella di un'invenzione a due voci. Le parti si scambiano il doppio tema (le scorrevoli semicrome e le crome saltellanti) alla mis. 2, dopo di che il tema prosegue espandendosi alle misure 3 e 4; tocca ora alle progressioni portare alla cadenza a Mi bemolle che chiude la prima parte. La seconda parte varia e amplia la prima. Preludio e fuga sono in stretto rapporto. Se nei temi dei due brani si sopprimono i sedicesimi, riducendoli ad una successione di ottavi, la cosa appare in tutta evidenza:



## N. 2 in Do min. II BWV 871

Inoltre sia il preludio che la fuga sono bipartiti e contano lo stesso numero di battute (28).

Per evidenziare questo rapporto, e per evitare che l'esecuzione del preludio assomigli a quella di uno studio, non lo si dovrebbe suonare troppo veloce, bensì con una grazia tranquilla e un poco riflessiva.

M.M. J = 76-84

### FUGA A 4 voci



Il soggetto, semplice e poco appariscente, sembra rimandare allo stile degli antichi maestri prebachiani e pare poco caratterizzato; nella sua semplicità possiede però una forza intrecciata che già prelude all'Arte della Fuga (BWV 1080). La fuga procede a lungo a tre voci; la voce inferiore si muove a volte nel registro del tenore, a volte in quello del basso. Solo alla mis. 19 fa il suo ingresso il basso vero e proprio, col soggetto per aumentazione, aggiungendosi alle altre tre voci. Questo impiego parsimonioso del basso, che entra tardi ma con un effetto tanto più possente, si ritrova anche nella grande Fuga in Do maggiore per organo (BWV 547), che a lungo si limita alle quattro voci finché il basso, entrando col soggetto in aumentazione, la porta a un climax vertiginoso. In modo più modesto possiamo osservare anche qui lo stesso procedimento. Nella prima parte della fuga (mis. 1-14) il lavoro tematico è così concentrato che non v'è spazio per un vero e proprio controsoggetto. Nella linea ascendente del basso alla mis. 5, riproposta per moto contrario dal soprano alla mis. 6, è contenuta la testa del soggetto:

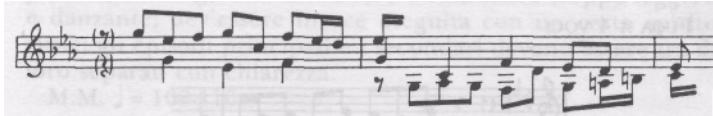


e anche nel contralto alla mis. 7 si avvertono allusioni al soggetto:



### N. 3 in Do diesis magg. II BWV 872

Alle miss. .8 e 9 la linea del basso è ricavata dal soggetto ed è concatenata alla linea del soprano; ciò è comunque solo un'anticipazione di quanto accade nella seconda parte, che si apre con un triplice stretto nello stile degli antichi maestri: il soggetto al soprano è contrappuntato dalla sua aumentazione al contralto e dal suo moto contrario al tenore (miss. 14-16).



Gli stretti si susseguono poi ininterrotti: alle miss. 16-17 entrano contralto, soprano e tenore; alle miss. 17-18 soprano (terzultima nota della mis. 17) e contralto (alcuni trascrittori cercarono di ammorbidente la durezza armonica di questo passaggio, sostituendo il la e il re di tenore e soprano alla mis. 18 con un la bem. e un re bem.). Solo a questo punto fa il suo ingresso il basso, muovendosi come sui pedali dell'organo con note di ampio valore; dopo aver proposto per due volte il soggetto, per moto contrario e per moto retto (miss. 21 e 22), il basso guida la cadenza della fuga a metà della mis. 23. Ma per Bach non è ancora il momento della chiusura. Aggiunge una coda con una serie di stretti fra contralto e soprano a distanza di due crome, fra soprano (ultimo ottavo della mis. 24) e contralto (secondo ottavo della mis. 25), poi fra basso e contralto che entrano contemporaneamente (mis. 26), e rafforza il tutto - con un processo atipico nella fuga - con un'accentuata cadenza, per di più in minore. In questo modo la seconda parte si innalza a un'altezza che la prima non lasciava presagire.

Esecuzione: legato (senza cesure nel soggetto), severo, riflessivo.

M.M. J = 58-63

### PRELUDIO E FUGA N. 3 IN DO DIESIS MAGGIORE II BWV 872

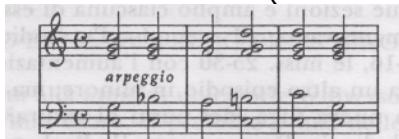
I due brani si rifanno entrambi a lavori precedenti e furono forse composti ancor prima del Primo Libro del Clavicembalo ben temperato. Prima d'essere inclusi nel Secondo Libro furono ampiamente rielaborati.

## N. 3 in Do diesis magg. II BWV 872

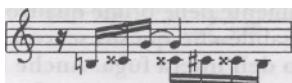
### PRELUDIO



La prima versione del preludio (BWV 872a, Preludio 3a) ci è pervenuta tramite una copia di Kellner, nella quale il brano è in Do maggiore e le armonie, come avviene per l'introduzione alla Fuga in La minore (BWV 944) e per gli arpeggi della Fantasia cromatica (BWV 903), sono note in forma schematica:



Bach trasportò il brano in Do diesis maggiore e trasformò lo schema accordale in una composizione a quattro voci dall'ammirevole varietà ritmica: il basso si muove in tranquille semiminime separate da pause, il tenore in crome ribattute, mentre il soprano e il contralto formano una catena ininterrotta coi loro motivi di semicrome. La rielaborazione segue fedelmente il precedente schema armonico fino al punto (mis. 22) nel quale la figurazione dovrebbe corrispondere a:



(la versione bachiana è dovuta a un errore di scrittura oppure all'intenzione di evitare una notazione scomoda?).

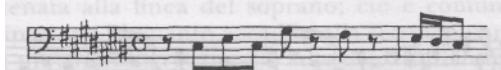
Al preludio fa seguito una fughetta in 3/8. Siamo di fronte allo stesso caso che ci si era presentato col Preludio in Mi bemolle maggiore I; entrambi i brani sono autonomi e non hanno bisogno d'essere seguiti da alcuna fuga.

Anche la fughetta subì correzioni in alcuni particolari. Così ad esempio nella prima versione mancano ancora il passaggio cromatico del contralto alle mis. 44-46 e le piccole note d'appoggiatura. La fughetta reca l'indicazione Allegro (per cui il preludio è un tranquillo Andante): il che non significa un tempo Vivace. Si può eseguire l'intero preludio con una sonorità piena e armoniosa, con un crescendo nelle ultime misure che porti al forte della fughetta.

M.M. J = 76; fughetta J> = 152

## N. 3 in Do diesis magg. II BWV 872

### FUGA A 3 voci



Nella prima versione era anch'essa in Do maggiore e contava 19 sole battute (BWV 872a, Fughetta 3a). Prima di includerla nel Clavicembalo ben temperato Bach la ampliò, ma con un procedimento diverso rispetto alle Fughe in Do maggiore, Mi minore e La bemolle maggiore: invece di aggiungere un'appendice o di comporre ex nova una seconda parte smembrò la fuga nelle sue sezioni e ampliò ciascuna di esse. Nella prima versione mancavano, ad esempio, l'episodio in minore delle miss. 14-16, le miss. 25-30 con l'aumentazione del soggetto, e ancora un altro episodio in minore; ma chi si accorgerebbe, nella nuova fuga, dei punti di sutura? Anche qui, come nel Preludio in Do maggiore II, Bach perfezionò in seguito la nuova versione in alcuni particolari, quali l'aggiunta di biscrome (alle miss. 16-27). Anche in quest'ultima versione ci si pongono tuttavia dei problemi. Dove finisce esattamente il soggetto? Alcuni (ad es. Brandt-Buys) lo fanno terminare dopo le prime quattro note; Riemann dopo le prime sei (?); altri (Tovey, David) lo estendono fino a comprendere la dodicesima nota (fa diesis). È strano che nessuno abbia pensato alla conclusione più evidente, quella sull'ottava nota (do diesis). È pur vero che Bach, nella seconda parte della fuga, si serve quasi esclusivamente delle prime quattro note del soggetto; tuttavia non è pensabile che questo scarno motivo possa reggere da solo il peso dell'intera fuga. Anche l'esposizione, che si presenta subito con uno stretto e col soggetto per moto contrario, è insolita; ma ancor più lo sono le molte cadenze dal corto respiro che suddividono la prima parte (fino alla mis. 14) in brevi sezioni. Solo in seguito il respiro della fuga inizia a farsi più ampio: nella seconda parte, in gran parte composta ex uovo, le voci vengono lasciate libere di cantare fino alla fine.  
Verso la conclusione la fuga aumenta sempre più d'intensità, sia dal punto di vista esteriore che da quello della concentrazione interna; congedandosi - con un accordo finale che contiene la terza - la fuga ci lascia appagati in un modo che la prima parte non lasciava supporre. Anche le due aumentazioni delle prime quattro note del soggetto alle miss. 25 (contralto) e 27 (basso) preparano questa espansione finale; la diminuzione invece (miss. 5, 6, 18, 19, 33, 34) è un processo legato ancora alla prima versione.

## N. 4 in Do diesis min. II BWV 873

La fuga è stata interpretata in modi molto diversi. Alcuni le hanno attribuito un carattere pomposo, sostenuto, altri quasi scherzoso. Soprattutto nelle parti composte ex nova, la fuga prosegue l'atteggiamento del preludio, ed è anch'essa immersa in una sonorità armoniosa. Le crome del soggetto, seguite da pause, sono in realtà semiminime tra di loro separate, e devono perciò essere leggermente prolungate. Suonandole col loro esatto valore si sente in alcuni punti una falsa linea melodica (ad es. alla mis. 2: do diesis-sol diesis-si-sol diesis).

M.M. J = 63-69

### PRELUDIO E FUGA N. 4 IN DO DIESIS MINORE II BWV 873

Bach da qui alla tonalità un carattere diverso da quello che aveva nel Primo Libro. Il preludio è una delle composizioni più raffinate e sensibili dell'intero Clavicembalo ben temperato. Fu associato solo in seguito alla fuga, che era originariamente in Do minore e che risale forse ancora agli anni di Cöthen.

Preludio e fuga sono dunque uniti in modo puramente casuale.

#### PRELUDIO



Si può considerare il preludio come il contributo dell'ultimo periodo bachiano allo stile dell'*Empfindsamkeit*; è più aristocratico del Preludio in Fa minore II e trova un riscontro solo in un altro lavoro bachiano: il terzo movimento della Sonata a tre dell'*Offerta musicale* (BWV 1079). La perdita dell'autografo è da rimpiangere soprattutto per il fatto che i numerosi e importanti abbellimenti contenuti nelle copie manoscritte di Altnikol e di Kirnberger sono notati in modo diverso. Si potrebbe immaginare di affidare le tre voci del brano a un trio d'archi o a un trio di legni; il più adatto fra gli strumenti a tastiera potrebbe essere il clavicordo. Che atteggiamento appassionato si nasconde fra le pieghe del preludio; si tratta di sentimento autentico, non di sentimentalismo! Ma Bach tradirebbe sé stesso se non incanalasse questo atteggiamento, oggettivandolo, in una forma severa.

L'impianto formale si suddivide in cinque parti:

## N. 4 in Do diesis min. II BWV 873

episodio principale: mis. 1-26 (17 + 9 mis.)

episodio secondario: mis. 27-32

episodio principale: mis. 33-49 (6 + 11 mis.)

episodio secondario: mis. 50-56

episodio principale: mis. 56-62

Ciò che diceva Richard Wagner di un altro preludio del Clavicembalo ben temperato, "vi è già prefigurata la melodia infinita", si potrebbe applicare senza riserve al Preludio in Do diesis minore, nel quale le tre voci si incastrano così perfettamente l'una nell'altra da formare un'unica grande linea melodica, la cui prima interruzione avviene all'inizio della mis.

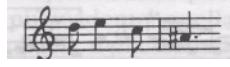
17. I motivi si trasformano in continuazione. Il motivo



diviene, alla mis. 5:



e poi ancora, alla mis. 17:



La triade ascendente dell'episodio intermedio (mis. 27) è ricavata dal motivo iniziale del basso (mis. 1); così pure la linea del basso alle mis. 9-12 deriva dal motivo fa diesis-sol diesis-mi della mis. 4. Gli abbellimenti, segnati da Kirnberger a volte con notine a volte con accenti, sono realizzati per esteso da Altnikol, ciò che "oscura la bellezza dell'armonia", come rimproverava Scheibe a Bach (cfr. p. 38).

Esecuzione: con la più raffinata espressività in tutte le tre voci; come unità di tempo si adotti una tranquilla semiminima.

M.M. J.= 48

FUGA A 3 voci



Da una copia manoscritta di Kellner sappiamo che la fuga era originariamente in Do minore. Prima d'essere inclusa nel

## N. 4 in Do diesis min. II BWV 873

Clavicembalo ben temperato fu trasportata in Do diesis minore, senza d'altra parte subire altri mutamenti. Bach non aveva evidentemente a disposizione alcuna fuga degna del preludio e riprese perciò questo vecchio lavoro.

Soggetti che procedono con un moto uniforme e ininterrotto erano comuni nella letteratura più antica; lo stesso Bach ne fa uso, soprattutto nelle opere giovanili (fughe che seguono una toccata; Fuga in La minore BWV 944; Preludio e Fuga in La minore BWV 894, quest'ultima fuga anch'essa in 12/16), mentre nel Clavicembalo ben temperato s'incontra un soggetto di questo tipo solo due volte, nella Fuga in Mi minore I e in quella in Sol maggiore II. Soggetti siffatti inducono facilmente il compositore a una serie eccessiva di progressioni, che infatti caratterizzano anche la Fuga in Do diesis minore.

È la prima fuga doppia del Clavicembalo ben temperato che presenta i soggetti prima singolarmente e poi riuniti. Il secondo soggetto, che entra alla mis. 35,



non ha però una funzione autonoma: viene subito contrappuntato, in uno stretto, col primo, di modo che si resta in dubbio se la fuga sia effettivamente da considerarsi una fuga doppia. L'indipendenza del secondo soggetto è limitata anche dal fatto che esso appare già, in note di minor valore, alla mis. 27; anche la linea del basso alle mis. 17-19 ne costituisce un'anticipazione, e lo stesso si può dire del soprano alle mis. 20-22. Si tratta dunque di un caso limite. Fungono da divertimenti alcune progressioni ricavate dal soggetto; un controsoggetto significativo non compare. All'esposizione fa seguito un secondo svolgimento cui prendono parte soprano (mis. 16), contralto (mis. 17) e basso (mis. 20). Nel terzo svolgimento il soggetto è enunciato per moto contrario; il soprano entra alla mis. 24, seguono il contralto alla 26 e il basso alla 28; il contralto contribuisce ancora con un'entrata supplementare nel registro del tenore alla mis. 30. Nel quarto svolgimento il secondo soggetto entra alla mis. 35 col soprano, alla 36 col contralto, alla 38 (col levare) col basso. Nel quinto e ultimo svolgimento i due soggetti vengono riuniti: I + II alla mis. 48 (soprano e basso alla quinta inferiore), II + I alla mis. 55 (soprano e basso all'ottava), I + II alla mis. 61 (contralto e basso alla quinta inferiore), II + I alla mis. 66 (soprano e contralto alla quarta inferiore), e ancora II + I a

## N. 5 in Re magg. II BWV 874

distanza di mezza battuta alle mis. 67-68 (contralto e basso). La versione in Do diesis minore si discosta in tre particolari da quella in Do minore. In tutti e tre i casi la lezione originaria è la migliore; forse non fu mantenuta solo per un errore di scrittura. Alla mis. 26 al contralto si trovava:



alla mis. 41 al basso:



e alla penultima battuta al basso:



In ogni caso la fuga risulta più naturale e persuasiva in Do minore che in Do diesis minore.

M.M. ,h.= 116

## PRELUDIO E FUGA N. 5 IN RE MAGGIORE II BWV 874

### PRELUDIO



Dal preludio s'irradia tutto lo splendore della tonalità di Re maggiore; il brano fa pensare a una strumentazione fastosa: entra una solare fanfara di trombe cui rispondono i legni (flauti e oboi); alla mis. 5 si aggiungono con arcate vigorose gli archi, completando l'orchestra come in un'ouverture bachiana. Più che un preludio ci sta di fronte un movimento completo di sonata con esposizione, sviluppo e ripresa; nell'elaborazione formale della sonata supera certe opere giovanili di Haydn e Mozart. Anche per la regolarità della forma il brano s'avvicina al Classicismo viennese: l'esposizione conta sedici battute, quattro delle quali servono alla presentazione del tema, otto alla sua prosecuzione, quattro al gruppo conclusivo. Lo sviluppo comprende ventiquattro battute (quattro volte quattro, p'ìù otto battute modulanti da Si minore alla

## N. 5 in Re magg. II BWV 874

tonica); la ripresa ripercorre esattamente, con le sue sedici battute, il cammino dell'esposizione (ovviamente senza modulare alla dominante). Rispetto alla forma-sonata del Classicismo più maturo manca solo un secondo tema; ma la musica di Bach è ancora "musique d'une teneur".

Assieme ai tratti moderni troviamo i segni d'uno stile più antico nella regolare condotta a tre voci (della quale però ci si accorge a malapena, data l'estrema ricchezza del brano) e nell'impiego del moto contrario, quando all'inizio della seconda parte è riproposto il tema (tutto ciò suggerì a Riemann di interpretare il preludio come una giga). La doppia indicazione di tempo <fe 12/8 prescrive un tempo vivace e vuole che gli ottavi delle misure 2 e 4 siano eseguiti come duine (nella mis. 18 si devono accordare al ritmo ternario). Le figurazioni che contengono note puntate vanno interpretate come terzine, analogamente a quanto avviene nella Fuga in Mi minore II. Alla fine della seconda parte vanno aggiunti i mordenti, per analogia con lo stesso punto alla fine della prima parte. Se alla fanfara delle miss. 1 e 3 si oppongono le duine suonate piano, quanto segue andrà allora mezzoforte. Le ultime quattro battute possono essere suonate piano, prendendo a modello certe sonate di Gorelli. Nella copia di Kirnberger (l'autografo è perduto) alla mis. 36 si trova:



il che costituisce un timoroso tentativo di mitigare la versione di Altnikol:



La gioia di vivere che trabocca dal preludio (frammista, secondo Busoni, a un pizzico di bonarietà) richiede un'esecuzione focosa e una ricca articolazione.

M.M. J. = 84

## FUGA A 4 voci



## N. 5 in Re magg. II BWV 874

Il rapporto fra preludio e fuga è simile a quello che intercorre fra la festosa introduzione orchestrale di una cantata (come ad esempio la Cantata per l'inaugurazione del Consiglio Municipale "Wir danken dir Goti" BWV 29, nella stessa tonalità) e la successiva fuga corale. La fuga entra dunque in scena con discrezione e corre il pericolo di essere sottovalutata, cosa che fece Busoni, il quale la giudicò una fuga corale nello stile convenzionale della musica sacra cattolica, di quelle che si pongono ad esempio sul testo "Christe eleison". Un primo sguardo alla pagina scritta sembra confermare tale giudizio; chi però osserva più attentamente e si accorge della magistrale costruzione della fuga, si chiederà quale compositore cattolico di musica sacra sarebbe stato in grado nel XVIII secolo di scrivere una fuga simile. Busoni ha certamente ragione non giudicandola una fuga per strumento a tastiera; poiché il motivo b del soggetto compare incessantemente, quasi cento volte, in tutti i tipi di stretti possibili, sussiste effettivamente il pericolo di una monotonia ritmica e motivica. Bach lo evita mediante un continuo incremento della complessità contrappuntistica. La fuga si divide in due parti (miss. 1-27 e 27-51); l'intensificazione degli artifici tecnici, come avviene nella Fuga in Mi bemolle minore I e in quella in La minore I, segue un piano preciso. L'esposizione (miss. 1-10) è seguita da due entrate del contralto (mis. 10) e del soprano (mis. 11), poi dalle due voci che danno origine a uno stretto (mis. 14). Dopo un divertimento di quattro battute e mezzo (mis. 16-20) basato sul motivo b, entrano tenore (mis. 21), soprano (mis. 22) e contralto (mis. 22), in minore, in uno stretto e concludono la prima parte nella tonalità di Fa diesis minore. Ora v'è uno stretto, a distanza di due crome e all'ottava, di basso, soprano e contralto, nel quale la parte del contralto andrebbe così completata:



Allo stretto successivo prendono parte tenore, contralto e soprano, a distanza di sesta (miss. 33-34). Si ha poi di nuovo un divertimento basato su b', le voci si discostano notevolmente fra di loro, per lasciar spazio al tenore, che entra alla mis. 40 interrompendo opportunamente i continui stretti di b. Dopo di che l'ultimo svolgimento, a coronamento della fuga, presenta tutte le quattro voci dall'acuto al grave, che entrano dando origine a uno stretto a distanza di due ottavi e di terza inferiore:

## N. 6 in Re min. II BWV 875



Un simile procedimento trova riscontro nella parte finale della Fuga in Si bemolle minore I, e come in quella l'effetto è poco percepibile su uno strumento a tastiera.

Le grandi lodi che all'inizio abbiamo tributato alla fuga devono ora venire un poco ridimensionate: come fuga in puro stile vocale non può reggere il paragone con la Fuga in Mi maggiore II, e neppure nell'arte degli stretti raggiunge le Fughe in Mi bemolle minore I e in Si bemolle minore II.

Esecuzione: nessun fraseggio è più sbagliato di quello che smembra il soggetto in a e b. Anche nei molti (forse troppi) stretti basati su b non si devono frammentare le ampie linee. Ci si guardi dallo staccare un tempo troppo uniformemente scorrevole, che sminuirebbe la gravità con la quale la fuga va affrontata (ci si avvicinerà maggiormente allo scopo immaginandola in 4/2).

M.M. J = 84 (come il preludio)

## PRELUDIO E FUGA N. 6 IN RE MINORE II BWV 875

### PRELUDIO



II preludio, caratterizzato da veloci passaggi e da armonie fluttuanti, è un'opera giovanile la cui prima versione (BWV 875a, Praeambulum 6a) ci è pervenuta, come i numeri 1, 3 e 4, tramite una copia manoscritta di Kellner. Anche dopo la rielaborazione che precedette l'inclusione nel Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato il preludio fa l'effetto di un

## N. 6 in Re min. Il BWV 875

ragazzina che si trovi in mezzo a uomini maturi. Bach lo ampliò con delle interpolazioni, in un modo simile a quello della Fuga in Do diesis maggiore: in luogo delle miss. 5-17 si trovavano in origine due sole battute, mancavano cioè lo scambio fra le due voci (miss. 5-8) e il successivo moto contrario delle due mani. Mancavano pure le miss. 30-33 (che sono la trasformazione delle miss. 26-29) e le miss. 37 e 38, successivamente aggiunte; in molti punti la figurazione venne arricchita, come alle miss. 47-49 (miss. 30-32 della prima versione):

Che effetto pieno e ricco fa questo brano a due sole voci, il cui carattere aggressivo è ancor più accentuato dai mordenti! Particolarmente audace, ma logico e persuasivo, è l'urto fra si bem. e si alla mis. 37. Dato il sovrapporsi delle due linee melodiche alle miss. 18-25 e 57-61, sarà più comodo eseguire il brano su un clavicembalo a due manuali. Alla mis. 42 manca un mordente inferiore, che va aggiunto.

Esecuzione: vivace, teso ed energico, con una nitida articolazione.

M.M. J= 112

## N. 6 in Re min. II BWV 875

II moto impetuoso del preludio è ripreso dalla fuga, che trasforma la precipitosa discesa dall'ottava alla fondamentale, nel tema del preludio, in un appassionato moto ascendente. Mentre il preludio è un'opera giovanile, la fuga appartiene certamente al periodo bachiano più maturo. Nel ductus del soggetto è imparentata sia con la fuga della Toccata e Fuga in Re minore ("dorica") BWV 538, sia col tema dell'Offerta musicale (BWV 1079); con le sue impazienti terzine ricorda la Fantasia in Do minore (BWV 906). E di quale ricchezza fa sfoggio! Già nel soggetto stesso agiscono due forze contrarie: alle impetuose terzine si oppone un misurato movimento cromatico discendente. Interviene inoltre il controsoggetto a contrastare tale discesa:



Tutto questo materiale sarebbe sufficiente per una fuga di grandi pretese stilistiche come quella che segue la Toccata "dorica". La nostra fuga non raggiunge però tale altezza. I ricchi mezzi non vengono sfruttati per intero; la fuga, con le sue 27 battute, da un'impressione d'incompiutezza. Inoltre si discosta troppo poco dalla tonalità d'impianto; v'è l'accenno a una modulazione a Fa maggiore (miss. 8-9) ma la tonalità viene subito lasciata, e dopo l'esposizione non si perviene più ad alcuno svolgimento completo. In compenso hanno luogo due efficaci stretti a distanza di una semiminima: alle miss. 14-15 fra contralto e soprano, alle miss. 17-18 per moto contrario fra contralto e basso; un incremento finale, che prende lo slancio dal registro grave, fornisce un impulso che sarebbe degno di Beethoven. Nella sua breve forma la fuga, sebbene non sfrutti tutte le possibilità che in essa si celano, possiede grande incisività e pregnanza; assieme al preludio, altrettanto breve, forma un'unità ideale.

Alle miss. 13-14 dell'autografo la primitiva versione del soprano era:



Questa versione passò poi in molte copie e in molte edizioni; Bach tuttavia cancellò il passaggio e lo sostituì con una

## N. 7 in Mi bemolle magg.. II BWV 876

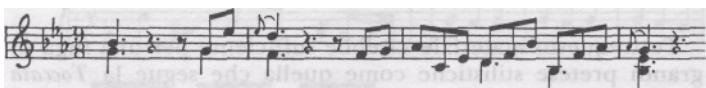
trasposizione d'ottava, preparando così la successiva entrata del soggetto con un movimento che scende dall'alto:



Esecuzione: con controllata energia e con elasticità; effettuare una chiara cesura dopo la prima croma del soggetto.  
M.M. J = 69-80

## PRELUDIO E FUGA N. 7 IN MI BEMOLLE MAGGIORE II BWV 876

### PRELUDIO



Ancora una volta ci sta di fronte un tipo di preludio che non avevamo ancora incontrato nel Clavicembalo ben temperato: un preludio che, nel suo candore e nella sua grazia, potrebbe essere stato scritto per liuto o per tiorba. Ha una certa somiglianza col Preludio in Mi bemolle maggiore per liuto (BWV 998), attribuito a Bach, ed è pure stretto parente dell'aria per tenore "Seht, was die Liebe tut" dalla Cantata BWV 85:



Non si tratta dunque di una "spensierata giga" (Riemann), bensì di un piccolo, intimistico capolavoro, che si addice meglio di ogni altra cosa al clavicordo. È formalmente diviso in cinque parti, allo stesso modo del Preludio in Do diesis minore II; gli episodi principali abbracciano le miss. 1-20, 32-46 e 57-71, quelli secondari (in minore) le miss. 21-32 e 47-56. I passaggi da un episodio all'altro sono scorrevoli; si rivela qui al massimo grado l'arte bachiana di sviluppare un episodio dal precedente. Busoni suggerì di scambiare fra di loro i due Preludi in Mi bemolle maggiore del Primo e del Secondo Libro (cfr. p. 68). In tutti e due i casi ciò produrrebbe l'uniformità di preludio e fuga; verrebbe però a mancare la bellezza

## N. 7 in Mi bemolle magg.. II BWV 876

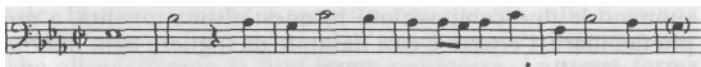
del contrasto, che fonde le due composizioni (soprattutto quelle del Secondo Libro) in una più alta unità.

Le appoggiature delle miss. 2, 4 e 62 dovrebbero, secondo la regola, occupare lo spazio di due ottavi. In questo caso si produrrebbero però brutte quarte parallele col basso. Un solo ottavo di durata concorda meglio col movimento generale (cfr. soprattutto le miss. 37-44) che un prolungamento sul quarto puntato successivo. Alla mis. 3 dell'autografo la terza nota del basso è si bem., mentre in Kirnberger si trova re, la qual cosa è frutto di una successiva correzione. Nell'ultimo quarto della mis. 49 la quarta eccedente do3-fa diesis3 della versione di Kirnberger è migliore della quinta diminuita do4-fa diesis3 della versione di Altnikol. La precisione della notazione bachiana risalta dalle miss. 52 e 54: qui, e solo qui, si trovano semiminime al basso, poiché alla voce superiore c'è un'appoggiatura.

Esecuzione: dolcemente scorrevole e teneramente espressivo.

M.M. J.= 76

### FUGA A 4 voci



Riemann sottopose al soggetto il testo seguente: "Lob, Preis und Dank sei dem Herrn, der uns erlöst von dem Tod" [Sia lodato e ringraziato il Signore, che ci salva dalla morte], cogliendo con ciò l'autentico carattere della fuga. Le parole e la melodia potrebbero stare a fondamento di un mottetto di Michael Haydn. Così dicendo abbiamo messo in luce sia i pregi che i difetti della fuga. I pregi consistono nel suo servirsi di un soggetto cantabile, che s'imprime facilmente nella memoria ed è perciò subito riconoscibile nel suo sviluppo anche al non specialista; i difetti nel fatto che "nel soggetto si spande già l'olezzo del doppio controsoggetto", come si esprimeva malignamente van Bruyck, e nell'uso quasi eccessivo delle progressioni dal ritmo stereotipo. Ma con che grande armonia e che vivacità scorre la fuga! È costruita in modo particolare: all'esposizione fa seguito un solo svolgimento, nel quale entrano dapprima tenore e basso (miss. 30-31), dando origine a uno stretto, poi contralto e soprano (miss. 37-38); un terzo stretto fra basso e soprano (miss. 59-60) chiude questa fuga che fra quelle del Clavicembalo ben temperato è la più facilmente intelligibile.

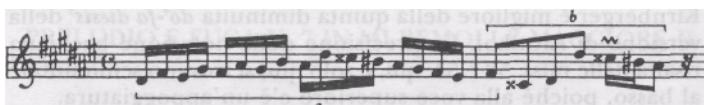
## N. 8 in Re diesis min. II BWV 877

Si eviti l'esecuzione rigida e militaresca alla quale il soggetto potrebbe facilmente indurre. Come in una fuga corale, la sonorità dev'essere piena e armoniosa. Il segno \$ non indica un tempo particolarmente veloce, intende invece richiamare allo stile "a cappella".

M.M. j = 76 (come il preludio)

### PRELUDIO E FUGA N. 8 IN RE DIESIS MINORE II BWV 877

#### PRELUDIO



Preludio e fuga sono scritti nella tonalità meno frequente e più scomoda. Alcune edizioni hanno perciò trasportato i due brani in Mi bemolle minore; è comunque probabile che in origine la tonalità - come nel caso della Fuga in Re diesis minore del Primo Libro - fosse quella di Re minore. Se si suonano le due composizioni in quest'ultima tonalità, a noi più familiare, l'effetto è così naturale da togliere ogni dubbio in merito alla concezione originaria.

Il preludio è un'invenzione a due voci di 16 + 20 battute, con ripetizione di ciascuna delle due parti e con una ripresa abbreviata nella seconda parte, secondo i modi di una sonata preclassica. Il modello del preludio potrebbe essere l'Invenzione a due voci in Mi maggiore (BWV 777); nel Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato questo tipo di composizione è presente solo un'altra volta, nel Preludio in Mi minore. La costruzione formale è quella già osservata in molti esempi: viene esposto un tema di due battute, composto da a e da b; gli risponde la voce inferiore, poi il tema si sviluppa in progressioni, su un modello che occupa mezza battuta (non sfugga la derivazione dalla mis. 2).

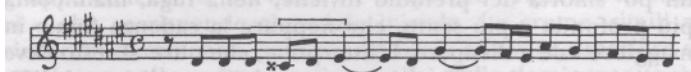


Il gioco si ripete poi nella tonalità parallela di Fa diesis maggiore; la cadenza alla dominante (La diesis maggiore) è arricchita da figurazioni di biscrome, simili a quelle del Preludio in Do maggiore e della Fuga in Do diesis maggiore nella

## N. 8 in Re diesis min. II BWV 877

versione più tarda. La parte centrale, che ha carattere di sviluppo, contrappunta il tema principale con tali figurazioni; le progressioni che preparano la ripresa (miss. 25-27) corrispondono a quelle delle miss. 6-8. Nella ripresa inizia la voce inferiore (mis. 28) e le fa seguito la superiore una battuta dopo. Si tratta di un preludio "razionale", che richiede un'esecuzione espressivamente oggettiva, chiara e neutrale, la qual cosa implica tra l'altro un tempo medio, corrispondente all'incirca a M.M. J = 72.

FUGA A 4 voci



La fuga porta con sé un pesante fardello d'idee. Il soggetto, dopo aver ribattuto tre volte la fondamentale, si alza lentamente e in tre riprese raggiunge il quinto grado (come fanno i soggetti della Fuga in Fa diesis minore I e della Fuga in Si bemolle minore II), poi scende di nuovo alla fondamentale. In questo modo il soggetto proietta già sulla fuga una gravità estrema, accresciuta dall'assenza quasi totale di pause che alleggeriscano la fitta trama polifonica. La stessa forma della fuga rinuncia pressoché interamente ad allentare la tensione per mezzo dei divertimenti. Questi vengono limitati ai minimi indispensabili momenti di collegamento, di modo che le entrate del soggetto si succedono senza interruzione. Il soggetto rappresenta tutto; il controsoggetto (ricavato dal motivo do doppio diesis-re diesis-mi diesis del soggetto), che a fatica riesce a farsi strada,



è presto abbandonato. All'esposizione segue subito il secondo svolgimento (mis. 15 basso, mis. 17 contralto, mis. 19 tenore, mis. 21 soprano), poi è la volta del terzo (contralto mis. 23 con tre crome in levare, basso mis. 25, soprano [in Do diesis minore!] mis. 27). Nel quarto e ultimo svolgimento le entrate sono ampiamente distanti: il contralto entra (in Si maggiore) alla mis. 30, il tenore (in Re diesis minore) alla 32; entra poi il basso (mis. 41 con levare), dopo un'intensificazione di lunga durata, basata su motivi tratti dal soggetto:

## N. in 9 Mi magg. II BWV 878



I blocchi accordali che accompagnano insistentemente il soggetto danno ora finalmente al brano luce e respiro, dopo di che un'ultima entrata del soprano (mis. 44 con levare), riflessa a specchio nel tenore, chiude la fuga. La riflessività un po' smorta del preludio diviene, nella fuga, malinconia più profonda e più scura, che neppure la cadenza finale in maggiore vale a dissipare. L'interprete, che oltre al resto deve fare i conti con le difficoltà frapposte dalla tonalità, sarà difficilmente soddisfatto da un'esecuzione su uno strumento a tastiera; è questa forse la ragione per cui la fuga, malgrado il suo valore, è così raramente eseguita.

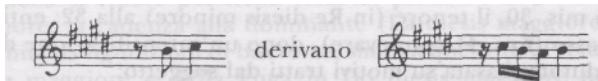
M.M. J = 56-60

## PRELUDIO E FUGA N. 9 IN MI MAGGIORE II BWV 878

### PRELUDIO



Dalle ombre della Fuga in Re diesis minore passiamo ora, col Preludio in Mi maggiore, alla luminosità e al calore di un paesaggio estivo. Il preludio è una pastorale ed ha l'impianto formale di un ampio movimento di suite. Procede per regolari gruppi di quattro battute, interrotti da alcune irregolarità che rendono la struttura ancor più ricca di attrattive. La prima parte consta di  $4 + 4 + 5 + 3 + 4 = 24$  battute, la seconda di  $4 + 3 + 5 + 4 + 5 + 5 + 4 = 30$  battute. È particolarmente ammirabile il modo in cui Bach è capace di sviluppare un movimento intero a partire da un insignificante motivo di due sole note. Da



N. in 9 Mi magg. II BWV 87S



I due motivi sono proposti dal soprano, ripresi dal contralto, poi ampliati dal soprano e imitati dal basso. Ne nasce così un primo gruppo di quattro battute. Il secondo gruppo ripete il tutto alla dominante, scambiando le entrate delle voci; il motivo si espande ancora per due battute e trapassa dal soprano al basso (miss. 11-12). Nel gruppo successivo, di cinque battute, il motivo attraversa tutte le tre voci e porta al gruppo conclusivo, nel quale v'è un pedale - ripartito in ottavi - che corrisponde al pedale iniziale. Le crome, simili a rintocchi di campana, passano dal basso alla voce superiore e conducono alla cadenza nella tonalità della dominante (nell'accordo finale è presente la terza) che conclude la prima parte. La seconda parte modula al minore e tratta il materiale tematico più liberamente che nella prima parte. Per la quinta battuta prima della conclusione si danno diverse versioni del basso:

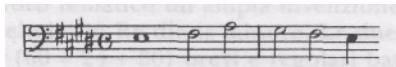


La prima è quella dell'autografo, la seconda compare nella copia di Altnikol, la terza in quella di Kirnberger, la quarta in copie successive: all'esecutore non resta che fare la propria scelta. Senza pregiudizio per la sua spiccata autonomia, il preludio costituisce una vera introduzione alla fuga, con la quale è anche in rapporto motivico. La risposta della fuga (mis. 3) inizia infatti con le due stesse note con le quali inizia il tema del preludio, e le note successive (mi-re diesis-dò diesissi) compaiono anche nella mis. 2 del preludio.

Esecuzione: con scorrevole tranquillità e con l'intento espressivo di una pastorale.

M.M. J = 60

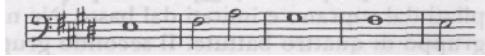
FUGA A 4 voci



Fra tutte le fughe bachiane di stile vocale questa è quella che più s'avvicina allo stile "alla Palestrina". È di una purezza

## N. in 9 Mi magg. II BWV 878

e d'una bellezza raffaellesca. Il soggetto non tradisce la mano di Bach: si riallaccia alla tradizione antica. La copia manoscritta di Kirnberger rivela che il tema proviene da Johann Caspar Ferdinand Fischer, per la precisione dal *Ariadne musica*:



Lo s'incontra già però in un Ricercare in modo frigio di Froberger:



Si tratta in ogni caso di un tema archetipo, che sta a fondamento tra l'altro della melodia di *L'homme arme*; lo si ritrova nel *Gradus ad Parnassum* di Fux e compare come tema finale nella Sinfonia "Jupiter" (KV 551) di Mozart.

Su questo antico tema Bach costruisce una fuga in una forma antica, la forma di un mottetto per la precisione. Il soggetto è provvisto di un controsoggetto, anch'esso sottomesso alle esigenze dello stile rigoroso:



All'esposizione (miss. 1-9, entrano nell'ordine: basso, tenore, contralto, soprano) segue il secondo svolgimento, con uno stretto fra contralto e tenore a distanza di mezza battuta e uno fra basso e soprano alla stessa distanza; al controsoggetto spetta poi il compito di proseguire, modulando a Do diesis minore (miss. 9-16). Nel terzo svolgimento (miss. 16-24) il soggetto è accompagnato da movimenti cromatici e da origine a stretti a distanza di un'intera battuta: fra contralto e soprano alle miss. 16-17, fra basso e tenore alle miss. 19-20. Il quarto svolgimento (in Fa diesis minore) aggiunge note di passaggio al soggetto, che da origine a stretti prima fra soprano e contralto,



## N. 10 in Mi min. II BWV 879

poi (mis. 25) fra basso e tenore (entrambi gli stretti sono percepibili solo a fatica). La fine di questo svolgimento va a sovrapporsi all'inizio del quinto (entrate: soprano, contralto, tenore, basso), nel quale il soggetto è diminuito:



II quinto svolgimento si conclude in Sol diesis minore (mis. 35) e lascia spazio all'ultimo, nel quale le tre voci inferiori s'intrecciano col soggetto come alle miss. 9-10; sopra di esse si muove ascendendo il controsoggetto, il quale prepara l'ultima entrata del soprano nel registro più acuto, che finora non era stato toccato. Da quest'altezza luminosa le tre voci planano quasi senza peso verso il basso; entra per l'ultima volta il basso col soggetto, il soprano accompagna il suo movimento discendente, e la fuga si conclude riportandoci di nuovo, con una toccante inflessione, sulla terra.

La bellezza ultraterrena di quest'opera, unica in tutta la produzione bachiana, non può essere resa da alcuno strumento, spoglia mortale di cui la fantasia dell'interprete deve aver ragione.

M.M. J = 60 (come il preludio)

## PRELUDIO E FUGA N. 10 IN MI MINORE II BWV 879

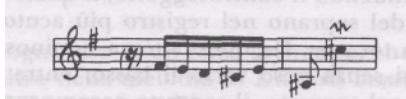
### PRELUDIO



II preludio, in due parti e a due voci, è per carattere una corrente (corrispettivo italiano della francese murante) e per struttura e lavoro tematico un'ampia invenzione, molto simile in ciò al Preludio in Re diesis minore. Le due parti constano di 48 + 60 (60 = 24 + 36) brevi e regolari battute; le miss. 81-108 riprendono le miss. 24-48, ampliadole con una coda conclusiva. Forse sarebbe stato più adatto al tema un tempo in 6/8; la preferenza accordata da Bach al più maneggevole

## N. 10 in Mi min. Il BWV 879

3/8 è probabilmente dovuta ai numerosi "incastri" che articolano il motivo. La prima impressione che si ricava dal preludio è quella di un brano un po' freddo e scorbutico; man mano che lo si studia però acquista sempre più vita e si scopre in esso un colore che fa pensare a un verso di Hugo von Hofmannsthal: "Spira il vento primaverile sui viali spogli". Rivolgeremo la nostra attenzione in primo luogo alla costruzione di questa magistrale "invenzione", nella quale lo scorrevole motivo delle prime due battute informa di sé l'intera composizione. Il motivo è sempre presente, è trasportato all'acuto o al grave, si espande, è proposto per moto contrario, da origine a degli stretti (miss. 24-28) ed è associato al motivo che amplia il salto delle miss. 3-4:



Tutto ciò accade in modo così naturale e così poco artificioso che è difficile accorgersi di quanta arte sia sottesa a questo lavoro di precisione. Alle miss. 3, 4, 12, e 22 si trovano nell'autografo semicrome; le biscrome sono presenti solo in copie.

Il preludio è in stretto rapporto con la fuga. Il suo andamento scorrevole, le sue dutili inflessioni si consolidano nel soggetto risoluto e virile della fuga e nel flusso delle sue terzine. Il profilo del soggetto s'intuisce già dal ductus del tema del preludio:



Esecuzione: con vivacità intcriore e con brio; va effettuata una cesura dopo la prima semicroma delle miss. 7, 9, 15, 24, 26, 28, 45 al soprano e delle miss. 11, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 37 al basso; altrettanto dicasi dei punti corrispondenti nella seconda parte.

M.M. J. = 60

## N. 10 in Mi min. II BWV 879

### FUGA A 3 voci



Che contrasto fra questa fuga e la precedente! Là un soggetto dalla quieta e pura bellezza, sul quale Bach costruisce una delle fughe più sublimi del Clavicembalo ben temperato, qui un soggetto carico d'energia e ritmicamente vario, che attacca impaziente, procede con impeto e sfocia in un fluido scorre di terzine; è il soggetto più lungo di tutta l'opera - un soggetto tuttavia dalla cui ricchezza scaturisce una delle fughe apparentemente più semplici dal punto di vista della tecnica compositiva. La fuga vive della forza propulsiva del soggetto e del controsoggetto che l'accompagna, e rinuncia ad artifici di qualunque tipo. È una splendida fuga strumentale, il cui pendant nel Primo Libro risiede nella Fuga in Sol maggiore; Brandt-Buys afferma però a ragione che essa "attinge a fonti più profonde che non la briosa e vivace Fuga in Sol maggiore". Il controsoggetto, che si alza a raggiungere l'ottava,



serve a consolidare, con la sua seconda metà, la mobile struttura della composizione. Bach lo tratta - come fa con l'intera fuga - con molta libertà, scomponendolo ad esempio alle miss. 13-14 fra soprano e contralto.

Dopo l'esposizione il soggetto entra ancora sei volte, per gruppi di due entrate che si possono considerare svolgimenti incompleti; l'effetto è però quello di citazioni del soggetto che emergono dal flusso dell'improvvisazione: così per soprano e contralto alle miss. 24 e 30 (Sol maggiore - Re maggiore), basso e contralto alle miss. 42 e 50 (Si minore - Mi minore), soprano e basso sul levare che precede le miss. 60 e 72 (La minore - Mi minore). L'ultima entrata fu aggiunta solo successivamente; nell'autografo la fuga si conclude dopo la mis. 70:

## N. 11 in Fa magg. II BWV 880



Bach si accorse forse che le forze in gioco non avevano ancora esaurito la loro energia; aggiunse perciò dopo la corona sulla cadenza sospesa una coda di sedici battute, durante la quale il movimento s'arresta una seconda volta (mis. 83) con una corona, prima che le ultime quattro battute portino definitivamente a termine la fuga. Alla corona sul re diesis nella copia di Kirnberger si trova l'indicazione Adagio: ciò significa che la corona dev'essere preparata con un ritardando. La frastagliata linea discendente del basso alla mis. 81, che procede a sbalzi,



pare pensata per la pedaliera dell'organo, e anche l'entrata del soprano alla battuta seguente ricorda la chiusura di un celebre lavoro bachiano per organo, il Preludio in La minore (BWV 543). I segni di staccato nel soggetto sono puntini nell'autografo, accenti in Kirnberger. I gruppi con le crome puntate sono da eseguire ovviamente come gruppi di terzine. L'accordo sul quale è posta la corona alla mis. 83 è la-fa diesis-si nell'autografo, dò-fa diesis-la in Kirnberger. La prima versione è stata adottata dalla maggior parte delle edizioni, la seconda, più dissonante e più interessante, è forse una successiva correzione di Bach, ed è stata adottata da Kroll.

L'esecuzione richiede un tempo Allegro energico e controllato.

M.M. J = 69

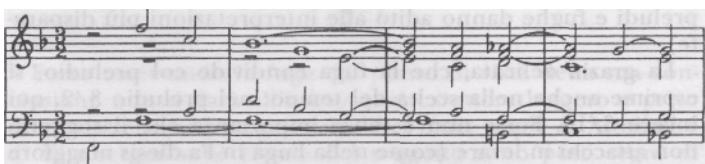
## PRELUDIO E FUGA N. 11 IN FA MAGGIORE II BWV 880

### PRELUDIO



## N. 11 in Fa magg. II BWV 880

La forma di questo ampio e importante preludio rappresenta un caso unico nel Clavicembalo ben temperato: si suddivide in quattro sezioni di 16 + 16 + 24+ 16 battute, che percorrono il giro di modulazioni Fa maggiore - Do maggiore - La minore - Re minore - Fa maggiore. La quarta sezione è la ripresa della prima; non si può tuttavia parlare di una tendenza alla forma-sonata: si tratta piuttosto di un movimento di concerto nel quale vengono tralasciati gli episodi intermedi. Il brano è a cinque voci; la polifonia non è però del tutto reale: il tessuto polifonico si dirada a volte procedendo a tre o a quattro voci, assecondando la comodità dell'esecuzione. Dall'intero preludio spirà un senso di tranquillità e di pace. Le crome rivestono una struttura armonica che potrebbe essere così trascritta in valori lunghi:



oppure così col moto delle semiminime:



A rivestimento di questo schema si dispongono le crome, che passano da una voce all'altra, con legature indicate dallo stesso Bach nelle prime misure. Anche la struttura metrica delle quattro sezioni è armoniosa e priva di conflittualità. La prima e la seconda sezione sono formate da quattro gruppi di 4 misure; la terza è di più ampio respiro:  $8 + 8 + 8 = 24$  battute. Le dissonanze sono preparate con cura; quando alcune di esse si fanno più incisive (miss. 52-55), il loro effetto pare, in questo contesto, quasi fuori luogo. Un'assoluta tranquillità intcriore ed esteriore (si pensi alla lettera di Goethe a Zelter!) è presupposto indispensabile perché interprete e ascoltatore possano cogliere la bellezza di questo "preludio", che in realtà non è più tale.

M.M. J \* 60-63

## N. 11 in Fa magg. II BWV 880

### FUGA A 3 voci



Kirnberger afferma che il soggetto della fuga dev'essere suonato "con moto rapido, leggero, senza la minima forzatura". È questo l'unico caso nel quale la cerchia degli allievi di Bach ci trasmette un'informazione sull'esecuzione del Clavicembalo ben temperato (Kirnberger pensava evidentemente, in questo caso, al clavicordo). Per Riemann il soggetto "si alza guizzando", mentre David vi vede un corpo "che si spinge in avanti con una pesante armatura... facendosi largo con violenza" (se ancora ce ne fosse bisogno, questa è la prova che preludi e fughe danno adito alle interpretazioni più disparate).

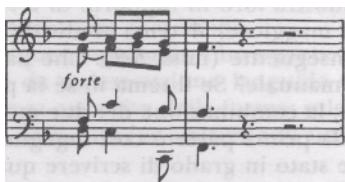
La grazia delicata, che la fuga condivide col preludio, si esprime anche nella scelta del tempo: nel preludio 3/2, qui invece 6/16. Forse non è senza importanza che il soggetto non attacchi in levare (come nella Fuga in Fa diesis maggiore II), bensì con una pausa posta sul tempo forte della battuta; ciò crea altri rapporti d'equilibrio. Il soggetto raggiunge l'ottava innalzandosi con tre figurazioni graziose, si potrebbe quasi dire eleganti. Discende poi servendosi di una figurazione molto usata nel barocco: la troviamo già in una toccata organistica in La minore, attribuita a Purcell; lo stesso Bach ne aveva fatto uso nel preludio della prima delle Suites inglesi (BWV 806) :



Per il compositore pare che tale figurazione abbia più importanza del soggetto intero, poiché è con essa che s'intrattiene in un gioco piacevole. Infatti prende tempo prima di far entrare la terza voce nel registro del tenore, poi ancora in quello del basso (mis. 21), chiudendo così la prima parte alla mis. 29. Ora il motivo in questione resta padrone assoluto del campo per 24 misure, prima che entri finalmente il soggetto al tenore (mis. 52). Segue l'entrata del basso alla mis. 66, poi quella del soprano (mis. 85), preparata da un pedale sul do carico di tensione: è la prima entrata del soprano dopo quella iniziale (!). L'entrata è in minore, accompagnata da accordi pieni (un procedimento inedito in una fuga a tre voci!) e con una

## N. 12 in Fa min. II BWV 881

efficace apertura al maggiore dall'effetto trionfale. Il basso amplia la prima e la seconda metà del soggetto, che assume così dimensioni doppie (mis. 89), e porta a termine la fuga, accompagnato da una danza gioiosa delle voci superiori. Questa conclusione assomiglia così tanto a quella del Largo, ma non tanto del Concerto in re minore per due violini (BWV 1043), che si può pensare a una reminiscenza di Bach, consapevole o inconscia:



Forse osservando la fuga dal punto di vista della sua conclusione non si darà all'inizio quel carattere leggero e privo di gravità che Kirnberger vorrebbe. Nelle copie di Altnikol e di Kirnberger sulle crome del soggetto sono posti segni di staccato.

M.M. J\ = 96

### PRELUDIO E FUGA N. 12 IN FA MINORE II BWV 881

#### PRELUDIO



Bach non chiude la prima metà del Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato con una fuga particolarmente significativa, come aveva fatto nel Primo Libro, bensì con uno dei preludi più semplici e tecnicamente facili e con la fuga più spiccatamente omofonica; in altre parole Bach non sottolinea in alcun modo questo punto di volta. Si è soliti vedere nel preludio un contributo bachiano allo stile dell'Empfindsamkeit. Nel momento in cui fu composto (probabilmente intorno al 1740) Wilhelm Friedemann e Cari Philipp Emanuel non solo avevano già scritto le loro sonate, ma le avevano anche già date alle stampe (mentre il Clavicembalo ben temperato era destinato a restare manoscritto). Anche se qui il loro padre si

## N. 12 in Fa min. Il BWV 881

servì di questo stile, il suo atteggiamento intcriore era completamente diverso. Il "motivo dei sospiri" accomuna il preludio allo stile dei figli, i quali ne fanno un uso persine eccessivo; ma la chiara struttura architettonica rivela lo stile del padre. Dopo il Preludio in Re maggiore è questa la seconda volta che ci si presenta una forma-sonata perfettamente compiuta: un'esposizione di  $8+12+8 = 28$  battute, una parte centrale con carattere di sviluppo di  $12+12+4 = 28$  battute, e una ripresa abbreviata di 14 ( $4+2+4+4$ ) battute, così che le tre parti stanno tra loro in rapporto di 2 : 2 : 1. Come nel Preludio in Re maggiore, il tema si divide in antecedente (miss. 1-4) e conseguente (miss. 5-8). Che Bach pensasse qui a un cambio di manuale? Se il tema in sé fa pensare allo stile dei figli di Bach, la combinazione dei due motivi nelle ultime otto battute della prima parte è così ingegnosa che nessuno dei figli sarebbe stato in grado di scrivere qualcosa di simile: il motivo con le appoggiature è affidato, legato, alla voce mediana, mentre il soprano espande e conduce in progressione le semicrome delle miss. 5-8. Altrettanto ingegnosa è la combinazione dei due motivi nella sezione di sviluppo: il motivo principale inizia, viene incorporato nel conseguente (miss. 33-36) come voce intermedia, poi prosegue in modo più libero (miss. 36-48[metà]):



Le otto misure successive corrispondono alle ultime otto dell'esposizione; le crome separate dalle pause (miss. 52-54) mostrano che questo passaggio è da eseguire in diminuendo. Le ultime battute sfociano in un'accorata esclamazione (cfr. il secondo movimento del Capriccio sopra la lontananza del fratello diletissimo BWV 992),



dopo di che il preludio, acquietato, ha termine.  
Poiché l'autografo è andato perduto dobbiamo ricorrere alle copie manoscritte di Altnikol e di Kirnberger. Nella prima di esse al contralto alla mis. 32 si trova sol, nella seconda sol bemolle; alle miss. 49-50 la versione di Altnikol è:

## N. 12 in Fa min. II BWV 881



mentre quella di Kirnberger è:



In entrambi i casi la versione di Kirnberger è probabilmente frutto di una successiva correzione.

Esecuzione: in questo preludio l'interprete deve particolarmente guardarsi da un'esecuzione languida e sentimentale. L'espressione è resa oggettiva dalla forma; solo la conclusione dello sviluppo e della ripresa consentono un'esecuzione più libera.

M.M. J = 56

## FUGA A 3 voci



Si tratta del preludio e della fuga più facilmente comprensibili del Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato. L'uno è in stretto rapporto con l'altra: le note fa-mi e si bemolle-la bemolle del soggetto della fuga, poste sui tempi forti, sono contenute nelle prime due battute del preludio; le progressioni delle miss. 9-11 fanno chiaro riferimento a quelle del preludio (miss. 20-24). Ma qual è il modo nel quale la fuga prolunga l'atteggiamento espressivo del preludio? Riemann loda la "grazia incantevole e l'amabilità che conquista il cuore" della fuga; David ne riconosce l'ambivalenza, parlando della "allegria misteriosa" del soggetto; altri trovano che la fuga sia caratterizzata da una vena dolce, anzi malinconica. Tovey ritiene che la fuga sia la dimostrazione "che la vita può esser bella anche senza stretti, moto contrario etc.". Qual è la verità? Il mordente inferiore, presente in più manoscritti, mostra in ogni caso che gli allievi di Bach attribuivano al soggetto una certa severità.

Bach tratta qui la forma della fuga nello stesso modo libero col quale tratta la successiva Fuga in Fa diesis maggiore. All'esposizione (miss. 1-17) fanno seguito tre soli svolgimenti incompleti, ciascuno a due entrate: di soprano e contralto in

## N. 13 in Fa diesis magg. II BWV 882

maggiori (miss. 25 e 29, ognuna col levare), di basso e contralto (miss. 41 e 51) e di soprano e contralto (miss. 72 e 75). Ma tutto ciò è interessante solo dal punto di vista della scuola; dal punto di vista della musica sono invece più interessanti i divertimenti, che danno alla fuga qualcosa della forma-rondò del primo Classicismo, e che procedono per progressioni a noi già note dal preludio:



Se la fuga a tratti produce un'impressione di omofonia, ciò è dovuto soprattutto alla sua costruzione regolare. Il soggetto abbraccia quattro battute, come quelli delle Fughe in Do minore I, Si bemolle maggiore I e Fa maggiore II. Dei quattro divertimenti (miss. 17-24, 33-40, 66-71 e 78-85), tre comprendono regolarmente otto battute, mentre il terzo, di sei battute, è preparato da un'appassionata intensificazione a carattere di sviluppo, la quale mostra che la fuga non è poi così tranquilla e priva d'affanno come si potrebbe pensare.

Anche qui le copie di Altnikol e di Kirnberger divergono in più punti: nella maggior parte dei casi la preferenza è da dare alla versione di Kirnberger.

Esecuzione: con brio e con un certo humor, che si deve fare più bonario nei divertimenti.

M.M. J= 76

## PRELUDIO E FUGA N. 13 IN FA DIESIS MAGGIORE II

BWV 882

PRELUDIO



Bach apre anche la seconda metà del Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato con un preludio solenne, che ha il carattere di un 'ouverture francese' e contrasta al massimo col Preludio in Fa diesis maggiore del Primo Libro, pur essendo

## N. 13 in Fa diesis magg. II BWV 882

come quello a due voci. La bilinearità è qui di tutt'altra natura: si ha l'impressione che siano state scritte solo le due voci estreme di un brano a piena orchestra, il quale andrebbe completato come Bach fa realmente nelle ultime tre battute. La forma è quella di un movimento di concerto barocco; in ciò il brano si avvicina particolarmente al Preludio in Do minore per organo (BWV 546). Lo schema formale è il seguente:

tema principale (tonica) miss. 1-4;  
episodio secondario (tonica-dominante) miss. 4-17;  
tema principale (dominante-sottodominante) miss. 17-23;  
episodio secondario (sottodominante-tonica parallela) miss. 23-42;

tema principale (tonica parallela) miss. 42-45;  
episodio secondario (tonica parallela-tonica) miss. 45-57;  
tema principale (ripresa) miss. 57-60;  
episodio secondario miss. 60-68;  
coda miss. 68-75.

Il tema principale da origine a blocchi massicci, e continua inoltre a essere presente anche negli episodi secondari. In questo "Concerto in stile francese", perciò, il tema principale non è così chiaramente distinto dagli episodi secondari come avviene nel Concerto italiano. La croma puntata seguita da tre biscrome dev'essere eseguita come in I, 5: ciò è provato dall'allineamento verticale delle note nella copia di Kirnberger. L'appoggiatura della mis. 1, che sottrae al tema qualcosa della sua forza e risolutezza, è presente solo in alcune copie e non nell'autografo. I trilli sulla sensibile delle miss. 29-32 e 67 sembrano preparare già il trillo presente nel soggetto della fuga.

L'esecuzione (il clavicembalo da il miglior risultato) richiede una certa grandezza, ma anche slancio e fuoco.

M.M. J = 76-84



L'audace trillo sulla sensibile, che coincide con l'incipit tematico, è qualcosa di inedito per un soggetto di fuga; non mi è riuscito di trovare alcun esempio analogo in tutta la letteratura del XVII e del XVIII secolo. Anche l'accenno alla

## N. 13 in Fa diesis magg. II BWV 882

tonalità della sottodominante è insolito (cfr. tuttavia I, 24). Procedendo nella fuga si ha l'impressione, ai divertimenti delle mis. 23-32 e 56-64, di esser di fronte a una gavotta anziché a una fuga (si pensi ad esempio alla Gavotta della Sesta Suite francese BWV 817). Non si può dunque misurare questa fuga col metro tradizionale (August Halm, che invece lo fa, trova il soggetto "insoddisfacente" e giudica la fuga "un lavoro imbarazzante"). Per primo Busoni ne riconobbe l'importanza. Il soggetto a, il primo ed il secondo controsoggetto b, e sono in contrappunto triplo:



Si può anche osservare come il soggetto racchiuda in sé tre trasposizioni del motivo in levare (re diesis-mi diesis-fa diesis, do diesis-re diesis-mi, si-dò diesis-re diesis), come il primo controsoggetto sia formato dalla parte finale del soggetto, e come il secondo ampli il motivo do diesis-re diesis-mi, accompagnando poi il soggetto: quest'ultimo non si rivela quindi per nulla "insoddisfacente". Anche i divertimenti nello stile della gavotta ricavano i loro salti di sesta ed il motivo con l'appoggiatura (che effetto diverso fa qui il motivo rispetto al Preludio in Fa minore!) dallo stesso soggetto. L'impianto formale mostra la modernità della fuga, composta da 84 battute, ovvero 12+12 (esposizione e un'entrata supplementare del soprano alla mis. 20) + 8 (a mo' di gavotta) + 12 (secondo svolgimento: basso, contralto, soprano) + 8 (divertimento) + 4 (soggetto al contralto) + 8 (a mo' di gavotta) + 20 (terzo svolgimento: basso mis. 64, contralto mis. 70, soprano mis. 76). Oltre al divertimento con carattere di danza ve n'è un secondo che riveste importanza:

## N. 14 in Fa diesis min. II BWV 883



nel quale la voce superiore riprende gli ottavi del soggetto, mentre la voce intermedia è ricavata dall'aumentazione delle miss. 1-2 del soggetto. Sorprendono non solo l'arditezza e la grazia con le quali la fuga prolunga l'atmosfera del preludio, ma anche la sua costruzione, la leggerezza giocosa con cui s'intrecciano strettamente le tre voci.

Sono particolarmente illuminanti due punti (miss. 20 e 70), nei quali Bach realizza il trillo per esteso:



L'esempio mostra innanzitutto che i trilli posti su un incipit tematico iniziano in generale dalla nota reale; inoltre l'estrema semplicità della realizzazione rivela che il tempo è vivace. Si può scegliere un tempo doppio rispetto a quello del preludio (quindi M.M. j = 76-84). Nei divertimenti dal carattere di gavotta si è soliti suonare due battute forte e due piano, la qual cosa, pur non essendo scritta, è perfettamente nello stile dell'epoca di Bach.

### PRELUDIO E FUGA N. 14 IN FA DIESIS MINORE II BWV 883

#### PRELUDIO



## N. 14 in Fa diesis min. II BWV 883

II preludio può essere annoverato tra i più importanti del Clavicembalo ben temperato. È un grande arioso la cui ampia e nobile melodia dispiegherebbe forse tutta la sua bellezza se fosse trascritta per un violino solo, accompagnato da viola e violoncello. Mozart, che trascrisse per archi diversi brani del Clavicembalo ben temperato (KV 404a e KV 405), ignorò purtroppo questa magnifica composizione. Nel Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato (nel Primo Libro non ancora) si può osservare che alcuni tipi di preludio sono presenti a coppie. Così sono in stretto rapporto fra di loro i Preludi in Do diesis minore e in Fa diesis minore, quelli in Re diesis minore e in Mi minore, in Re maggiore e in Si bemolle maggiore, in Fa diesis maggiore e in La bemolle maggiore. Raffrontato alla raffinata Empfindsamkeit del Preludio in Do diesis minore, il Preludio in Fa diesis minore appare più tranquillo e raccolto, tanto da far pensare a un pittore di scuola umbra, ad esempio al Perugino; il paragone tuttavia vuol solo rendere l'impressione che il preludio suscita in chi scrive: queste sfumature sono difficili da rendere a parole.

Il preludio si divide in quattro sezioni: la prima comprende le mis. 1-12 (con una "elisione" fraseologica alla mis. 7) e porta da Fa diesis minore a Do diesis minore; la seconda (mis. 12-21) porta da Do diesis minore a La maggiore; la terza (mis. 21-29) porta dolcemente il movimento ad arrestarsi su una corona, dopo di che la quarta e ultima sezione, che costituisce una ripresa della prima, chiude il brano. All'interno di queste quattro sezioni la melodia, tramite continue concatenazioni di motivi e di frasi, forma una linea talmente unitaria che anche in questo caso si potrebbe dire con Wagner: "qui è già prefigurata la melodia infinita". I motivi presenti nella prima battuta - la quarta discendente, il movimento "circolare" delle terzine, il ritmo sincopato - continuano ad agire e determinano quell'ampiezza della linea melodica nella quale nessun italiano raggiunse mai Bach; si tratta di una tecnica che il movimento centrale del Concerto italiano (BWV 971) ha reso familiare a ogni esecutore. Busoni parla qui di una "poesia del contrappunto" che ricorda Cèsar Franck. Il preludio è ovviamente molto più che una semplice introduzione alla fuga; con essa è comunque in stretto rapporto, anche dal punto di vista motivico: entrambe le composizioni iniziano con la triade spezzata di Fa diesis minore, e il movimento "circolare" delle terzine ricorre di nuovo, sincopato, nel soggetto della fuga.

Esecuzione: con una nobile cantabilità di tutte le tre voci.

M.M. J= 52

## N. 14 in Fa diesis min. II BWV 883

### FUGA A 3 voci



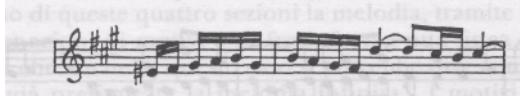
Questa fuga rappresenta un caso unico nel Clavicembalo ben temperato. È una fuga tripla che, procedendo a tre sole voci, combina fra di loro i suoi soggetti con una superiore maestria; fa pensare in ciò all'Arte della fuga (BWV 1080), in particolare al Contrapunctus Vili, che espone anch'esso tre soggetti limitandosi a tre sole voci. In precedenza Bach aveva composto una sola fuga a tre soggetti: la Fuga in Mi bemolle maggiore per organo (BWV 689), che conclude i preludi corali (Choralspielspiel) nella terza parte della Klavierübung. Nella fuga organistica i soggetti si dispongono secondo lo schema: a, b, b + a, e, e + a; nella fuga del Clavicembalo ben temperato: a, b, b + a, e, e + a + b. Le miss. 1-20 propongono il solo a; le miss. 20-28 il solo b; le miss. 28-36 b + a; le miss. 36-51 il solo e, alla mis. 52 (con levare) a è combinato con e, alle miss. 55-57 a, b e e vengono uniti una prima volta (in a si ha una variante delle tre crome in levare), e una seconda volta alle miss. 60-62. Il maggior grado di chiarezza è raggiunto con l'apparizione simultanea dei tre soggetti (mis. 67 con levare):



Questa combinazione doveva essere stata prevista da Bach, al momento di associare in contrappunto triplo i tre soggetti. Ma veniamo ora ai singoli soggetti. Il primo di essi è

## N. 14 in Fa diesis min. II BWV 883

meravigliosamente equilibrato al suo interno. Il tracciato melodico do diesis-fa diesis-re è bilanciato alle miss. 2-3 dalla sua trasformazione in fa diesis-si-la; i due motivi dal ritmo sincopato, compresi fra le note re-dò diesis e si-la, sono compresi fra gli estremi rappresentati dagli ottavi in levare e dal trillo conclusivo. Microelementi motivici del soggetto danno origine, nei divertimenti, a un gioco capriccioso: la quinta discendente fa diesis-si è fatta propria da due voci che procedono imitandosi (mis. 7); i tre ottavi in levare sono impiegati, sia nella loro forma originale che per moto contrario, per contrappuntare il soggetto al basso; danno l'illusione di entrate, che sviano l'ascoltatore. Nella copia di Schwencke sulla croma puntata del secondo soggetto è posto un mordente superiore, che da maggior rilievo al soggetto e permette all'ascoltatore di seguirlo più facilmente. Primo e secondo soggetto compaiono assieme due volte: alla mis. 29 (col levare) in soprano e contralto, e alla mis. 34 in soprano e basso. Il terzo soggetto ha una personalità meno spiccata; determina (analogamente al secondo soggetto della Fuga in Do diesis minore I) un movimento che scende molto gradualmente. Dapprima anch'esso è continuamente accompagnato da microelementi tratti dal primo soggetto, finché quest'ultimo compare per intero al contralto (mis. 52 col levare). Nelle semicrome delle miss. 54-55 è latente il motivo degli ottavi in levare di a:



e la stessa cosa vale per il basso alla mis. 60. A chi penetra nella sua tecnica compositiva la fuga accorda un alto godimento intellettuale. Ma ciò non è tutto. Il primo soggetto ha un atteggiamento ambivalente, è al tempo stesso meditabondo e brioso; il secondo è pregnante ed energico; il terzo dolcemente scorrevole. Tutti e tre assieme si fondono in una superiore unità, in un modo che non è consentito da nessun'altra arte fuorché dalla musica. Busoni afferma in merito alla fuga: "Il contenuto unisce a una piena saggezza uno spirito giovanile; la scienza sta accanto al sentimento". All'interprete spetta il non facile compito di fondere tutto ciò in una unità musicalmente soddisfacente.

M.M. J « 84

## N. 15 in Sol magg. II BWV 5

### PRELUDIO E FUGA N. 15 IN SOL MAGGIORE II BWV 884

#### PRELUDIO

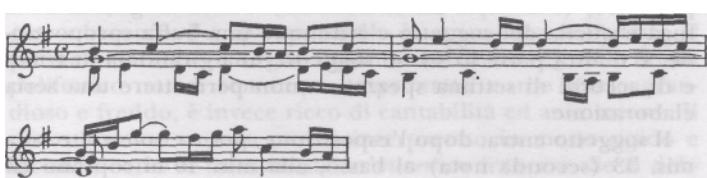


Per la meno pretenziosa tra le fughe del Clavicembalo ben temperato Bach scrisse non meno di tre preludi. Il primo di essi, seguito dalla fuga nella sua prima versione (chiamata "fughetta"), risale probabilmente ai primi anni di Cöthen.

Tale praeambulum (BWV 902a)



contava 33 (16 + 17) battute. Ricco di progressioni, come d'altronde la fughetta che lo seguiva, fu più tardi accantonato, forse negli anni di Lipsia, e sostituito da un nuovo ampio preludio in due parti (BWV 902) :



Con le sue 28 + 28 battute e la ripresa nella seconda parte, tale preludio condivide l'impianto formale coi grandi preludi bipartiti del Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato; sarebbe stato fra gli esempi più significativi dell'arte bachiana, se non fosse stato nuovamente accantonato, forse perché avrebbe schiacciato la fuga con la sua ampiezza e la sua importanza. Quando Bach decise di includere la fughetta nel Clavicembalo ben temperato riprese il primo preludio e lo rifece di sana pianta. Le due parti vennero provviste di ritornello e la seconda fu portata a 32 battute (12 + 8 + 12), assumendo doppie proporzioni. Ora il preludio era diventato un capolavoro che unisce strettamente lo spirito giovanile alla saggezza della maturità. La vivacità e la freschezza sono tali che il preludio potrebbe aprire la Quinta Suite francese BWV 816 (cfr. 1,9); inoltre dal punto di vista della tecnica compositiva i

## N. 15 in Sol raagg. II BWV 884

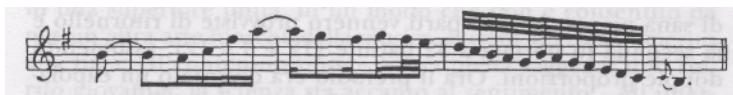
contorni sono nettissimi. "Tutto ciò eh'è bello cammina con piede leggero." Poiché la grazia è incompatibile con la fretta, come faceva notare Bülow, non è possibile suonare il preludio in un tempo Allegro vivace come vorrebbero molte edizioni (M.M. = J 132); già i gruppetti delle miss. 13, 27 e 45 dovrebbero essere sufficienti ad avvertire che tale suggerimento è errato. Si effettuino cesure leggere e quasi impercettibili dopo il terzo ottavo delle miss. 2, 3, 5, 6 e - al basso - delle miss. 9-11. M.M. J = 96

### FUGA A 3 voci



Questa fuga, caratterizzata dall'elaborazione tematica più semplice e dalla polifonia meno severa del Clavicembalo ben temperato, presenta uno dei soggetti più lunghi e dall'ambito più esteso (abbraccia un'undicesima). Fra la lunghezza della fuga e quella del soggetto c'è dunque una buffa sproporzione. È d'altra parte lo stesso soggetto, una girandola di triadi e di accordi di settima spezzati, a non permettere una seria elaborazione.

Il soggetto entra, dopo l'esposizione, per tre sole volte: alla mis. 33 (seconda nota) al basso, alla mis. 40 al soprano (il che costituisce uno svolgimento incompleto in minore) e alla fine (mis. 65) al contralto. La figurazione della prima versione è stata arricchita e la seconda parte è stata ampliata dall'inserimento delle miss. 53-64. Le progressioni sfociano in un pedale sul re (miss. 56-62), ravvivato dai trilli; il soprano si lancia poi in un'elegante volata che copre tre ottave, si aggiunge il contralto col soggetto, il soprano riprende le redini del discorso e chiude infine il gioco grazioso con una maliziosa riverenza:



Quasi a ogni battuta della fuga sono stati apportati miglioramenti, l'espressività si è fatta più fine, così che ora la fuga è veramente degna del preludio.

## N. 16 in Sol min. II BWV 885

Esecuzione: mosso e con grazia., senza fretta né precipitazione. Per analogia con le miss. 25, 27 etc. l'appoggiatura sulla nota finale vale un ottavo.

M.M. J. = 48

### PRELUDIO E FUGA N. 16 IN SOL MINORE II BWV 885

#### PRELUDIO



Questo preludio, nella tipica tonalità barocca di Sol minore, al barocco è legato in massimo grado; è un brano dal carattere organistico, che mantiene rigorosamente fino in fondo il ritmo puntato particolarmente amato da Händel (cfr. i preludi della Suite in Fa minore e della Suite in Fa diesis minore). È l'unico brano del Clavicembalo ben temperato che rechi un'indicazione di movimento: Largo, il che (come per la Fuga in si minore I) si riferisce non tanto al tempo quanto al grandioso pathos barocco. Per questo motivo lo strumento più adatto al preludio sarebbe l'"organo pieno" bachiano. Questo brano polifonico non è comunque improntato a uno sfarzo grandioso e freddo, è invece ricco di cantabilità ed animazione. Il ritmo puntato non va perciò interpretato in modo rigido e incisivo, come si trattasse di un'ouverture francese. Se si debbono intendere gli ottavi come doppiamente puntati (ad esempio alle miss. 3 e 4 al tenore, e in altri luoghi analoghi), secondo la prassi barocca, o se invece si debbano tenere rigorosamente distinti sedicesimi e trentaduesimi (come sostiene Busoni), allentando momentaneamente la monotonia ritmica, è una questione controversa.

Se si considera il brano una composizione che procede da capo a fondo a quattro voci, il contralto entra solo a metà della mis. 3; Bach però pensa qui (come nel Preludio in Do maggiore II) a una composizione per strumento a tastiera e non a una rigorosamente polifonica. Alla mis. 1 è già riconoscibile il profilo della prima battuta della fuga; il motivo del soprano alla mis. 2 si trasforma nel motivo la-re-si bem. delle miss. 2-3 della fuga. L'intima parentela dei due brani è comunque ancora maggiore e non ha certo bisogno di ulteriori dimostrazioni.

## N. 16 in Sol min. Il BWV 885

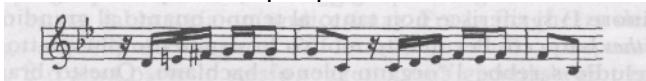
Esecuzione: con sonorità piena, con grande pathos che non escluda tuttavia un'espressiva cantabilità.

M.M. J> = 76-84 (secondo Riemann J = 40!)

FUGA A 4 voci



Dopo sei fughe a tre voci (nn. 10-15) eccone di nuovo una a quattro voci e di stile elevato. Il preludio le fa da introduzione; la fuga libera e potenzia le energie in esso latenti. Il soggetto rappresenta una declamazione ad alta voce, è come un'accusa che viene lanciata; le sei crome ripercosse fanno l'effetto di pugni battuti sul tavolo (le parentesi quadre dell'esempio musicale sopra riportato mostrano che il soggetto non consta solo di singole esclamazioni, ma impianta un discorso fortemente coerente; la prima nota rappresenta un inizio ex abrupto). Si oppone al soggetto il controsoggetto, che si innalza con veemenza e ricade poi pesantemente:



Entrambi hanno bisogno di una fuga d'una certa ampiezza per mettere a confronto le forze rispettive. Alla fuga mancano gli stretti, che indebolirebbero la pressante energia del soggetto, e anche i divertimenti sono ridotti al minimo necessario. Bach si serve invece di un altro artificio, che all'interno del Clavicembalo ben temperato ritroveremo solo nella Fuga in Si bemolle minore: il raddoppio del soggetto e del controsoggetto tramite terze e seste.

L'esposizione (che modula a Re minore), della quale fa parte anche l'entrata supplementare del tenore (mis. 20), si conclude alla mis. 26. Il secondo svolgimento (miss. 28-45) si differenzia dal primo e dal terzo perché procede a tre sole voci, e comprende perciò tre sole entrate del soggetto (contralto mis. 28, soprano mis. 32, basso mis. 36); il tenore tace, preparando così la sua entrata (accompagnata dal contralto in terze) alla mis. 45, che apre il terzo svolgimento. L'accompagnamento per terze, preparato già alle miss. 37 e 38, raddoppia la potenza retorica del soggetto; seguono (mis. 51) le entrate di soprano e contralto per seste, tenore e basso (mis. 59) per

## N. 17 in La bemolle magg. II BWV 886

terze. La polifonia qui si semplifica, per dare anche al controsoggetto la possibilità del raddoppio per terze, cosicché entrambi i due temi si oppongono l'un l'altro con grande forza. Questo addensamento porta a un'interruzione (mis. 67), dopo la quale soggetto e controsoggetto vengono esposti contemporaneamente, ciascuno raddoppiato a distanza di decima. "L'hemiola delle miss. 73-74 sembra por fine alla fuga, ma questa, sempre più enfatica, si allunga ancora con un ulteriore episodio conclusivo (miss. 75-79), che conduce alla chiusura definitiva. Un'analisi dei processi e delle trasformazioni cui viene sottoposto il controsoggetto ci porterebbe troppo lontano.

Nessuno strumento a corda con tastiera è in grado di render giustizia al contenuto espressivo di questa fuga, dalla retorica che si fa sempre più enfatica. È forse questo il motivo per cui la fuga viene eseguita così raramente. È difficile mantenere la tensione da capo a fondo: l'esecutore corre il rischio di esaurire troppo presto le proprie risorse.

M.M. J= 72

### PRELUDIO E FUGA N. 17 IN LA BEMOLLE MAG- GIORE II BWV 886

La storia di queste due composizioni, per quanto ci è possibile ricostruire, è interessante e complicata. Negli anni di Cöthen Bach aveva scritto un preludio con una fughetta in Fa maggiore (BWV 901); essendogli necessario un brano in La bemolle maggiore per il Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato, riprese la fughetta e la trasportò in La bemolle maggiore nel modo più semplice: sostituì la chiave di soprano del rigo superiore con la chiave di violino, lasciando invariate le note e cambiando solo le alterazioni in chiave. Nell'autografo questo è perciò l'unico dei 48 numeri notato in chiave di violino (le copie invece, per rispettare l'uniformità, l'hanno ritrascritto in chiave di soprano). Bach ampliò la fuga, dandole dimensioni doppie, e la fece precedere da un nuovo grande preludio, il cui rapporto con la fuga è particolarmente chiaro nella chiusura - simile nei due brani - che qui analizzeremo occupandoci della fuga.

#### PRELUDIO



## N. 17 in La bemolle magg. II BWV 886

II preludio mostra con chiarezza i tratti del tardo stile bachiano. La forma del movimento di concerto barocco è qui spiritualizzata fino in fondo, i momenti di transizione sono scorrevoli, le sezioni si compenetrano fra loro, di modo che si può parlare di un dissolvimento della forma del concerto barocco, così come a proposito delle Sonate op. 101-111 di Beethoven si può parlare di dissolvimento della forma-sonata. Il preludio è trascinato da un possente unico moto, che si blocca verso la fine e si arresta definitivamente dopo una hemiola. Lo schema del movimento è il seguente:

tema principale (tonica) miss. 1-6;  
episodio secondario (tonica - dominante) miss. 7-16;  
tema principale (dominante) miss. 17-22;  
episodio secondario (dominante - tonica parallela) miss. 23-33;  
tema principale (tonica parallela) miss. 34-39;  
episodio secondario (tonica parallela - sottodominante)  
miss. 40-49;  
tema principale (sottodominante) miss. 50-63;  
coda miss. 64-77.

È palese l'affinità, per la forma e il contenuto espressivo, col Preludio in Fa diesis maggiore; qui tuttavia l'elaborazione delle varie sezioni e l'omogeneità sono ancora superiori. Bach segna con esattezzainvece di, come fa nella

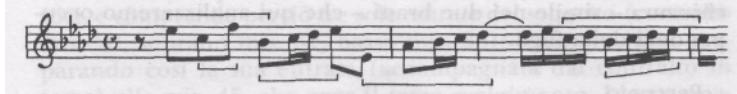


Fuga in Re maggiore 1 e nel Preludio in Fa diesis maggiore II.  
Le due appoggiature nella terzultima battuta non sono presenti  
nell'autografo ma lo sono in Altnikol, la cui copia contiene  
numerose correzioni; ci si può chiedere però se le due  
appoggiature costituiscano davvero un miglioramento in questo  
brano grande e maestoso.

Esecuzione: con dignità e grandezza, ma senza rigidità o  
pesantezza, nel "tempo ordinario" barocco.

M.M. J = 63-66

### FUGA A 4 voci



La fuga consta di due parti la seconda delle quali, come  
abbiamo spiegato, fu composta circa vent'anni dopo la prima.

## N. 17 in La bemolle magg. Il BWV 886

Questa seconda parte è però così strettamente unita alla prima che nessuno s'accorge del punto di sutura, posto fra le miss. 23 e 24. In effetti la prima parte, originariamente in Fa maggiore, è tematicamente così ricca che 23 sole battute non bastano a esaurire la forza propositiva dei due temi; è insoddisfacente anche il fatto che inizi a procedere a quattro voci effettive solo nelle ultime due battute. Nella rielaborazione per il Clavicembalo ben temperato, perciò, questa prima parte svolge la funzione di un'esposizione ampiamente dilatata. Il soggetto, acefalo, riunisce in sé grazia, solennità, proporzioni equilibrate. Le quarte vi hanno un'importanza fondamentale (cfr. le parentesi quadre nell'esempio musicale); l'asse mediano è rappresentato dall'ottava mi bem.4-mi bem.3; i quattro ottavi iniziali sono bilanciati dagli ottavi finali (impliciti nelle semicrome) dò-si bem.-mi bem.-do. Su questo tema tranquillo e ben equilibrato entra un controsoggetto obbligato dall'andamento cromatico, che assume l'importanza di un secondo soggetto, di modo che si può considerare la composizione una fuga doppia, con due soggetti già inizialmente congiunti, anche se in due punti (miss. 16-17 e 32-33) il primo soggetto è esposto senza il secondo.

Questo tipo di fuga doppia si ritrova solo nelle opere giovanili di Bach (nelle toccate e nella Cantata BWV 131); già la fuga doppia della Fantasia e Fuga in La minore (BWV 904) presenta un secondo soggetto cromatico. Fra questi due caratteristici soggetti interviene a far da giudice conciliatore un controsoggetto, con un leggero moto di semicrome, che fornisce il materiale anche per i brevi divertimenti della fuga. Nella prima parte l'esposizione è seguita da un secondo svolgimento di tutte le quattro voci (basso mis. 13, contralto mis. 16, tenore mis. 18, soprano mis. 22). A questo punto siamo ansiosi di sapere come Bach proseguirà la fuga. Il fatto che faccia uscir di scena il tenore alla mis. 24, un po' senza motivo, per farlo rientrare poi col soggetto in minore solo alla mis. 32, si ricollega allo stile della prima parte della fuga. La seconda parte è pervasa da una severità che aumenta in continuazione. Modula in minore e si porta alle tonalità più ricche di bemolli: nel terzo svolgimento si susseguono le entrate del contralto in Fa minore (mis. 24), del tenore in Mi bemolle minore (mis. 32), del soprano in Si bemolle minore (mis. 25) e del basso in Re bemolle maggiore (mis. 37). Un quarto svolgimento, nel quale entrano solo tenore (mis. 41) e basso (mis. 42), porta con una drammatica intensificazione (nella quale la linea spezzata del basso fa pensare ai pedali dell'organo) a una corona sul primo rivolto dell'accordo di settima di dominante. La

## N. 18 in Sol diesis min. II BWV 887

fuga si conclude poi grande e solenne con una coda, durante la quale il doppio soggetto si inserisce ancora una volta in un ordito a cinque voci, ma così nascosto nelle voci intermedie che la sua entrata non è immediatamente riconoscibile né dall'occhio né dall'orecchio:



Esecuzione: rigorosamente legato, senza cesure nel soggetto, con tensione crescente nella seconda metà; nel tempo del preludio.

M.M. J = 60-63

## PRELUDIO E FUGA N. 18 IN SOL DIESIS MINORE II BWV 887

Anche questi due brani furono probabilmente composti in Sol minore e solo successivamente trasportati un semitono sopra; la nuova tonalità conferisce loro una bellezza particolare.

### PRELUDIO



La forma bipartita del preludio (24 + 26 battute) corrisponde a quella di un'allemanda; è diverso però il carattere. 11 preludio s'avvicina allo stile galante più di quanto faccia un antico ed onesto movimento di suite; come in alcuni altri preludi del Secondo Libro emergono tratti della forma-sonata del primo Classicismo. La prima parte del preludio può essere considerata un'esposizione, nella quale al posto del secondo tema compare di nuovo il primo, trasportato alla tonalità della dominante (un processo che s'incontra ancora in Haydn). Nella seconda parte le mis. 25-50 possono essere considerate lo sviluppo; la ripresa, abbreviata, inizia nel basso alla mis. 40 e nel soprano alla mis. 41. La ripresa comprende 10 anziché 12 battute, poiché è tralasciata la ripetizione delle prime due battute. Nell'esposizione lo stesso Bach pone su questa ripetizione l'indicazione piano (mis. 3), mentre pone forte sul

## N. 18 in Sol diesis min. II BWV 887

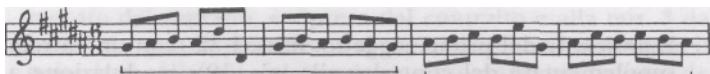
proseguimento (mis. 5). Se ne può dedurre che qui Bach pensava a un clavicembalo con due manuali; sarebbe consigliabile per l'esecutore mantenere questi cambiamenti di manuale per l'intero preludio (è impensabile che Bach li volesse limitare a queste due sole battute).

La regolarità della struttura è rotta da piccole, graziosissime irregolarità. Le 24 battute della prima parte si suddividono in 15 ( $4 + 3 + 3 + 5$ ) + 9 ( $2 + 3 + 4$ ) battute, quelle della seconda parte in 16 ( $7 + 4 + 5$ ) + 10 ( $2 + 4 + 4$ ) battute. Quante ingegnose concatenazioni, espansioni, elisioni di frasi e motivi si nascondono dietro queste aride cifre! Alla mis. 31 sono da aggiungere le appoggiature, mancanti in tutti i manoscritti. Lo stile galante del preludio perdura anche nella fuga, e ciò vale a stabilire uno stretto rapporto fra le due composizioni; inoltre sia il tema del preludio sia il soggetto della fuga si limitano alle armonie di tonica e dominante ed hanno le note iniziali in comune.

Esecuzione: con moto, ma non propriamente vivace; con una certa eleganza.

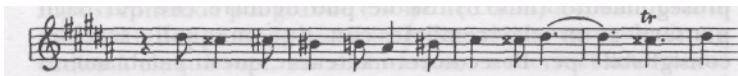
M.M. J = 84

### FUGA A 3 voci



La fuga dev'essere misurata con un metro diverso da quello impiegato per la maggior parte delle fughe bachiane. Il soggetto "coi gruppi ternari delle sue crome guizza via con l'agilità di una lucertola" (Riemann); il suo moto cullante, che sale dolcemente e ricade, si comunica all'intera fuga, che perciò non conosce quasi contrasti ritmici. Il soggetto, nel quale le due prime battute vengono ripetute un tono sopra, non fa l'effetto di un pensiero compiuto: pare piuttosto un antecedente, cui fa seguito il conseguente rappresentato dalle successive quattro battute (ovvero il controsoggetto). Il soggetto è puramente diatonico e il controsoggetto puramente cromatico: un contrasto che si trascina per tutta la fuga. Si tratta di una fuga doppia il cui secondo soggetto, che entra alla mis. 61, è così simile nella sua linea cromatica al controsoggetto da non produrre l'impressione di un nuovo elemento, anzi, il nuovo tema non sarebbe riconoscibile come tale se non fosse per il trillo conclusivo, che gli da un profilo un poco più netto.

## N. 18 in Sol diesis min. II BWV 887



In qualsiasi altra fuga questa somiglianza verrebbe interpretata come un segno di debolezza; nel nostro caso però Bach non era affatto intenzionato a presentare un tema contrastante: voleva solo rafforzare il cromatismo, ovvero l'elemento che si oppone al primo soggetto. Perciò l'unione dei due soggetti non produce per nulla l'effetto di un evento ansiosamente atteso e finalmente salutato con gioia; con l'entrata dei due soggetti riuniti (dalla mis. 97) non cambia il carattere dolcemente scorrevole della fuga. Tale carattere si mantiene fino alla fine, senza accrescimento della tensione interna o esterna: la fuga si conclude nello stesso modo in cui era iniziata. È notevole anche la regolarità metrica, che non deriva solo dal fatto che il soggetto consta di quattro battute. La fuga conta in tutto 144 battute (considerando doppia la misura finale); i due soggetti vengono riuniti proprio all'inizio della terza e ultima parte (mis. 97); il secondo soggetto entra dopo le prime 60 battute, in modo che le tre parti della fuga stanno esattamente fra loro nel rapporto 5:3:4.

La struttura formale può essere così schematizzata:

Esposizione del primo soggetto, miss. 1-32 (con un'entrata supplementare del contralto alla mis. 19); modulazione a Re diesis minore.

Secondo svolgimento: entrate separate da ampi divertimenti, miss. 33-60 (basso mis. 33, soprano mis. 45, basso nel registro grave mis. 55).

Secondo soggetto, miss. 61-96 (soprano mis. 61, contralto mis. 66, basso mis. 71, soprano nel registro acuto mis. 79).

Unione dei due soggetti, miss. 97-144 (basso e contralto mis. 97, soprano e contralto mis. 103, contralto e soprano mis. III, contralto e basso mis. 125, soprano e contralto mis. 135).

Poiché ciascuno dei due soggetti abbraccia quattro sole battute, resta ampio spazio per i divertimenti, nei quali si ritrovano elementi motivici tratti da entrambi i soggetti. Esecuzione: la fuga fa un buon effetto solo con un tempo

## N. 19 in La magg. II BWV 888

rapido e scorrevole; tutto dev'essere legato e la dinamica non deve andar oltre il mezzoforte.

M.M. J. = 96 o più

### PRELUDIO E FUGA N. 19 IN LA MAGGIORE II BWV

#### PRELUDIO



II preludio è illuminato dallo splendore primaverile della tonalità di La maggiore. Il tempo in 12/8 richiama una pastorale, la tecnica compositiva è quella di un'invenzione a tre voci. È spiccata la somiglianza col preludio della Prima Suite inglese (BWV 806): entrambi i brani sono nella stessa tonalità e nello stesso tempo, hanno uguale lunghezza e sviluppano nello stesso modo il loro tema. Quello della suite (cfr. p. 158) scende di una sesta, quello del preludio sale invece di una sesta. Il motivo sul quale si basa il preludio è trattato analogamente a quello della Sinfonia a tre voci in Mi maggiore (BWV 792). È esposto dal soprano, è ripreso dal contralto e alla mis. 3 dal basso; si espande poi nelle voci superiori, che s'intrecciano in imitazioni. Alla mis. 6 la terza voce prosegue nel registro del tenore; alle mis. 9-10 entrano successivamente basso, soprano e contralto col tema per moto contrario, alle mis. 11-15 rispondono contralto, basso e soprano col tema per moto retto, chiudendo così la prima parte in Fa diesis minore (mis. 16). La seconda parte è costruita in modo simile; le sezioni trapassano l'una nell'altra in modo così naturale e scorrevole da dare l'impressione che le tre voci si fondano in un unico gioco armonioso e felice.

Esecuzione: con grazia e tranquillità.

M.M. J.= 72

#### FUGA A 3 voci



## N. 20 in La min. II BWV 889

Nel Clavicembalo ben temperato è una delle fughe più semplici e dalle minori pretese. Con una graduale salita, che fa sosta su ogni gradino, il soggetto raggiunge il quinto grado e fa poi ritorno al terzo. La concatenazione ininterrotta dei motivi dai quali il tema è composto vale a stabilire un rapporto col preludio; inoltre il soggetto della fuga può essere letto facilmente nella linea del soprano delle prime tre battute del preludio.

L'incedere del preludio, simile a quello di una danza, muta nella fuga in un andamento tranquillo. Il controsoggetto si inserisce col suo ritmo puntato fra le sincopi del soggetto, ma a parte ciò è privo di particolare importanza; la parte finale del soggetto (le ultime otto note) concorre invece alla formazione dei divertimenti. La struttura della fuga non da adito a speciali osservazioni. All'esposizione (mis. 1-6) fa subito seguito un secondo svolgimento nel quale si succedono le entrate del basso (mis. 7), soprano (mis. 9) e contralto (mis. 12), le ultime due in minore. Nella seconda parte della fuga (dalla mis. 16) si ha un solo svolgimento, dalle entrate poste a distanza ancora maggiore: basso mis. 16, soprano mis. 20 e contralto mis. 23; nella coda, avviata di slancio, si ha ancora un'ultima entrata del soprano. Alla mis. 16 il basso raggiunge il la sotto il rigo. È la prima volta nei due libri del Clavicembalo ben temperato che viene oltrepassato al grave il do1 (accadrà ancora alla fine del Preludio in Si maggiore e della Fuga in Si minore). Una particolarità distingue la fuga da tutte le altre fughe bachiane (non solo da quelle del Clavicembalo ben temperato): a partire dalla mis. 9 il soggetto entra con una nota in più in levare. Si può eseguire la fuga nello stesso tempo del preludio.

M.M. J = 72

### PRELUDIO E FUGA N. 20 IN LA MINORE II BWV 889

#### PRELUDIO



Questo sorprendente preludio è una costruzione del Bach "matematico". Si tratta di un'invenzione a due voci, di una severità che supera ogni altra composizione strumentale bachiana a due voci. Il piano secondo il quale il preludio è

## N. 20 in La min. II BWV 889

tracciato è paradigmatico: due identiche metà ciascuna di 16 battute; nella prima parte della seconda metà (miss. 17-24) si ha il moto contrario dei due temi, indissolubilmente associati fra di loro, e nella seconda parte (miss. 25-32) si ha una combinazione di moto retto e moto contrario. Motivo principale del brano possono essere considerati gli ottavi che scandono cromaticamente da la a mi, una serie di suoni che per i contemporanei e per lo stesso Bach era associata all'espressione di un "affetto" dolente, come avviene ad esempio nel Lamento del Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo (BWV 992), nel basso ostinato della Cantata BWV 12 "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", o ancora nel Crudifixus della Messa in Si minore (BWV 232). Qui, nel Clavicembalo ben temperato, il passo cromatico ha certo un carattere più-sfumatamente riflessivo e perde la sua connotazione affettiva. La voce che sovrasta questo disegno del basso si muove in una latente bilinearità; si percepiscono triadi in primo rivolto che discendono cromaticamente (le note cromatiche ausiliarie fanno sì che questa espressiva melodia possa essere usata anche in inversione: il che farebbe nascere altrimenti successioni di triadi in secondo rivolto).

Nella prima parte la presentazione dei due temi congiunti occupa esattamente la metà delle battute (miss. 1-2, 4-5, 8-9, 11 e 13); alle restanti 8 battute (miss. 3, 6, 7, 10, 12 e 14-16) provvede un motivo di mezza battuta, la linea superiore del quale deriva da una variazione della linea descendente del soprano, mentre gli ottavi che salgono diatonicamente derivano dalla linea del basso alla mis. 1.



Nella seconda parte il tema principale è esposto alle miss. 16-17 e 20-21 dalle due voci per moto contrario, alle miss. 25-26 il moto contrario fa seguito al moto retto, alle miss. 30-31 il moto retto fa seguito al contrario - simmetrie cui può essere attribuito un significato simbolico. Anche il motivo di mezza battuta è esposto, nella seconda parte, per moto contrario (miss. 19-20 e 23-24); alla mis. 26 compare per moto retto e viene prolungato per tre battute; l'ultima battuta (mis. 32) procede liberamente.

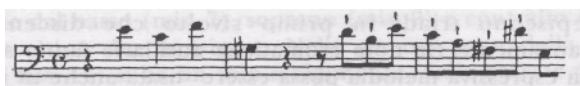
## N. 20 in La min. II BWV 889

Siamo di fronte a una musica per l'intelletto, sottoposta a un ordine di natura superiore. Kirnberger inserì questo preludio, quale esempio, nel proprio saggio Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, pubblicato nel 1773; si tratta perciò del primo preludio del Clavicembalo ben temperato che apparve a stampa. A noi non è possibile sapere se a Kirnberger riuscisse di risolvere l'enigma posto da questa "sfinge", la quale si erge come un guardiano davanti alla fuga, trattenendo le forze che poi quella libera dai ceppi.

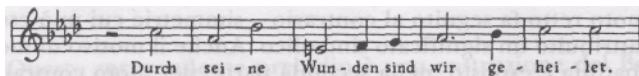
Esecuzione: con un legato rigoroso e riflessivo, tuttavia con cesure nel tema in ottavi, da porsi dopo il primo ed eventualmente dopo il quinto ottavo. Nessun pianissimo (come vorrebbe Czerny); la sonorità sia uniforme ed oggettiva.

M.M. J> = 63-66 (come le semiminime della fuga)

### FUGA A 3 voci



Questa fuga è la straordinaria esplosione di un temperamento energico, "rappresenta il fremente, impetuoso agitarsi di un uomo unico" (David). Le semiminime piombano come colpi pesanti, spaccandosi in crome come massi che rovinano al suolo; le irruenti biscrome e i roboanti trilli del controsoggetto completano il quadro di una tempesta - una tempesta dello spirito, poiché Bach non ha scritto alcuna sinfonia "pastorale". La fuga non si preoccupa molto delle regole di scuola. Il soggetto, l'unico nel Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato che moduli alla dominante, non compare più nel corso della fuga nella sua forma originale: si ripresenta con un finale mutato (miss. 14-15 al soprano, miss. 26-27 al basso) oppure abbreviato di quattro ottavi nella sua seconda metà (secondo Czaczkes è questa la vera forma del soggetto, ma solo quando le altre voci ne proseguono la seconda metà con progressioni, come alle miss. 11-13, 19-20 e 23-24). Il soggetto è costituito da una melodia che all'epoca era patrimonio comune. La si ritrova nel Messiah di Händel



e nel finale del Quartetto in Fa minore op. 20 di Haydn (Hob. Ili: 35), priva però di quella forza elementare che possiede

## N. 21 in Si bemolle magg. II BWV 890

nel Clavicembalo ben temperato. Le semiminime devono essere molto separate, le crome staccate con ancor maggiore incisività. Nell'autografo non si trovano segni di staccato sulle crome, presenti invece nelle copie di Kirnberger (accenti) e di Schwencke (puntini). La fuga si chiude in maggiore, e non v'è alcuna ragione di cambiare questa conclusione, come vorrebbe Tovey, con una in minore.

Nella copia di Altnikol alla mis. 15 il basso è scritto un'ottava sopra (forse per evitare il suono sferragliante del clavicembalo nel suo registro grave?); alla mis. 6 la versione di Altnikol è



il che è più agevole da eseguire rispetto alla versione dell'autografo:



Il rapporto fra preludio e fuga è quello di un contrasto estremo; tuttavia si può scorgere l'accenno al soggetto della fuga nella mis. I del preludio alla voce superiore.

Esecuzione: corposo e imponente, perciò non troppo veloce.

M.M. J = 63-66 (il doppio del preludio)

### PRELUDIO E FUGA N. 21 IN SI BEMOLLE MAGGIORE II BWV 890

#### PRELUDIO



Il preludio è un girotondo dalla grazia indescrivibile - le voci salgono e scendono, si aggrovigliono, si sciolgono di nuovo - ed è al tempo stesso un movimento di sonata, le cui sezioni sono già così perfettamente definite da porre Bach in diretto rapporto con la forma-sonata classica. Mentre nei Preludi in Re maggiore e in Fa minore non v'era ancora traccia di un secondo tema, qui esso è invece già riconoscibile. Il tema principale (4 + 4 battute) modula alla dominante; s'intrecciano poi due voci (miss. 9-12),

## N. 21 in Si bemolle magg. II BWV 890



che hanno la funzione di un secondo tema; il proseguimento (mis. 13-16), con l'incrocio delle mani, è così simile a un punto della Fantasia in Do minore (BWV 906, composta nel 1738) che verrebbe voglia di datare il preludio nello stesso modo.

In seguito il primo tema, come accade spesso anche nei classici viennesi, viene nuovamente accennato (mis. 21); una sezione conclusiva chiude l'esposizione, costituita con assoluta regolarità da 32 battute. Lo sviluppo (così si può già chiamare la parte centrale) si ricollega alla sezione conclusiva dell'esposizione, sviluppa l'episodio con l'incrocio delle mani (che viene tralasciato invece nella ripresa) e si conclude dopo 16 battute in Sol minore. La ripresa (dalla mis. 49) riduce le 16 battute dell'esposizione a 8, prolunga però la seconda frase e porta il movimento ad arrestarsi sul terzo rivolto dell'accordo di settima di dominante (mis. 76). Un disegno in levare di tutte le voci (mis. 76-81; torna qui in mente il disegno in levare, prolungato per più battute, nel primo movimento della Sonata op. 31 n. 3 di Beethoven) ristabilisce il legame con la sezione conclusiva dell'esposizione.

Anche questo preludio, dunque, si amplia nella seconda parte, abbandonando il suo atteggiamento controllato. E questo un altro elemento che l'avvicina più al Classicismo viennese che alla musica antica, alla quale è pur legato dalla tecnica compositiva, cioè dall'ordito polifonico a tre voci reali. Il fatto che a questo ampio e importante preludio faccia seguito una fuga breve è solo in apparenza una contraddizione. Nel suo ritmo binario (4/8) il preludio ha la funzione di una danza cui fa seguito, con la fuga, la sua Nachtanz nel più veloce ritmo ternario di 3/4. Il rapporto fra i due brani è determinato anche dal comune motivo principale, la sesta discendente.

Esecuzione: con moto dolcemente scorrevole, senza fretta.  
M.M. J>. = 80-84

### FUGA A 3 voci



## N. 22 in Si bemolle min. II BWV 891

Nella letteratura precedente non s'era ancora dato un soggetto di fuga che iniziasse con la nona, anche se la nona non è altro che il grado immediatamente sopra l'ottava. Il soggetto, formato da quattro motivi di una battuta ciascuno (a a b b), scende elegantemente in due riprese dall'ottava alla fondamentale e prosegue con carezzevoli motivi in crome. La fuga si divide in due parti disuguali: mis. 1-32 e 32-93. In entrambe le parti le cesure sono poste ogni quattro battute, rivelando con ciò che la fuga - per la sua struttura metrica - non vuole presentarsi in primo luogo come un lavoro contrappuntistico. Eppure lo è; all'inizio della seconda parte al soggetto, che finora aveva avuto vita abbastanza indipendente, si uniscono due nuovi controsoggetti (b, e):



Questi entrano sulla seconda battuta del soggetto, dando vita a un contrappunto triplo a tre voci: alla mis. 33 nella combinazione b-a-c, alla mis. 41 a-c-b, alla mis. 49 c-b-a, alla mis. 56 c-a-b (qui b e e entrano una battuta dopo), alle mis. 64 e 80 a-b-c. Queste combinazioni contrappuntistiche vengono proposte con noncuranza, quasi incidentalmente, cosicché non ne risulta disturbata la lieta spensieratezza della fuga.  
Esecuzione: mosso e leggero, con grazia e un po' di brio.  
M.M. J = 120 (una volta e mezzo il preludio)

## PRELUDIO E FUGA N. 22 IN SI BEMOLLE MINORE II BWV 891

### PRELUDIO



II Preludio e la Fuga in Si bemolle minore possono essere considerati nel Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato il vertice dell'arte contrappuntistica e del rigore di pensiero. Non si presentano come composizioni facili né all'interprete né all'ascoltatore. Il preludio, un'invenzione a tre voci - la più ampia fra quelle scritte da Bach - rinuncia a ogni vivacità ritmica e armonica; e seguire la fuga non è uno sforzo minore

## N. 22 in Si bemolle min. Il BWV 891

di quello che richiede la fuga della Hammerklaviersonate di Beethoven. Ma chi riesce a penetrarvi può gettare uno sguardo nell'officina bachiana, così come chi esegue le Sonate op. 106-111 di Beethoven ha la possibilità di gettare uno sguardo sul processo creativo dei maestri viennesi.

Già il tema del preludio è di una lunghezza inconsueta. Viene dapprima esposto per intero al soprano (mis. 8):



È soprattutto in questa forma che rivela tutta la sua bellezza; il tema compare comunque per intero solo un'altra volta (al contralto, mis. 62-70). Busoni ha richiamato l'attenzione sul fatto che la linea melodica inizia in modo simile a quella del soggetto della Fuga in Si bemolle maggiore. È sempre possibile che si tratti di una reminiscenza, malgrado l'enorme differenza fra i due brani, che potrebbero anche essere stati composti contemporaneamente. Ancor più notevole è però la reminiscenza (forse inconscia) del Preludio in Si bemolle minore I:



Traceremo ora lo schema formale di questa "invenzione". L'esposizione (mis. 1-30) occupa uno spazio insolitamente ampio. Inizia il contralto, segue l'entrata del soprano alla mis. 8, mentre il basso entra col tema solo alla mis. 25. Il secondo svolgimento (mis. 31-54) è in maggiore; il soprano entra alla mis. 31 in Re bemolle maggiore, il basso alla mis. 42 in La bemolle maggiore, ma cede dopo due battute il tema al contralto, che lo continua; la stessa cosa succede con l'entrata del contralto alla mis. 48 (in Sol bemolle maggiore): il tema passa dopo due battute al soprano e da questo viene portato avanti. Il terzo e ultimo svolgimento (mis. 55-83) contiene due sole entrate del tema: alla mis. 55 al soprano in Mi bemolle minore e alla mis. 62 al contralto in Si bemolle minore; lo svolgimento sfocia in un'intensificazione sul pedale di dominante (mis. 73-76) e il preludio si conclude poi senza che il tema venga di nuovo ripresentato.

## N. 22 in Si bemolle min. Il BWV 891

Il tema è accompagnato da due controsoggetti che lo avvolgono in un moto di ottavi. Sono questi ottavi che forniscono il materiale per i divertimenti. Alle mis. 5 e 6 compare al basso la mis. I per moto contrario;



d'altra parte in ogni battuta si fanno sentire elementi motivici tratti dal tema principale e dai controsoggetti.

Esecuzione: le crome siano rigorosamente legate, le semiminime nettamente separate; il tempo sia molto tranquillo, ma non strascicato.

M.M. J = 56

### FUGA A 4 voci

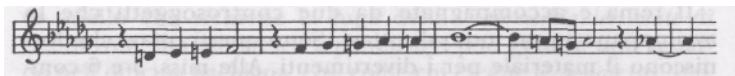


In quattro fughe del Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato gli artifici contrappuntistici hanno una funzione di primaria importanza: in due fughe, di modo maggiore, a carattere vocale (in Re e in Mi maggiore) e in due, di modo minore, a carattere strumentale (in Sol e in Si bemolle minore).

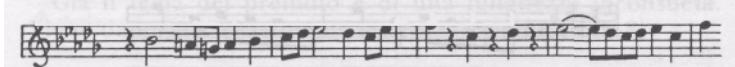
La forza espressiva della Fuga in Si bemolle minore è tale che nessuno strumento, e meno di tutti il clavicembalo, può renderle giustizia; si vorrebbero avere a disposizione un coro e un'orchestra (sul modello di quelli richiesti dalle cantate bachiane). La Fuga in Si bemolle minore mantiene la promessa fatta dalla Fuga in La minore del Primo Libro. Tutta la sua forza scaturisce dal soggetto, che inizia alzandosi con due minime dalla fondamentale al secondo grado, gravemente e con fatica; si avvia poi con le semiminime e coi viluppi delle crome, fino a raggiungere la metà finale del quinto grado (cfr. i soggetti della Fuga in Fa diesis minore I e della Fuga in Re diesis minore II). Questi tre momenti nei quali il soggetto si articola non sono collegati fra di loro ma sono separati da pause, cioè da respiri dei quali il soggetto ha bisogno per acquisire nuove forze. La figurazione con la quale si conclude alla mis. 4 è una variante di quella della mis. 2.

Il soggetto è accompagnato, nel corso della fuga, da due controsoggetti; il primo di essi:

## N. 22 in Si bemolle min. Il BWV 891

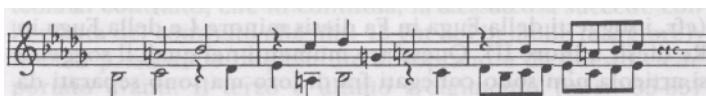


lo incalza coi suoi passi cromatici; il secondo



colloca in corrispondenza delle crome del soggetto violentate strappate, che ricordano di nuovo la Cantata BWV 102 ("Du schlängest sie, aber sic fühlen es nicht"). I tre temi, assieme, provocano nella fuga un eccesso di gesti dolorosi, oggettivato tuttavia e sublimato nell'elaborazione cui la fuga è sottoposta, proprio com'era già avvenuto nelle Fughe in Fa minore e in Si minore del Primo Libro. Ma Bach ci rende qui la vita ancor più difficile, poiché nell'elaborazione dei temi impiega esclusivamente le forme più rare e più dissonanti dell'imitazione, ovvero quella alla settima e quella alla nona. Trasportato a questi intervalli un tema perde il suo significato armonico, senza per ciò acquistarne un altro; queste imitazioni vanno dunque colte, qui più che in altre fughe bachiane, nella loro dimensione "lineare". Non è facile nemmeno la semplice lettura di questa fuga, poiché le entrate tematiche non sono particolarmente evidenti all'occhio, e lo sono ancor meno all'orecchio; Bach rinuncia infatti a porle in qualche modo in risalto. Lo studio di questa fuga dev'essere perciò condotto in tre fasi. La prima consiste nell'acquisizione testuale, la seconda nello studio del lavoro contrappuntistico, la terza in quello del contenuto.

Per quanto riguarda la prima fase forniamo ora lo schema in base al quale la fuga è costruita: esposizione (mis. 1-25) con le successive entrate di contralto, soprano, basso, tenore. Secondo svolgimento con uno stretto alla minima distanza possibile, quella di minima, e alla settima: tenore e contralto mis. 27;



soprano e basso seguono alla nona inferiore (considerata come il rivolto della settima) alla mis. 33. Nel terzo svolgimento (mis. 42-66) il soggetto, senza dare origine a stretti, è esposto per moto contrario. Il tenore entra alla mis. 42, il contralto

## N. 22 in Si bemolle min. Il BWV 891

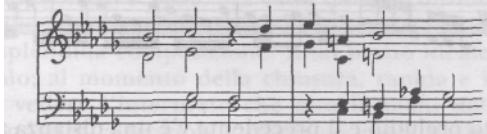
to alla mis. 46, il soprano alla mis. 52, il basso alla mis. 58. Il quarto svolgimento (mis. 67-79) riassume in sé il secondo e il terzo: il soggetto è proposto per moto contrario e al tempo stesso da origine a uno stretto a distanza di nona (rivolto della settima): fra tenore e soprano alla mis. 67 (di nuovo a distanza di minima),



e alla mis. 73 fra contralto e basso alla settima inferiore. Il quinto svolgimento (mis. 80-95) si serve dell'ultima combinazione possibile: uno stretto nel quale una prima voce, col soggetto per moto contrario, è imitata da un'altra col soggetto per moto retto:



In questo modo entrano alla mis. 80 soprano e tenore, alla mis. 89 basso e contralto. Nell'ultimo svolgimento le voci si liberano da ogni elemento accessorio, raddoppiano le loro forze (in modo simile a quanto abbiamo visto alla fine della Fuga in Sol minore) ed entrano a coppie, soprano e contralto contro tenore e basso per moto contrario (mis. 96):



Con questa coda lapidaria si chiude la fuga più imponente del Clavicembalo ben temperato. Busoni osserva che Bach è ben lungi dall'esaurire le possibilità combinatrici offerte dal soggetto. Ne elenca non meno di sette per moto retto e altrettante per moto contrario, rese possibili dall'entrata della voce imitante a distanza di una, due o tre minime. Ma l'abilità bachiana consiste proprio nell'essersi limitato a imitazioni poste alla distanza temporale di una minima e alle distanze intervallari di settima e di nona. A quest'ultima limitazione Bach era costretto dall'impossibilità di mantenere, scegliendo altre soluzioni, il moto parallelo delle crome (mis. 3 del soggetto).

## N. 23 in Si magg. II BWV 892

Abbiamo parlato finora solo delle parti tematiche della fuga. Nelle sezioni di raccordo fra i singoli svolgimenti, sezioni alle quali è difficile attribuire il nome di divertimenti, vengono impiegati principalmente i controsoggetti e la parte finale del soggetto (quest'ultima soprattutto alle miss. 21-24). Anche il controsoggetto cromatico è esposto per moto contrario quando lo è il soggetto, mentre i blocchi accordali del secondo controsoggetto accompagnano le crome del soggetto. Se si getta uno sguardo d'assieme sulla fuga e la si confronta con quella in La minore I, composta forse più di vent'anni prima, ci si rende conto di quanta strada abbia fatto Bach in tutto questo tempo. Che varietà ritmica di fronte alla monotonia della Fuga in La minore e quale solidità d'impianto! Dovrebbe eseguire la fuga solo chi sa leggere attentamente fra le note, poiché l'orecchio da solo non basta per cogliere le sue leggi costruttive. Si trova un'analisi dettagliata della fuga in Zwei Kulturen der Musik di August Halm. Anche alla prima lettura la fuga si rivela difficile e restia quasi quanto le fughe contenute nelle op. 106 e 133 di Beethoven. Il tempo non dev'essere troppo lento: M.M. all'incirca  $j = 72$ .

## PRELUDIO E FUGA N. 23 IN SI MAGGIORE II BWV 892

### PRELUDIO



Fra questo preludio e il precedente v'è una distanza abissale. Questo è improntato a uno spirito così giovanile e cavalieresco che si è tentati di attribuirlo più al Kapellmeister ài Còthen che al Kantor di Lipsia. È un brano concertante, senza le pretese di un vero e proprio movimento di concerto come i Preludi in Fa diesis maggiore e in La bemolle maggiore del Secondo Libro, ma è anche qualcosa di più che un semplice praeambulum toccatistico. Nel Clavicembalo ben temperato è imparentato unicamente col Preludio in Sol diesis minore II, col quale condivide quasi letteralmente alcune figurazioni. Si divide in quattro sezioni: miss. 1-12, 12-23, 24(con levare)-36, e 37-46 (quest'ultima è la ripresa abbreviata della prima sezione). La trama polifonica procede in prevalenza a due voci, ampliandosi a

## N. 23 in Si magg. II BWV 892

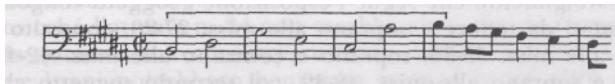
tre con le imitazioni delle mis. 12-15 e 24-28, e riducendosi a una voce quando queste ultime sfocano in un passaggio dal carattere toccatistico. La distribuzione fra le due mani di un passaggio di questo tipo è una caratteristica dello stile giovanile bachiano; questa tecnica, destinata a rendere più brillante il procedimento, è impiegata molto più raramente dopo il 1730.

Sia Brandt-Buys che David hanno cercato di dimostrare che esiste un rapporto motivico tra preludio e fuga. A nostro parere esso risiede nel passaggio iniziale del preludio, un'impegnosa salita dalla fondamentale all'ottava, cioè a quella metà che la fuga raggiunge invece con passi tranquilli; risiede inoltre nell'accordo finale del preludio, che occupa esattamente lo stesso ambito riempito dal soggetto della fuga. Il rapporto motivico può ancora essere ricercato nel passaggio ascendente di terza si-dò diesis-re diesis del tema del preludio, che anticiperebbe la terza si-re diesis del soggetto della fuga; ma queste relazioni sono davvero molto labili. Al contrario si può mettere in luce la somiglianza del motivo della mis. 3



col motivo della mis. 4 del Preludio in Fa diesis maggiore, o, retrocedendo ancora, col motivo d'accompagnamento nella parte centrale del primo movimento del Quinto Concerto Brandeburghese BWV 1050. Ma tutte queste considerazioni restano sullo sfondo se ci lasciamo trasportare dallo slancio di questa splendida composizione. È un brano ideale per il clavicembalo; al momento della chiusura, rapida e improvvisa, pare di vedere l'interprete che alza le mani dalla tastiera, spinge indietro la seggiola e riceve gli applausi del pubblico. Di conseguenza l'esecuzione richiede fuoco e varietà di colori.  
M.M. /= 96-100

### FUGA A 4 voci



II soggetto della fuga si alza con moto tranquillo e solenne per intervalli di terza e di sesta, raggiungendo dalla fondamentale l'ottava e percorrendo così lo stesso spazio coperto

## N. 23 in Si magg. II BWV 892

dall'impetuosa volata iniziale del preludio. Si potrebbe immaginare il soggetto come il tema di una messa intonato dai bassi del coro; è informato a una morbida armonia, che si comunica all'intera fuga. Come nella Fuga in Do diesis minore I, le voci entrano successivamente nell'ordine basso-tenore-contralto-soprano; un controsoggetto dal ritmo sincopato



rafforza ancor più la forte tendenza ascendente del moto. Dopo un'entrata supplementare del basso (mis. 19) e una modulazione alla dominante si conclude la prima parte della fuga (mis. 27). Ora questa prende una piega inaspettata. Un nuovo tema, che pare scendere dall'alto dei cicli, s'unisce al soggetto e lo accompagna d'ora in poi per tutta la fuga (con l'eccezione dell'entrata del basso alla mis. 75), di modo che questa assume ora le caratteristiche di una fuga doppia:



I due soggetti vengono contrappuntati non solo all'ottava ma anche alla dodicesima:



Le due voci procedono esclusivamente per terze e per seste, dando perciò origine a una dolce consonanza, paragonabile a quella della fuga doppia nella Toccata e Fuga in Fa maggiore per organo (BWV 540). In questa combinazione i due soggetti impegnano, per due volte, tutte le quattro voci della fuga. Nello svolgimento che segue l'esposizione i soggetti vengono presentati da tenore e soprano alle mis. 27-28, contralto e basso alle mis. 35-36, soprano e contralto alle mis. 42-43, basso e soprano alle mis. 48-49, col secondo soggetto che entra sempre una battuta dopo il primo. Le quattro entrate successive sono poste a maggior distanza: mis. 53-54 tenore e contralto, mis. 60 tenore e soprano, che entra mezza battuta prima. Solo alle mis. 85-86 compare la combinazione di

## N. 24 in Si min. II BWV 893

tenore e contralto, e alle miss. 93-94 quella di soprano e tenore.

La fuga è ricca di bellezze e di armonia, ma non è, come vorrebbe Riemann, "fra le più grandiose dell'intera opera". È infatti troppo rilassata dal punto di vista formale; ma anche se non la possiamo considerare fra le più importanti del Clavicembalo ben temperato la fuga non perde nulla del suo valore. Esecuzione: tranquillo e scorrevole, cantabile.

M.M. J = 63

### PRELUDIO E FUGA N. 24 IN SI MINORE II BWV 893

#### PRELUDIO

(autografo)



(Alinikol)



Se ci aspettiamo che alla fine di questa seconda raccolta di 24 preludi e fughe, cioè alla fine del Clavicembalo ben temperato, venga raggiunto l'apice, o che venga sottolineato in qualche modo il momento cruciale, ebbene il Preludio e la Fuga in Si minore saranno per noi una delusione. In tutt'altro modo finivano il Primo Libro del Clavicembalo ben temperato, o la terza parte della Klavierùbung (con la Fuga organistica in Mi bemolle maggiore BWV 689), o le quattro parti della Klavierùbung stessa (con le Variazioni Goldberg BWV 988). Che il n. 22 (ma è solo un'ipotesi) fosse originariamente in Si minore, e che fosse quello il numero destinato a una chiusura in grande stile dell'opera? Che Bach lo abbassasse di mezzo tono, non avendo a disposizione alcun brano in Si bemolle minore, cosicché l'attuale n. 24 non sarebbe altro che un riempitivo? Ma questa è solo una supposizione. Come fa notare Gray, i due brani potrebbero benissimo trovarsi in un altro punto del Primo o del Secondo Libro del Clavicembalo ben temperato ed essere in un'altra tonalità; il preludio potrebbe essere un'invenzione a due voci, e la fuga la sciolta fughetta che lo segue.

## N. 24 in Si min. II BWV 893

Nel preludio sono tuttavia presenti tratti del tardo stile bachiano. Ci è pervenuto in due versioni, diverse nella mensura: la prima è quella dell'autografo (che reca l'indicazione Allegro), la seconda quella della copia di Altnikol. Nella seconda versione Bach riunì due battute in una, rafforzando così la coesione interna del tema, privo ora di stanghette di battuta. Nell'ultimo preludio della raccolta fece dunque il contrario di ciò che aveva fatto nella Fuga in Do maggiore, quando aveva trasformato ogni battuta di 4/4 in due battute di 2/4. Altri due esempi di un successivo cambiamento della mensura ci offrono la Fuga in La maggiore per organo (BWV 536), che era originariamente in 3/8 e che fu trascritta poi in 3/4, acquistando così una luminosa serenità, e il Canon per augmentationem nell'Arte della Fuga (BWV 1080), originariamente notato in valori dimezzati. Qui, nel Clavicembalo ben temperato, siamo di fronte al caso contrario, e non v'è alcun dubbio che il cambiamento sia opera dello stesso Bach, che attribuiva evidentemente grande importanza all'estetica collegata alla mensura (nella numerazione delle battute ci siamo attenuti alla seconda versione). Per ciò che riguarda l'elaborazione tematica il preludio è un'invenzione; la forma è quella di un movimento di concerto, nel quale il tema percorre il circolo delle tonalità vicine: Si minore - Re maggiore (mis. 9) - Mi minore (mis. 13) - Fa diesis minore (mis. 21) - Si minore (mis. 30). L'intenso arresto che viene a interrompere l'ultima riesposizione tematica alle mis. 31 e 32 è un segno caratteristico del tardo stile bachiano (cfr. il finale del corale organistico "Valer unser im Himmelreich" BWV 682 nella terza parte della Klavierübung). Gli episodi di collegamento (miss. 5-6) sono notevolmente affini a quelli del Preludio in La minore II. La struttura è molto regolare; solo la mis. 29, con la corona, aggiunge una battuta ai gruppi di quattro misure. I segni di staccato delle mis. 11, 30 e 32, originali, rivelano che l'"affetto" cui il preludio è improntato richiede un'esecuzione veemente e decisa.

M.M. J = 69 (ovvero J = 69 per la prima versione)

FUGA A 3 voci



Cosa ci si aspetta dalla fuga con la quale Bach chiude il Clavicembalo ben temperato^ Se non proprio il coronamento

## N. 24 in Si min. II BWV 893

dell'opera, almeno una degna conclusione; eppure la breve fuga, dal carattere un po' giocoso, non lo è affatto. Come la Fuga in Fa maggiore I è un passepied in forma di fuga. Tempera il rigore del preludio con una bonaria gaiezza; è anche in relazione motivica col preludio, in quanto la testa del soggetto è ricavata, come l'incipit del preludio, dalla triade di Si minore; inoltre i vigorosi salti d'ottava presenti nel soggetto sono anticipati dai salti alle miss. 11 e 12 del preludio. Data la struttura del soggetto, formato da 2 + 4 battute, Riemann sostiene che le prime due misure sono in realtà già la terza e la quarta (se si è d'accordo con ciò, questa elisione è quasi altrettanto graziosa di quella che si trova all'inizio dell'Ouverture de Le nozze di Figaro di Mozart).

Osservando l'elaborazione del brano si avverte la mancanza dell'autentico, solido spirito della fuga. È vero che dopo l'esposizione si possono contare ancora sei entrate del soggetto, ma queste non si lasciano inquadrare, secondo le regole scolastiche, in due svolgimenti. I punti di articolazione formale sono disposti diversamente. Come nella Fuga in Si maggiore viene abbandonato il controsoggetto che nell'esposizione accompagnava il soggetto, i trilli scompaiono e in loro vece entra (mis. 29) un nuovo controsoggetto, dolcemente cullante, che accompagna armonicamente il soggetto e ne rafforza ancor più il carattere danzante. Il successivo punto di articolazione è alla mis. 69. Qui contralto e basso si rilanciano il soggetto come una palla, dopo di che il basso resta padrone del campo. Infine Bach aggiunge alla fuga una scherzosa coda di quattro battute, così schematizzata da Busoni:



Anche in questa fuga si riscontrano reminiscenze: la progressione delle miss. 87-90 proviene dal primo divertimento della Fuga in Si minore I (miss. 17-20); gli intrecci di soprano e contralto alle miss. 50-54 dalla Fantasia in Sol minore per organo (BWV 542).

Bach conclude dunque il Clavicembalo ben temperato in modo giocoso e rilassato; questa fuga è però tutt'altro che priva d'interesse. Come le Fughe in Fa minore e in Fa diesis maggiore II essa guarda verso il futuro. Per non far inaridire ed

N. 24 in Si min. II BWV 893

estinguere la forma e la tecnica della fuga, composizione antica e degna d'ogni rispetto, era necessario apportare nuova linfa dall'esterno. Nelle Fughe in Fa diesis maggiore e in Si minore vi contribuisce il mondo della danza. Entrambe mostrano ai posteri un possibile cammino; ma il futuro non avrebbe percorso la via ch'era stata additata. Quest'ultima fuga è magistralmente elaborata nel suo ordito polifonico a tre voci; si distingue per una sciolta padronanza della tecnica compositiva — e al tempo stesso anticipa già i Davidsbiindlertànze di Schumann!

Esecuzione: con grazia tranquilla.

M.M. J. = 56-60

## APPENDICE

## Appendice

### LE EDIZIONI DEL CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO

Non è compito di questa breve rassegna presentare un elenco anche solo parziale delle edizioni del Clavicembalo ben temperato. Data l'estrema diversità d'impostazione e di intenti che le caratterizzano, proveremo a ordinare brevemente le edizioni in base alla distanza che le separa dall'originale.

#### A. EDIZIONI IN FACSIMILE

Il modo migliore di avvicinarsi al testo bachiano è quello di studiare i tratti calligrafici e la notazione direttamente nell'originale; servono a questo scopo le edizioni in facsimile. Del Primo Libro sono disponibili quella a cura di Hans Pischner e Karl-Heinz Kóhler (Deutscher Verlag fur Musik Leipzig, 1962) e quella del Bach-Archiv di Lipsia (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, vol. V, Leipzig 1971). Del Secondo Libro è disponibile l'edizione in facsimile del manoscritto conservato alla British Library (Music Facsimiles I: Johann Sebastian Bach Das Wohltemperirte Clavier II, intr. di D. Franklin e S. Daw, The British Library, 1980).

#### B. EDIZIONI URTEXT

##### C.

Le edizioni che per fedeltà si avvicinano maggiormente ai facsimili sono quelle Urtext, cioè quelle del tutto prive degli interventi di un revisore. Chi non possiede esperienza e conoscenza stilistica sufficienti per servirsi di una simile edizione, troverà consigli e aiuto nel presente lavoro, del quale ora ci troviamo al termine.

Le prime edizioni a stampa, all'inizio dell'Ottocento, erano ovviamente prive di interventi; solo alcuni decenni più tardi apparve un'edizione critica del Clavicembalo ben temperato: quella di Franz Kroll pubblicata da Peters nel 1862 e confluita successivamente, con apparato critico, nell'annata XIV (1864) della Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

Fra le edizioni Urtext più recenti è il caso di citare quella di Donald Tovey (London, 1924), con una introduzione a ogni preludio e fuga, e quella di Otto von Irmer per l'editore G. Henle (München-Duisburg, 1950); v'è inoltre l'edizione di Peters (Primo Libro a cura di Alfred Kreutz, 1961, con un volume di apparato critico e suggerimenti per l'esecuzione; Secondo Libro a cura di Hermann Keller, 1962, con apparato

## Appendice

critico in appendice), che al momento della pubblicazione veniva a sostituire l'edizione di Kroll del 1862.

In una posizione particolare si colloca l'edizione di Hans Bischoff per l'editore Steingräber (Hannover, 1881): oltre al testo, Bischoff riporta in nota le varianti, aggiungendo anche indicazioni per la prassi esecutiva stampate in corpo minore. La Neue Bach-Ausgabe, nell'ambito della quale è in corso l'edizione critica dell'opera *omnia bachiana*, ha pubblicato finora il Primo Libro, con un volume di apparato critico: *Das Wohltemperierte Klavier I BWV 846-869, serie V: Klavier- und Lautenwerke, voi. 6.1*, più un voi. di *Kritischer Bericht*, a cura di Alfred Dürr, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York, 1989.

## C. EDIZIONI RIVEDUTE

La prima edizione riveduta del *Clavicembalo ben temperato*, che rimase normativa per molti decenni, fu quella di Cari Czerny del 1837. Con le sue precise indicazioni di tempo, dinamica, fraseggio, articolazione, diteggiatura, si proponeva di offrire una guida completa allo studio e all'esecuzione dell'opera.

Allievo di Beethoven e personaggio perfettamente calato nell'estetica del suo tempo, Czerny proiettava la musica di Bach nella propria epoca. Oggi si considerano spesso inaccettabili i suoi tempi troppo veloci, i continui mutamenti dinamici, le indicazioni di articolazione, insomma tutto quanto va contro il corretto stile bachiano. Al suo apparire l'edizione fu salutata come un'opera di capitale importanza, e consentì a migliaia di amatori di eseguire l'opera bachiana; quasi tutte le edizioni didattiche del XIX secolo sono debitrici in maggiore o minor misura di quella di Czerny. Fra le edizioni successive che da quella di Czerny non dipendono citeremo l'edizione di August Schmid-Lindner e Max Reger per l'editore Schott (Mainz, 1914-32).

## D. EDIZIONI COMMENTATE

Fra queste è da ricordare l'edizione di studio nella quale un importante musicista e pianista, Ferruccio Busoni, comunica all'interprete la propria concezione dell'opera. Apparve tra il 1898 e il 1915, pubblicata da Breitkopf & Härtel; ancor oggi può essere inserita con profitto fra un'edizione Urtext e il lavoro presente.

## Appendice

### BIBLIOGRAFIA

- Siegfried Wilhelm DEHN, Analysen dreierFugen aus f.S. Backs Wohltemperiertem Klavier una einer Vokaldoppelfuge A.M. Buonondnis, Leipzig 1858.
- Carl van BRUYCK, Technische und aesthetische Analysen des Wohltemperierten Claviers, Leipzig 1867.
- Hugo RIEMANN, Katechismus der Fugen-Komposition (Analyse vonJ.S. Backs «Wohltemperierte Clavier» und «Kunst derFuge»), vol. I, Leipzig 1890.
- Wilhelm TAPPERT, Das Wohltemperierte Klavier, in «Monatshefte fur Musikgeschichte» XXX (1899), pp. 123-133.
- Reinhard OPPEL, ÜberJ.K.F. Fischers Einfluji aufJ.S. Bach, in «Bach-Jahrbuch» VII (1910), pp. 63-69.
- Rudolf WUSTMANN, Tonartensymbolik zu Backs Zeit, in «Bach-Jahrbuch» VIII (1911), p. 60-74
- Iwan KNORR, DieFugen des Wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darslellung, Leipzig 1912 (1926).
- Wanda LANDOWSKA, Über die C dur-Fuge aus dem I. Tail des Wohltemperierten Klaviers, in «Bach-Jahrbuch» XIV (1913), pp. 53-58.
- August HALM, Von zwei Kulturen der Musik, Munchen 1913.
- Reinhard OPPEL, ZurFugentechnik Backs, in «Bach-Jahrbuch» XVIII (1921), pp. 9-48.
- Wilhelm WERKER, Studien über die Symmetrie im Bau derFugen und die motivische Zusammengehorigkeit der Präludien und Fugen des «Wohltemperierten Klaviers» vonJ.S. Bach, Leipzig 1922.
- Rudolf STEGLICH, Das e moll-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers J.S. Backs, in «Bach-Jahrbuch» XX (1923), pp. 1-11.
- Paul CARRIÈRE, Das harmonische Gefuge und Arpeggio des C dur-Präludiums im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers, in «Bach-Jahrbuch» XXII (1925), pp. 64-92.

## Appendice

- John Alexander FULLER-MAITLAND, The «48»: Bach's Wohltemperiertes Klavier, London 1925.
- Hermann KELLER, Die musikalische Artikulation, Kassel 1925.
- Luigi PERRACHIO, II Clavicembalo ben temperato di G.S. Bach, Milano 1926 (Torino-Parma 19472).
- Marc-Andre SOUCHAY, Das Thema in der Fuge Backs, in «Bach-Jahrbuch» XXIV (1927), pp. 1-102, e XXVII (1930), pp. 1-48.
- Fritz REUTER, Die Beantwortung des Fugenthemas, dargestellt an den Themen von Backs Wohltemperierten Klavier, Leipzig 1929.
- Orlando MORGAN, J.S. Bach Forty-Eight Preludes and Fugues. Analysis of the Fugues, London 1931.
- Cecil GRAY, The Forty-Eight Preludes and Fugues of J.S. Bach, London 1938.
- Walter GEORGII, Klavermusik. Geschichte der Musik fur Klavier zu 2 Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin-Zurich 1941 (19502).
- Hans BRANDT-BUYSEN, Het Welltemperierte Clavir von J.S. Bach, Haarlem 1944.
- Paul A. PICK., The Fugue Themes in Bach's Wohltemperiertes Klavier, in «Bulletin of the American Musicological Society» (1945).
- J. Murray BARBOUR, Bach and the Art of Temperament, in «The Musical Quarterly» XXXIII (1947), pp. 64-89.
- Ludwig MISCH, Unerkannte Formen irti Wohltemperierten Klavier, in «Die Musikforschung» I (1948), pp. 39-47.
- Hermann KELLER, Die Klavienerke Backs, Leipzig 1950.
- Hans NISSEN, Der Sinn des «Wohltemperierten Klaviers II. Teil», in «Bach-Jahrbuch» XXXIX (1951/52), pp. 54-80.
- Ludwig MISCH, Zwei Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier in neuer Beleuchtung, in «Die Musikforschung» V (1952), pp. 179-190.

## Appendice

Siegfried BORRIS, Das Bearbeitungsverfahren bei den 11 Präludien im Friedemann-Bach-Buch, in «Die Musikforschung» V (1952), pp. 50-53.

Walter GERSTENBERG, Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei Bach, in «Kongreßbericht, Gesellschaft für Musikforschung, Lüneburg 1950», Kassel 1952, pp. 126-129.

Hermann KELLER, Phrasierung und Artikulation, Kassel 1953.  
Constance RICHARDSON, The London Autograph of «The 48», in «Music and Letters» XXXIV (1953), pp. 39-40.

Walter EMERY, The London Autograph of «The Forty-eight», ibid., pp. 106-123 e 361-362.

Carl DAHLHAUS, Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers, in «Bach-Jahrbuch» XLI (1954), pp. 40-45.  
Wilhelm HEINITZ, Taktprobleme in J.S. Bachs «Wohltemperierten Klavier», in Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstage, a cura di W. Vetter, Leipzig 1955, pp. 147-151.

Fritz ROTHSCHILD, A Handbook to the Performances of the 48 Preludes and Fugues of J.S. Bach, London 1955.

Ludwig CZACZKES, Analyse des Wohltemperierten Klaviers, Form und Aufbau der Fuge bei Bach, 2 voli., Wien 1956-1963 (1982).

Hermann ZENCK, J.S. Bachs Wohltemperiertes Klavier, in Numerus und Affectus. Studien zur Musikgeschichte, a cura di W. Gerstenberg, Kassel 1959, pp. 67-78.

Erwin BODKY, The Interpretation of Bach's Keyboard Works, Cambridge (Mass.) 1960.

Herbert KELLETAT, Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei J.S. Bach, Kassel 1960.

Herbert KELLETAT, Zur Tonordnung (Wohltemperierung) im Werke J.S. Bachs, in «Annales Universitatis Saraviensis» IX (1960), pp. 19-26.

Guglielmo BARBLAN, Guida al Clavicembalo ben temperato di J.S. Bach, Milano 1961.

## Appendice

Johann Nepomuk DAVID, Das Wohltemperierte Klavier. Versuch einer Synopsis, Göttingen 1962.

Ulrich SIEGELE, Zur Verbindung von Präludium und Fuge bei J.S. Bach, in «Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Basel 1962», Kassel 1963, pp. 164-167.

Werner BRECKOFF, Zur Entstehungsgeschichte des zweiten Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach, diss., Tübingen 1964.

Siegfrid HERMELINK, Bemerkungen zum ersten Präludium aus Backs Wohltemperiertem Klavier, in Festschrift J. Müller-Blattau, a cura di W. Wiora, Kassel 1966, pp. 111-121.

Erwin RATZ, Über die Bedeutung der funktionellen Harmomelehre für die Erkenntnis des «Wohltemperierten Klaviers», in «Die Musikforschung» XXI (1968), pp. 17-29.

Wolfgang MAARGRAF, Thematische Arbeit in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers, in «Beiträge zur Musikwissenschaft» X (1968), pp. 265-269.

Rudolf SUTHOFF-GROSS, Das Wohltemperierte Klavier von Bach. Die totale Synopsis, in «Neue Zeitschrift für Musik» CXXIX (1968), pp. 529-536.

Stefan KUNZE, Gattungen der Fuge in Backs Wohltemperierten Klavier, in Bach-Interpretationen, a cura di M. Geck, Göttingen 1969, pp. 74-93.

Franz-Peter CONSTANTINI, Zur Typusgeschichte von J.S. Bachs Wohltemperierten Klavier, in «Bach-fahrbuch» LV (1969), pp. 31-45.

Harry HAHN, Symbol und Glaube im ersten Teil des Wohltemperierten Klavier von J.S. Bach, Wiesbaden 1973.

Magali PHILIPPSBORN, Die Frühdrucke der Werke J.S. Bachs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine kritische vergleichende Untersuchung anhand des Wohltemperierten Klaviers I, diss., Frankfurt a. M. 1975.

## Appendice

Franz-Peter CONSTANTINI, Das Thema der Fuge C-dur aus J.S. Backs Wohltemperierte Klavier 1, in «Die Musikforschung» XXX (1977), pp. 332-336.

Hermann DANAUSER, Probleme aktualisierender Bach-Interpretation una -Bearbeitung nach 1950, dargestellt am Beispiel des Wohltemperierten Klaviers, in «Cembalo, Clavichord, Orgel. Konferenzbericht der 5. wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz 1. bis 3. Juli 1977», Magdeburg-Blankenburg 1978, pp. 73-86.

Ellinor HEYDE-DOHRN, Johann Sebastian Backs «Wohltemperierte Klavier» aus der Sicht des Organisten, in Heinrich Sievers zum 70. Geburtstag, Tutzing 1978, pp. 59-72.

Alberto BASSO, Frau Musika. La vita e le opere di J.S .Bach, 2 voli., Torino 1979 e 1983.

Peter WILLIAMS, J.S. Bach's «Well-tempered Clavier». A new Approach, in «Early Music» XI/1 e 3 (1983), pp. 46-52 e 332-339.

Ralph KIRKPATRICK, Interpreting Bach's «Well-Tempered Clavier». A Performer's Discourse of Method, New Haven-London 1984, tr. it. L'interpretazione del Clavicembalo ben temperato, Padova 1987.

Christoph BERGNER, Studien zur Form der Präludien des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach, Neuhausen-Stuttgart 1986.

Ingeborg PFINGSTEN, Formale Aspekte der Fuge in d-moll aus dem 1. Teil des «Wohltemperierten Klaviers» von J.S. Bach, in «Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985», a cura di D. Berke e D. Hanemann, 2 voli., Kassel-Basel 1987, I, pp. 342-348.

Alfred DÜRR, Das Präludium Es-Dur BWV 852 aus dem Wohltemperierten Klavier I, in Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag, a cura di A. Bingmann e W. Kirsch, Tutzing 1988, pp. 93-101.

## Appendice

### CONCLUSIONI

Quale fu l'influsso di quest'opera, la cui composizione è distribuita in un arco di più di vent'anni, sulla sua epoca e sulla successiva? Scarso o nullo. Nella seconda metà del secolo il genere "preludio e fuga" perse importanza e fu coltivato solo nella ristretta cerchia degli organisti (Bernhard Christian Weber, un organista della Turingia, scrisse un *Wohltemperiertes Klavier per organo*); in questi decenni l'organo aveva d'altra parte perduto ogni importanza. Solo compositori minori e teorici quali Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger e altri scrissero ancora fughe. Nel XIX secolo, quando Bach fu richiamato in vita a opera di pochi grandi artisti, si guardava a lui come al vecchio maestro, all'incontrastato sovrano nel regno del contrappunto, alla scuola del quale si erano formate generazioni di compositori. Per i pianisti, le sue opere costituivano soprattutto eccellenti esercizi di polifonia, da inserire nello sperimentato schema in base al quale si organizzavano le ore di studio al pianoforte: "scale, studi, Bach, pezzi". Anche al giorno d'oggi il Clavicembalo ben temperato viene più "studiatò" che "eseguito". Ha il suo posto fisso nei piani di studio e nei programmi d'esame dei nostri conservatori; i preludi e le fughe del Clavicembalo ben temperato sono pezzi d'obbligo nei concorsi internazionali, ma rimangono appunto "pezzi d'obbligo". Né in concerti pubblici, né alla radio, né fra le pareti domestiche il Clavicembalo ben temperato ha l'importanza che gli spetterebbe. La nostra epoca, fortemente intellettualizzante, è più interessata alle opere bachiane contrappuntisticamente più complesse - L'Offerta musicale, la terza parte della *Klavierübung*, L'Arte della fuga - che a quella zona intermedia nella quale si trova, come un grande giardino fiorito, il Clavicembalo ben temperato. Può darsi contribuisca a questa incuria l'opinione che Bach vada eseguito solo al clavicembalo o al clavicordo, sebbene le esperienze pratiche fatte in questa direzione non si siano sempre rivelate, proprio nel caso del Clavicembalo ben temperato, incoraggianti. Soffriamo di un sovraccarico teorico e storico eccessivo per poter godere di quest'opera in modo semplice e naturale. Anche in questo caso si potrebbe parlare della perdita del "giusto mezzo", se l'espressione non fosse così consunta. Di questo giusto mezzo, nel quale si trova il Clavicembalo ben temperato tra profondità di pensiero e gioia di far musica, di questo equilibrio armonico di tutti i fattori, dobbiamo prendere di nuovo possesso. Come compositore Bach non era il quinto evangelista né un funzionario nello svolgimento delle

## Appendice

sue mansioni, non era un musicista "gotico" né un mistico della numerologia - forse anche un po' di tutto ciò - ma era soprattutto un musicista, così dotato nelle "sacre sfere dell'arte" che gli era consentito tradurre in suoni l'armonia del mondo e riverberare su di noi un'immagine riflessa della nostra stessa armonia. Quest'opera, coi suoi 48 preludi e fughe, è talmente ricca e inesauribile, che potremmo impegnarci con essa una vita intera senza riuscire ad attingerne il fondo.