

J. S. Bach: la fuga V in Re maggiore dal I volume del *Clavicembalo ben Temperato*

Paola Dato

“... le regole per coniugare singole note e accordi in singoli periodi sono contenute nella grammatica musicale, così come le regole per collegare più periodi nella retorica musicale.” (Musica poetica, J. Burmeister, 1606)

Un pregnante punto di partenza da cui si son prese le mosse per l'analitica ricognizione di questa pagina strumentale bachiana può essere delineato nella ancora aperta e consistente problematica che investe la lettura esecutivo-interpretativa della letteratura musicale barocca e bachiana in particolare. Si è tentata la ricostruzione (quand'anche e necessariamente non esaustiva) di una parte dello stratificato universo di senso affidato all'opera dall'autore, individuando un preciso nesso analogico fra la sfera linguistica e quella musicale. All'esecutore-interprete il fascinoso compito di farne riaffiorare la strutturata presenza con quelle variazioni agogiche, dinamiche e di fraseggio che per altro, come risulta ormai acquisito nella ricerca filologica, venivano all'epoca richieste e messe in atto.¹ Si darà quindi, introduttivamente, una sommatoria delle parti costitutive della fuga barocca, quali componenti della “forma astratta” (per usare un termine preso in prestito da H. Riemann) di questo genere compositivo. Nondimeno tali elementi verranno direttamente esemplificati sulla “forma concreta”, cioè sulla compiuta configurazione dell'opera, continuando — non a caso, in questo primario contesto — l'utilizzo della riemanniana terminologia. Ciò che verrà contemporaneamente rilevato sarà l'esistenza della componente retorica: nel suo duplice proporsi di “retorica paradigmatica” (le figure retorico-musicali) e di “retorica sintagmatica” (la costruzione dell'orazione) — ricorrendo stavolta a due termini usati da R. Barthes.² Ricordiamo ora brevemente alcune nozioni concernenti la struttura formale della fuga.

La fuga è un genere compositivo fondato sul monotematismo ed articolato in una struttura episodica. Il tema risulta costituito da un insieme di parti cosiddette “obbligate”: a) il *soggetto*, cioè il motivo che inizialmente vien udito da solo (batt. 1-2); b) una seconda voce ripropone il soggetto alla quinta (batt. 2-3): viene comunemente intesa come “risposta” o “comes” (compagno) perché segue alla prima che è detta “dux” (cioè guida); la risposta che ripropone il soggetto alla dominante con gli stessi intervalli si dice “reale”; se, diversamente, si trova una pur minima mutazione negli intervalli, la risposta si dice “tonale”. Questa fuga presenta risposta reale; c) il controsoggetto compare accompagnando la

risposta e può, nel corso della fuga, risultare trasformato o, viceversa, restare invariato (nel qual caso si dice “obbligato”). In questa fuga il controsoggetto è del primo tipo descritto: si comporta come obbligato in quanto caratterizzata “figura ritmica”, mentre riferendoci al suo profilo diastematico, esso risulta nel corso della stessa esposizione in trasformazione continua. Dopo l'entrata di tutte le voci che alternativamente presentano il soggetto e la risposta, si conclude la prima importante sezione della fuga: l'*expositio* o esposizione (batt. 1-8). L'*expositio* della fuga, che qui facciamo corrispondere a quella fase della *dispositio* retorica (approssimativamente: “eloquio organizzato”) che prende il nome di *narratio brevis*, contiene in sé l'idea di un'*oratio infinita* in quanto non interlocutoria, per il proporsi potenzialmente all'infinito del soggetto e della sua risposta.³

Quest'idea è qui sottolineata dal soggetto e dalla risposta “in fuga” verso l'alto — simbolica ascesa, tipica del “genus grande, alto” che celebra l'omaggio a regali altezze.

È tuttavia rilevante la presenza di un'entrata aggiunta del soggetto al grave che oppone, così, dialetticamente a questa marcata direzionalità espositiva ascendente la tendenza piuttosto ad un “radicamento”, con funzione simile a quella sanzionatoria di un tema-pedale. Per cui pare opportuno collocare la fine della sezione espositiva all'inizio della misura 8 (primo quarto).

Altro genere di episodi sono i *divertimenti*, caratterizzati da un ordito contrappuntistico che segue un procedimento imitativo più dialogico che canonico, per cui vi si trova spesso impiegata la tecnica della progressione (batt. 9-10 e 17-19).

Altra configurazione contrappuntistica in cui può incorrere il soggetto, costituito da entrate più ravvicinate che nell'esposizione, con conseguente diverso grado di addensamento: si considerino i casi delle misure 11-13 e di misura 20. Qui è la quantità delle parti in rapido addensamento (*stretto*) che qualifica il carattere più concitato (*stretto canonico*) della misura 20.

Sin qui i dati analitici ricavabili per lo più dalla tradizione scolastica sulla polifonia fugata.

Proporrei adesso due diverse definizioni chiarificatrici l'iniziale “mossa retorica” del soggetto: iperbole da un lato e *exclamatio* dall'altro. Cercherò di dimostrare che entrambe possono considerarsi come compatibili e sottilmente embricate. Prima di tutto riferirò, attingendo a fonti dell'epoca, sulle definizioni date di queste due diverse figure retoriche. Riguardo l'*exclamatio*: “Essa è una forma tipicamente emotiva del linguaggio con cui ciò che si esprime viene sottolineato con una certa enfasi”.

“L'*exclamatio* è il mezzo principale per muovere l'affetto” (G. Caccini).

Secondo Scheibe, “l'*exclamatio* deve andare comunemente in sù”.

Per Walther “è un intervallo ascendente di sesta (...)”. L'*iperbole*, d'altro canto, può definirsi in retorica “l'intensificazione dell'accrescimento oltre i limiti della credibilità” (Quintiliano). In musica essa può, in genere, venire associata alla tecnica dell'aumentazione (riesposizione di un'idea in valori di durata più lunghi). Bach viene a sovrapporre le due figure più caratteristiche del “genus grande” e della retorica epidittica, celebrativa: l'*iperbole* si realizza qui, infatti, con un tratto di ornamentazione simile piuttosto ad una “macchia” sonora, un “ornato” di volta che traccia, con ingigantita enfasi gestuale ed oratoria insieme, il levare del profilo diastematico discendente del soggetto.

Es. 1



Questo si articola per intero in un ritmo tutto di figure puntate da interpretarsi come sovrappuntate.⁴ In proposito ci appare pregnante e significativa l'esecuzione fornita da interpreti clavicembalisti avvertiti come, ad esempio, G. Leonhardt.

L'*inventio* si concreta, dunque nel ritrovamento di due figure che sole già forniscono la caratterizzata ambientazione in un luogo tipico del cerimoniale barocco: l'*entrée* od *ouverture* alla francese.

Delle due, una è l'iniziale *exclamatio* “iperbolescamente” ornamentata già vista; l'altra è il “topós del re”, figura tipica di marcia pomposa del suddetto genere encomiastico. È il ritmo puntato discendente per gradi a costituire il “topós del re” che Lully aveva praticato in ispecie nelle sue *ouvertures* come omaggio al Re Sole e che fu emulato, in una più generalizzata accezione linguistica, in tutta l'Europa, soprattutto nel riferimento a concetti o situazioni di magnificenza, pomposità, regalità (vedi il *soggetto*)

Un'altra osservazione merita l'episodio che certa trattatistica classificherebbe con la poco significativa espressione — per i nostri fini — di “divertimento” o “piccolo episodio di sutura”.

Es. 2



Alla misura 3, interrompendo nel bel mezzo l'esposizione, compaiono due elementi ritmici nuovi: uno è il ritmo peonico — legato anch'esso al genere dell'*ouverture* alla Lully: dice infatti Mattheson, “Peone, da inno, perché dedicato a canti di lode. Lo usiamo in *ouvertures* ed *entrées*”. Qui il tratto figurativo di ritmo peonico svolge per lo più funzione di segnale di avvio rispetto le altre due figure retoriche: sorta di mimica inneggiante ...⁵

L'altro è una quartina di semicrome.

Ed ecco ciò che fa Bach a questo punto: in realtà a livello motivico non vi è materiale nuovo poiché è stata semplicemente frammentata la figura iniziale in biscrome del soggetto in due tratti generativi A e B.

Si accentua di A la funzione di “tirata” ascendente (cioè di abbellimento che unisce due altezze distanti) a causa della sua nuova veste in ritmo peonico che vuole eseguite le note brevi che seguono il punto “più rapidamente che sia possibile”. (cfr. nota 4 sulle *notes surpointées*).

Per contro risulta enfatizzata l'aumentazione del segmento B che costituirà il materiale primo nei divertimenti. Sembra che qui, con tali mezzi, Bach abbia voluto quasi “puntare il dito” richiamando la nostra attenzione su questa isolata quartina e preannunciandone il successivo, più consistente, utilizzo.

Come vedremo, sarà quest'elemento a caratterizzare i successivi divertimenti, con quella tendenza dialetticamente contrastante rispetto all'*expositio* canonica di cui si è già riferito. La tecnica dell'aumentazione, che prima abbiamo vista associata al genere encomiastico — in quanto “essa agisce col massimo dell'efficacia allorché anche le cose mediocri appaiono grandi” (Quintiliano) — trova qui un riscontro meno concettuale che in precedenza, venendo utilizzata secondo canoni compositivi tradizionali e codificati.

Abbiamo, così, realmente una versione abbreviata dello svolgimento dei fatti che seguiranno, come prescritto da Quintiliano della *narratio brevis*, avendoci Bach mostrato i “personaggi” e le loro caratteriali tendenze e quindi i loro possibili sviluppi.

La loro contestuale ed “intricata” presenza alle misure 6 e 7 determina quella fase dell'*ordo* retorico che Quintiliano definisce *sententia infinita*, traducibile come esaltazione in massima compattezza di tutti i mezzi compositivi (figure retorico-musicali), utilizzati.

Dopo la *narratio* prende il via l'*argumentatio* (batt. 8) che è normalmente ripartita in *probatio* e *refutatio*: secondo il linguaggio forense, la “messa in dubbio”, “in accusa” del tema e la sua “difesa”. L'*argumentatio* comprende in sé anche la *propositio* (batt. 8) che secondo Quintiliano viene a fare parte della *probatio* (batt. 9-10):

Qui l'imposto del soggetto viene gradualmente destabilizzato sul piano tonale con l'introduzione del soggetto dapprima sulla “corda” del VI grado di Re (qui terza sulla funzione armonica della sottodominante) e poi come fondamentale e tonica nel relativo minore ma rilevata in quanto “si” dal tracciato motivico, in risalto nell'ordito polifonico - imitativo: ⁶ il terreno è pronto per le nuove

argomentazioni, con graduale affermazione, dunque, di un nuovo impianto tono-modale. Quintiliano prescrive che la *probatio* (accusa) sia (“simplicior quam refutatio”) più semplice della difesa, diretta e “clamorosa” (declamatoria). Ciò perché la difesa è considerata più difficile dell'accusa. All'accusatore basta difatti che sia vero ciò che dice mentre l'avvocato difensore può negare il fatto e pertanto ricorrerà a scuse e suppliche, oppure lo mitigherà (...). Dunque la difesa ha maggiormente bisogno di artifici e circonlocuzioni.

È qui evidente, intanto, la rarefazione dell'ordito contrappuntistico.

L'idea della semplicità ci è ulteriormente confermata dall'elemento B (vedi Es. 2), figura più pacata col suo tranquillo scorrere di semicrome, in discendente anticlimax, che si giustappone all'“iperbolica” ornamentazione che caratterizza il soggetto, conservandone però il profilo di processionalità = orientamento (discendente) unidirezionale, “punteggiato” sullo sfondo dal ritmo *surpointée*. Nella difesa l'oratore dovrà esercitare “mille artes”, ed è ciò che fa Bach ritrovando una scrittura più severamente e, direi quasi, virtuosisticamente contrappuntistica (dato che abbiamo un episodio di riesposizione con stretti del soggetto — vedi batt. 11, 13, 20 — che, per la sua fisionomia, poco si presta ad una simile elaborazione e realizzando nella trama polifonica una figura di *subjectio* (gioco di proposta e risposta, entrambe in mimesis) amplificata da ulteriori richiami imitativi. (vedi batt. 11-16)

Inoltre, questa parte dell'*argumentatio* risulta notevolmente più estesa della *probatio* ed esprime la negazione, la mitigazione dell'accusa svolgendosi nel tono della sottodominante e, insieme, la conferma dell'impianto espositivo in espansione grave-acuto e successivo radicamento (quest'ultimo nel tono di Mi minore, tonica parallela della sottodominante); dunque il radicamento della ri-esposizione in Sol avviene nel tono-grado di inganno: quasi unificando l'idea della *expositio* primaria (in Re maggiore) con quella della *propositio* che da quella deviava, come adesso, al tono dell'inganno (in quel caso il percorso aveva condotto a Si minore) (batt. 1-17):

Tali presupposti, riguardo il problema sollevato da Hermann Keller nella sua *Guida al Clavicembalo ben temperato* (se, cioè, il primo quarto al basso nella misura 13 debba partire da Si o da Re), oltre alla pur apparentemente marginale osservazione che è questo l'unico luogo nel brano ove il soggetto compie un salto d'ottava, ci fanno propendere per l'ipotesi di un errore materiale nella redazione o copiatura del brano da parte dell'Autore. Questa soluzione giustifica il La del contralto come consonanza appartenente all'“arealità” accordale sul Re mentre sul soggetto che parte da Si ci sembrerebbe qualcosa messo fuori posto. Dalla misura 17 in poi proporrei il caso di una *confirmatio*, di una sezione, cioè, che concettualmente non si pone in contraddizione con quanto l'ha preceduta — ma anzi, sia pur con diverso procedere, ve ne porta una ulteriore ratifica, “conferma” appunto.

Il “genus” che qui rintracciamo è quello “medium” con metafore e figure più frequenti: *subjectio* (batt. 17-18), *catabasis*, *anafora-mimesi* (batt. 20), *anticlimax*. (Batt. 18-20).

Questo genere è fondato sull'*ethos* (e contrapposto al *pathos*), ossia su “affetti” miti e tranquilli. L'*ethos* è anche per lo più compiacente ed umano per cui è questa la sezione della fuga ove la musica è più “amabile”, quasi accattivante — il profilo è di lento *anticlimax* (vedi batt. 17/21): vi predomina il modo minore, qui col significato di *deferente remissio* proposto da J. J. Quantz, quasi di lusinghiero ed umile omaggio del compositore (o del popolo) alla maestà e dignità regali.

Il cerchio si chiude: l'immagine del sistema gerarchico culturale e sociale barocco viene rappresentata nella sua interezza proprio con questo metaforico richiamo al volgo che consente così un ancor maggior spicco all'apoteosi finale della Gloria: regale e divina. Dalla misura 22 in poi si avvia la perorazione finale, che può essere basata sui fatti o sulle emozioni. Per Quintiliano è questo il luogo ove conviene aprire tutte le fonti dell'eloquenza; ancora, questo è il luogo del *pathos*, ossia delle emozioni violente che l'oratore deve saper suscitare.

Di conseguenza, vi è un abbandono della scrittura rigorosamente contrappuntistica che non si presta agevolmente all'espressione degli affetti.⁷ In questa parte l'eloquenza dovrebbe intensificarsi al massimo o anche salire di tono e Bach fa entrambe le cose: intensifica la figura dell'iperbole — isolandola dalle altre figure e facendola “raddoppiare” dalle due mani insieme — e la fa salire per balzi di quarta in *climax*. Le biscrome abbandonano finanche il disegno di volta ornamentata “sciogliendosi” — sia pur solo nell'avvio di questa perorazione *in adfectibus* (batt. 22) — in una più fluida scrittura toccatistica piuttosto che contrappuntistica o canonica; prevale il gioco tastieristico, digitativo, insomma anche l'aspetto ludico (il *delectare*, forse, di retorico programma, qui tange l'*actio*, l'evento esecutivo) del far musica.⁸

Seguendo ancora il consiglio di Quintiliano il movimento viene interrotto bruscamente all'apice dell'emozione (“peroratio ex abrupto” dice Mattheson).

Dopo l'esplosione di *pathos* e la concitazione della perorazione basata sulle emozioni è richiesta una “ricapitolazione espressa con una certa gravità”: è tramite il composto e cerimoniale ritmo puntato che viene introdotta la richiesta gravità. (Vedi batt. 22-24 “in adfectifus” e batt. 26-fine “in rebus”).

L'ascensione delle note affidate alla mano destra riflette l'immagine della Gloria e, figura finale, il *topós della fortuna*: l'idea di magnificenza e di regalità (il “topós del re”, ritmo puntato discendente per gradi) si sviluppa in quel moto contrario che presso i teorici del Rinascimento era considerato il più perfetto (rispetto il moto retto e quello obliquo) per rendere l'essenza dialettica dell'Armonia come equilibrio di opposti.

Affidando al grave il “topós del re” ed all'acuto l'idea di ascensione Bach conclude con una metaforica celebra-

zione della corte celeste e di quella mondana; l'omaggio a Sua Divina Maestà e quello al Principe si riflettono l'uno nell'altro in una rappresentazione di quell'immagine di *concordia discors* che è essa stessa un *topos* della cultura ed estetica barocche.⁹

(Questo scritto costituisce il testo di un intervento svolto nel seminario-conferenza della classe di analisi del professor Mario Musumeci, tenutosi il 22 maggio 1992 presso il Conservatorio "A. Corelli" di Messina ed avente come tema: "Questioni analitiche e problemi interpretativi sulla letteratura bachiana").

Bibliografia

- C. PH. BACH, *Saggio di metodo per la tastiera* (a cura di G. Gentili Verona), Milano, Curci, 1985.
- A. BASSO, *Frau Musika - La vita e le opere di J. S. Bach*, 2 Voll., Torino, EDT, 1979.
- R. BARTHES, *La retorica antica* (trad. it. di P. Fabbri), Milano, Bompiani, 1972.
- M. F. BUKOFZER, *La musica barocca* (a cura di P. Isotta), Milano, Bompiani, 1972.
- G. CACCINI, Prefazione a *Le Nuove Musiche* (1614), su A. SOLERTI, *Le origini del Melodramma*, Torino, Fratelli Bocca, 1903.
- W. GURLITT, *La musica e oratoria: testimonianza su una affinità storica su musica e storia tra medioevo e età moderna* (a cura di A. Gallo), Bologna, Il Mulino.
- H. KELLER, *Il Clavicembalo ben Temperato di J. S. Bach*, Milano, Ricordi, 1991.
- F. MOMPHELLIO, *Un certo ordine di procedere che non si può scrivere*, su *Scritti in onore di L. Ronga*, Milano, Riccardo Ricciardi, 1973.
- Musica Poetica*, Antologia a cura di M. T. Giannelli, Genova, E.C.I.G., 1986.
- G. STEFANI, *Musica Barocca*, Milano, Bompiani, 1987.
- J.C. VEILHAN, *Les Règles de l'interprétation musical à l'époque baroque*, Paris, A. Leduc, 1977.
- D. DE LA MOTTE, *Manuale di Armonia* (ed. it. a cura di L. Azzaroni), Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- M. DE NATALE, *Analisi della struttura melodica*, Milano, Guerini, 1988.
- M. DE NATALE, *L'armonia classica e le sue funzioni compositive. Approfondimenti e orientamenti per la prassi esecutiva*, Milano, Ricordi, 1988.

NOTE

¹ Citiamo a caso:

"(...) lo affetto in chi canta altro non è che la forza di diverse note e di vari accenti col temperamento del piano e del forte; una espressione delle parole e del concetto (...) atta a muovere affetto in chi ascolta". (Caccini, 1614)

"(...) ove si troverà qualche affetto di musica, esclamare con gratia, tenendo la misura alquanto in aria (...)" (Viadana, 1609)

"Con le note musicali vengono imitati gli affetti delle parole, di dolore, asprezza, falsità, interrogazione, accenti, allegrezza, riso ed, in una parola, imitata l'orazione al naturale." (Durante, 1608)

² Si ritiene necessario tracciare a questo punto un sintetico seppur parziale disegno del modello quintiliano delle sezioni dell'orazione che è stato sotteso come primario schema di riferimento da chi scrive: fonte maggiormente utilizzata a tale scopo è stato il saggio di U. Kirkendale sull'*Institutio Oratoria* di Quintiliano quale fonte dell'*Offerta musicale* bachiana. Delle precipue funzioni e caratteristiche delle singole parti costituenti il succinto seguente schema sarà data più approfondita ragione soltanto per ciò che più strettamente attiene al brano preso in esame sembrandoci, nel caso contrario, che la trattazione ne sarebbe risultata eccessivamente e, forse, inopportuna-mente appesantita - per le finalità che hanno guidato l'improntarsi del lavoro.

a) *Exordium* = se ne distinguono due tipi: *principium* & *insinuatio*.
b) *Narratio* = può essere Brevis e/o Longa (se entrambe, si dà luogo ad una *repetita narratio*).

c) Eventuale *Sententia Infinita*.

d) *Argumentatio* (= *Propositio* + *Probatio* + *Refutatio*).

e) *Peroratio*: "In Rebus" e/o "In Affectibus".

Si conclude quest'appendice riportando di A. Marinati (1587) sempre sulla retorica:

"Fa bisogno all'oratore cinque cose principali oltre l'altre, cioè, l'Inventione, la Dispositione, Elocutione, Memoria e Pronuntia. L'Inventione è un ritrovar cose vere, ò verosimili, che rendono le cause probabili. La Dispositione è un ordine, & una distribuzione delle cose, che dimostra ciò che s'habbi da collocare ed in qual luogo. La Elocutione è un accomodamento di parole & atti conforme all'inventione. La Memoria è guardiana di tutte le cose. La Pronuntia è un moderamento di voce e di corpo secondo la dignità delle cose: e questa in summa è signora del dire (...). Adunque il fine dell'oratore sarà il ben dire, con il quale farà tre effetti, cioè insegnare, muovere & dilettere. Insegnerà mentre dimostrerà la cosa più chiara di quello, che ella non è. Muoverà con perturbar con affetti la mente tranquilla di chi ascolta. Diletterà, poi, con apportar cose piacevoli, & allegre, per le quali l'Auditor si rallegrerà e diletterà".

³ "Canone all'Infinito" (o circolare, o perpetuo), se teoricamente non ha termine, in quanto la proposta può ad un certo punto riprendere da capo (dal DEUMM, UTET I).

⁴ "Le note brevi precedute da punti saranno sempre eseguite più brevemente di quanto richiede la loro notazione, di conseguenza è superfluo aggiungere punti o trattini [alle note, n.d.r.]". C.Ph.E. Bach.

⁵ "R. Peone": veniva anche ritenuto particolarmente idoneo per l'incipit, l'attacco: "quem aptum initiis putant". (Quintiliano)

⁶ Con tutta evidenza le categorie interpretative della sintassi armonico-funzionale andrebbero qui riconsiderate a pro di una più adeguata comprensione dell'orientamento tonale in campo polifonico, dove le "linee di forza" sono anzitutto tratti motivici in rilievo, caratterizzanti l'ordito, piuttosto che un basso fondamentale peraltro dispersivamente reso nella trama contrappuntistica.

In definitiva, in siffatti casi le considerazioni di ordine sintattico-funzionale sono pertinenti l'individuazione di un ritmo armonico-tonale probabilisticamente reso (si badi: sul piano logico come su quello percettivo) in concorrenzialità con la sintassi tonale dell'ordito polifonico, in quanto significativa "sommatoria" dei tratti motivici a diverso rilievo prospettico.

⁷ "I moderni musici vanno cercando d'allontanarci in certo modo dallo stile antico, non per altro che per ritrovare una singolare espressione della parola, per maggiormente muovere gli affetti e passioni dell'animo". (Berardi, 1689)

"... miglior effetto farà e diletterà più un'aria o un madrigale in cotale stile composto su il gusto del concetto delle parole datele, (...) che non farà un altro con tutta l'arte del contrappunto". (Caccini, 1601)

⁸ Cfr. al proposito l'analoga conclusione in toccatismo tastieristico del preludio:

⁹ "Poiché hebbe questo Eterno Maestro composta & posta in luce la bellissima Musica dell'Universo; distribuite le parti & assegnata a ciascuno la sua. Là dove Egli faceva il Soprano, l'Angiolo il Contralto, l'Uomo il Tenore e la Turba degli animali il Basso". (Marino, 1643)
"... le parti della Musica possono metaforicamente servire per esprimere una ben'ordinata Repubblica (...), ove s'accorda il Basso della plebe col Soprano dei Magistrati, il Tenore de buon cittadini col Alto de Gentiluomini". (Fiorani, 1635)