

Interessante scoperta al X Festival Musicale Estense

Bach ritrovato

Presentata l'edizione critica a stampa del perduto Concerto in si minore per flauto traverso, archi e basso continuo di Bach, identificato e ricostruito dopo anni di ricerche sui rapporti e le corrispondenze tra produzione strumentale e vocale del grande musicista. A Modena il Concerto ritrovato è stato eseguito dall'Ensemble Aurora che l'ha anche inciso per l'etichetta Glossa. La ricostruzione dell'affascinante riscoperta ad opera del suo autore.

di Francesco Zimei

L Signor [Bach], infine, è il più eminente fra i musicanti attivi a [Lipsia]. [...] Questo grand'uomo costituirebbe la meraviglia di tutte le nazioni se avesse maggiore attrattiva e non togliesse naturalezza ai suoi pezzi con modi ampollosi e ingarbugliati, offuscandone la bellezza con un'eccessiva artificiosità. Poiché giudica secondo le proprie dita, le sue composizioni sono estremamente difficili da eseguire giacché esige che i cantanti e gli strumentisti eseguano, con la gola o con gli strumenti, ciò che egli va facendo sulla tastiera.

Questo celebre passo di Johann Adolph Scheibe, parte di uno scritto apparso il 14 maggio 1737 sul periodico «Der kritische Musicus» e passato alla storia come un duro e pretestuoso libello antibachiano, contiene in realtà un'attestazione molto precisa su una delle applicazioni peculiari nell'ambito dei procedimenti parodistici adottati da Bach: la trasformazione di opere strumentali in opere vocali. Il fenomeno, da ascrivere non solo a



ragioni di opportunità, come si è spesso sostenuto, ma anche estetiche, denotando una certa predilezione per le formule – specie se già collaudate – dello stile galante, si riscontra in misura più frequente durante i primi anni di Lipsia, allorché il Thomaskantor, dovendo concentrare la sua attività quasi esclusivamente nella produzione di cantate, ricorse spesso al ‘travestimento’ di movimenti tratti da concerti e ouvertures del proprio repertorio, dotandoli di testi lirici appositamente concepiti. Ciò veniva ottenuto principalmente in due modi: sovrapponendo al brano originario parti vocali indipendenti,

oppure integrando le voci all'apparato strumentale preesistente mediante diretta trascrizione delle relative parti solistiche – con la conseguenza, denunciata appunto da Scheibe, di costringere spesso soli e cori a impervi ruoli concertanti. Si trattava, ad ogni modo, di soluzioni sempre coerenti

con le ragioni dell'eloquenza poiché consentivano di trasferire alla nuova destinazione i significati 'linguistici' della precedente conservandone intatta l'efficacia motivica. Nei casi in cui il passaggio di genere è consistito in una semplice sovrapposizione o in una sostanziale equazione tra voce e strumento, in grado di rivelarne gli elementi musicali primigeni, si può dunque tentare di isolare tali 'stratificazioni', in modo da aprire la strada – sia pur con le dovute cautele – a interessanti esperimenti di recupero di pagine orchestrali di Bach pervenute nella sola veste vocale.

È il caso dell'aria per tenore «Zieht euren Fuß nur nicht zurück» BWV 207/3, parte di una composizione – il «Dramma per musica» *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* – che già di per sé potrebbe essere definita un campionario di *Galanterien*, visto che al suo interno sono confluiti anche materiali tratti da un'opera strumentale di palpabile evidenza come il *Primo concerto "Brandeburghese"*.

Varie ragioni inducono infatti a riconoscervi il movimento conclusivo di un concerto per strumento solista, archi e basso continuo: il brano, nella tonalità di si minore e dal carattere agogicamente vivace, presenta al riguardo una nitida scrittura solistica, in cui la rigorosa organizzazione del dualismo solo-tutti trova riscontro in una struttura basata non già sul modello col 'da capo', tipico delle arie del periodo, ma sulla forma 'concerto-allegro' d'ispirazione vivaldiana, con la quale Bach ebbe confidenza fin dagli anni di Weimar; forma consistente, in genere, nella regolare alternanza fra episodi orchestrali e solistici con modulazione alla dominante nel primo 'solo' e ritorno alla tonica nel penultimo 'tutti'.

Considerando le prerogative formali del brano, il deciso carattere concertante della parte solistica, l'estrema trasparenza della veste orchestrale, si può ragionevolmente sostenere che, eccezion fatta per la trasposizione all'ottava inferiore – necessaria, trattandosi di un tenore –, l'adattamento vocale cui dovette essere sottoposto non abbia comportato modifiche sostanziali, limitandosi piuttosto a interventi di natura grafica come la riorganizzazione dei gruppi notazionali in funzione della sillabazione del testo.

Quanto all'originaria destinazione strumentale, alcuni indizi permettono di restringere progressivamente il campo d'indagine: anzitutto il tipo di figurazioni impiegato, basato su rapide volate di semicrome articolate in campate funzionali comunque alla respirazione, appare congeniale a esaltare l'uso virtuosistico degli strumenti a fiato; in secondo luogo le dinamiche dell'accompagnamento

d'archi, generalmente tenui negli episodi solistici – ove il dialogo si restringe spesso al violino primo –, sembrano presupporre un 'interlocutore' dalle sonorità morbide e contenute, ossia particolarmente adatte al flauto traverso.

Muovendo da tali rilievi si è presa in considerazione la sua stringente complementarità tematica con una pagina poco nota, la sinfonia di apertura della cantata *Non sa che sia dolore* BWV 209 (opera notoriamente estrapolata proprio da un perduto concerto per flauto traverso, archi e basso continuo), che l'Autore compose su un testo italiano ottenuto mescolando, non sempre in modo appropriato, citazioni da opere di Guarini e Metastasio al fine di rendere omaggio a un non meglio identificato amico in procinto di lasciare Lipsia. Accostando i due brani si coglie in modo palpabile la loro appartenenza a un disegno musicale unitario, in cui le ragioni stilistiche offrono plausibili indizi alla cronologia: dal momento che la cantata BWV 207 fu eseguita l'11 dicembre 1726, mentre Bach sarebbe tornato a coltivare un regolare interesse per la musica strumentale solo dall'aprile 1729 – dopo aver assunto, cioè, la direzione stabile del Collegium Musicum –, è infatti assai plausibile che il concerto qui identificato risalga agli anni di Cöthen; periodo oltretutto fertile per la produzione di opere per flauto traverso solista – si pensi alla *Partita in la minore* BWV 1013, alle quattro sonate comprese tra il BWV 1030 e il 1035 e al *Quinto concerto "brandeburghese"*.

Proprio quest'ultimo, a fronte di notevoli affinità metriche e tonali (con tempi binari e impianto confrontabile *a contrario*, poiché basato sulla relativa re maggiore, con il movimento centrale in si minore), ha fornito parametri utili per un'indagine sistematica nel repertorio vocale del periodo, sortendo, ai fini del completamento del concerto, una più che plausibile soluzione: quella dell'aria «Güldner Sonnen frohe Stunden», secondo numero della cantata d'auguri *Durchlaucht'ster Leopold* BWV 173a, composta in occasione di un compleanno del Principe di Anhalt-Cöthen; pagina perfettamente coerente sia nello stile che nell'organico, peraltro accomunata ai movimenti esterni anche dal ruolo preminente affidato al violino primo, destinatario di frequenti episodi di dialogo con lo strumento solista. Questo carattere, tipico di molti lavori bachiani, ne suggerisce un'esecuzione a parti reali in grado di contribuire senz'altro a un ascolto consapevole: donde l'auspicio che, oltre a essere percepita nella sua originaria unità creativa, l'opera riesca a suscitare lo stesso entusiasmo che si proverebbe nel veder ricomposto un grande trittico smembrato. ■