

anch'essa al primato dell'adattamento. La tecnica estetica, come somma dei mezzi che permettono l'oggettivazione d'una realtà autonoma, viene sostituita dalla capacità di accettare ostacoli, di non lasciarsi disorientare da fattori di disturbo, come le sincopi, portando tuttavia a termine con astuzia l'operazione particolare sottoposta all'astratta regola del gioco. L'esecuzione artistica è ridotta a sport in base a sistema di trucchi. Chi rimane padrone di sé si dimostra «pratico». La prestazione del musicante di jazz o dell'intenditore si riduce a una serie di tests felicemente superati. L'espressione, l'unico vero strumento della protesta estetica, soccombe invece al potere contro il quale protesta. Da questo essa trae il timbro della malignità e della lamentosità, che appena fuggevolmente si paluda di violenza e di eccitazione. Il soggetto che si esprime, proprio nel far ciò esprime: io non sono niente, sono immondizia, mi sta bene ciò che mi si fa. È già potenzialmente uno degli accusati di stampo russo che, pur essendo innocenti, fin da principio collaborano col pubblico ministero e non trovano mai nessuna punizione adeguata ai propri misfatti. L'esteticità come sfera retta da leggi proprie nacque dal magico tabù che separava il sacro dal quotidiano e ingiungeva di tener puro il primo; ora il profano si vendica sull'erede della magia, sull'arte, che viene lasciata in vita solo se rinuncia al diritto di essere diversa e si subordina all'onnipotenza del profano, in cui trapassò a suo tempo il tabù. Nulla deve essere che non sia come ciò che è. Il jazz è la falsa liquidazione dell'arte: invece di avverarsi, l'utopia scompare dall'orizzonte.

(1953).

Bach difeso contro i suoi ammiratori

I.

L'idea di Bach che oggi predomina in campo musicologico coincide con la funzione attribuitagli dal ristagno e dalla operosità della risorta cultura. Si sostiene che in lui torni a manifestarsi, in pieno secolo illuministico, il legame con la tradizione, lo spirito della polifonia medievale, il cosmo teologicamente protetto e conchiuso; si afferma che la sua musica è liberata dal soggetto e dalla sua accidentalità, che essa non dà voce all'uomo e alla sua interiorità ma che in lei si esprime con forza vincolante l'ordine dell'Essere in sé. La struttura di tale essere, intesa come immutabile e inevitabile, fa da surrogato del suo significato: un ente che non può esser diverso da come appare diventa la giustificazione di se stesso. Si rivolgono a Bach tutti coloro che, disabituated alla fede come alla spontaneità, o non più capaci di queste, vanno in cerca di un'autorità pensando che sia bene mettersi al sicuro. La funzione attuale della sua musica è affine alla moda ontologica, perché ci si ripromette da lei di superare la condizione individualistica ponendo un principio astratto superiore agli uomini, sottratto all'esistenza comune, eppur privo di un preciso contenuto teologico. Costoro godono l'ordine della sua musica perché gli è possibile sentirsi subordinati. La sua opera, nata allora dalla limitatezza dell'orizzonte teologico per infrangerlo e farsi universale, viene ricondotta tra le barriere che aveva scavalcato: da tale ansia impotente Bach viene degradato proprio a uno di quei compositori di chiesa al cui ufficio la sua musica si opponeva (ed egli stesso adempì le mansioni di musicista liturgico non senza conflitti). Ciò che lo distingue dai procedimenti compositivi della sua epoca non viene inteso come un'opposizione verso questi ad opera del suo contenuto musicale, ma serve soltanto ad elevare nell'empireo della classicità l'aureola della limitatezza artigianale. Privata dei suoi eroi politici, la reazione fa completamente suo questo musicista, che

già aveva sequestrato da tempo affibbiandogli l'infame appellativo di «Thomaskantor». **È monopolizzato da licei dove non entra la sensibilità per l'arte,** e la sua efficacia non nasce più – come ancora avviene per Schumann e Mendelssohn – dalla effettiva realtà musicale della sua opera, **bensì** dallo stile e dal giuoco, **dalla formula e dalla simmetria,** dal mero gesto di ciò che è convalidato. Entrando al servizio della smania dei catecumeni, il Bach neoreligioso si fa in pari tempo povero, angusto, espropriato proprio di quello specifico contenuto musicale di cui pur vive il suo prestigio. Gli capita ciò che i suoi zelanti protettori vorrebbero ammettere meno che mai: si trasforma in un neutralizzato bene di cultura, dove la perfezione estetica si frammischia torbidamente con una verità che non è più sostanziale in sé. Ne hanno fatto un compositore per festival organistici da programmare in città barocche ben tenute, insomma un appannaggio ideologico.

2.

Dovrebbe bastare la più semplice riflessione storica per far **guardare con sospetto all'immagine storicistica di Bach.** Contemporaneo degli enciclopedisti, egli morì sei anni prima che venisse alla luce Mozart, e solo venti prima della nascita di Beethoven. Nemmeno la più ardita teoria della «non contemporaneità» della musica potrebbe sostenere la tesi che in un solo Io si possa mantenere sostanzialmente in vita ciò che lo spirito dell'epoca ha dissolto, quasi che la verità di un fenomeno si potesse mai attribuire semplicemente alla sua arretratezza. Ed ecco convenire insieme un individualismo di cattiva lega e la superstizione dell'eternità: solo l'arbitrio è in grado di isolare il singolo dalla sua relazione con lo stadio storico della coscienza, per quanto polemica tale relazione possa essere. Si obietta che Bach, nella sua bottega artigianale quasi avulsa alla storia (e dove peraltro entrarono tutte le scoperte tecniche del tempo), di tutto lo spirito dell'epoca abbia avvertito solo il pietismo dei testi delle sue composizioni sacre, che è quanto dire una tendenza ostile all'illuminismo; al che bisognerebbe replicare che il pietismo stesso, come tutte le forme di restaurazione, conteneva in sé le forze di quello stesso illuminismo al quale si opponeva. Il soggetto che pensa di poter raggiungere la grazia scrutando nel profondo di

se stesso e in forza di un'«interiorità» riflessa, è già emancipato dall'ordine dogmatico, dipende soltanto da se stesso, è autonomo nella scelta dell'eteronomia. Ma nella compagine della musica bachiana ci sono molti dati di fatto che testimoniano nettamente della **partecipazione di questo musicista al proprio tempo.** Contrapponendo la generazione di Philipp Emanuel a quella del padre, si dimentica che la produzione di quest'ultimo abbraccia tutta la sfera dello stile «galante», e non solo in modelli stilistici come le *Suites francesi* (dove la sua mano possente sembra talora anticipare una volta per tutte dei quadretti di genere del secolo successivo), ma anche in composizioni di ben maggiore e più approfondita elaborazione, come l'*Overture in stile francese*, dove il lato galante e quello dell'organizzazione compositiva si compenetrano bachianamente in maniera non meno perfetta di quanto avverrà più tardi nel classicismo viennese. Ma chi, suonando con mente sgombra l'intero *Clavicembalo ben temperato* (un'opera che già nel titolo sta dalla parte del processo di razionalizzazione), non si è imbattuto continuamente in un elemento lirico che quanto a ricchezza di differenziazione, chiarezza del dettaglio, libertà, si adatta più alla chiesa di Vierzehnheiligen¹ che a un'immagine del medioevo problematica perfino come tale? Si pensi al *Preludio e fuga* in fa diesis minore del primo volume, a quella fuga che un compositore paragonò una volta alla *Leggenda della danza* di Keller² e dove non solo si esprime direttamente una grazia soggettiva ma dove lo stesso decorso compositivo – mediante l'inciso del divertimento che comunica il suo impulso agli sviluppi (*Durchführungen*) durante tutto il pezzo – fa lo sgambetto all'ordine costituito e regolamentare della fuga, che Bach stesso aveva prodotto. O alla *Doppia fuga* in sol diesis minore del secondo volume, che l'ultimo Beethoven deve aver molto ben conosciuto: un pezzo stupefacente non solo per via dei cromatismi che del resto sono tutt'altro che rari in Bach, ma ancor più per l'armonizzazione sospesa, studiata, vagamente vaga, che dato anche l'andamento in sei ottavi richiama indiscutibilmente lo Chopin più maturo. Il tutto rappresenta una musica sfaccettata in infiniti colori, moderna proprio nel senso di quella sensibilità nervosa che lo storicismo vorrebbe

¹ Famoso santuario tardo-barocco di J. Balthasar Neumann costruito tra il 1743 e il 1772.

² Una delle *Sette leggende*, 1872, di Gottfried Keller, parodia delle leggende religiose.

esorcizzare. Chi volesse obiettare a queste affermazioni che si tratta di malintesi romantici, dovrebbe innanzi tutto – a pro del *thema probandum* – liberarsi di ogni relazione spontanea con il significato dell'idioma musicale, relazione che da Monteverdi fino a Schönberg è stata addirittura base e presupposto di ogni comprensione musicale. **Intendere in queste opere, a spese del soggetto, solo l'ordine dell'essere invece dell'eco ardente e animata che quell'ordine trova nella coscienza penetrando in essa, significa afferrare solo un vuoto scheletro.** Il fantasma dell'ontologia bachiana si realizza mediante la violenza meccanica del filisteo che aspira solo a obbedire all'arte, mancandogli gli organi per percepirne il significato.

3.

A questo modo di vedere si oppongono in verità quegli aspetti della produzione bachiana che già al tempo suo apparivano anacronistici: loro è la colpa dell'inesplicabile amnesia che per ottant'anni si abbatté sulla sua opera evitando – con conseguenze incalcolabili per la storia della musica occidentale – che le sue conquiste tecniche passassero al classicismo viennese per tradizione diretta e in tutta la loro portata. In effetti Bach non solo realizzò compiutamente lo spirito del basso numerato, del pensiero armonico basato sui rapporti tra i gradi della scala, ma egli fu in quell'ambito anche il polifonista che creò la fuga sviluppandola dai brancolanti inizi del secolo XVII, rimanendo poi l'unico maestro di quest'arte (la teoria della fuga si basa sulla sua opera così come la dottrina del contrappunto rigoroso su quella di Palestrina). Ma proprio **la duplicità di coscienza armonica e contrappuntistica**, intrinseca a tutti i problemi compositivi risolti da Bach in maniera esemplare, **esclude l'idea che egli sia il realizzatore supremo della musica medievale.** Se l'etichetta che gli appioppiano corrispondesse al vero, egli non avrebbe avuto in sé tale duplicità, né avrebbe affrontato – specie nelle opere speculative della tarda maturità – un problema paradossale, impensabile per la coscienza polifonica dell'antichità: cioè come possa la musica dimostrarsi sensata in ogni successione armonica basata sul criterio del basso numerato, e insieme organizzarsi compiutamente sul piano polifonico, mediante la simultaneità delle parti autonome. L'espressione stessa di alcuni

suoi pezzi dall'aspetto arcaicizzante dovrebbe rendere scettici. Il tono affermativo della *Fuga* in mi bemolle maggiore del secondo volume del *Clavicembalo ben temperato* non esprime la certezza immediata di una comunità sacrale, garantita nella verità manifesta e tradotta nella sonora veste musicale (affermazione ed enfasi che mancano del tutto ai maestri fiamminghi): nella sostanza, e non certo nella coscienza soggettiva, quel tono costituisce la meditazione sulla gioia di qualcosa di convalidato, della sicurezza musicale quale può essere concessa solo al soggetto emancipato. Solo questo infatti è in grado di concepire la musica come la certa promessa della salvezza oggettiva. Una fuga di questo genere presuppone il dualismo, esprime come sarebbe bello riportare all'uomo, dal cosmo circoscritto, il messaggio della conferma: a dispetto dell'odierno neofitismo religioso, è una fuga romantica, solo che va enormemente più in là di quanto in seguito avrebbe potuto presumere di arrivare lo stile romantico. Essa non rispecchia l'immagine del soggetto solitario come garante del significato, ma ne esprime il superamento in un Assoluto oggettivamente esteso. Ma tale assoluto viene evocato, confermato, posto, solo in quanto e finché non è presente all'esperienza corporea: la potenza di Bach è la potenza di questa evocazione. Egli non fu un arcaico mastro artigiano, ma un genio del saper ricordare. Solo l'incombente mentalità barbarica che inchioda le opere d'arte ai dati preesistenti, rimanendo cieca alla distinzione tra essenza e apparenza che in esse si manifesta, può ingenuamente scambiare l'Essere della musica di Bach col suo obiettivo, distruggendo così in lui proprio quella metafisica che si intende assecondare. E poiché questa barbarie, oltre all'essenza, non sa vedere nemmeno quei dati preesistenti, non ci si accorge che proprio i particolari mezzi polifonici usati da Bach per costruire l'oggettività musicale presuppongono la soggettivizzazione. L'arte della composizione della fuga è un'arte di economia tematica, l'arte di dar vita a un'integra totalità mediante un tema di cui si sfruttano le componenti più minute. È un'arte di scomposizione, si potrebbe quasi dire di dissoluzione dell'essere posto come tema, un'arte inconciliabile con l'idea generale che questo essere – nell'elaborazione della fuga – si mantenga statico e immutabile. Rispetto a questa tecnica, Bach usa solo marginalmente la tecnica propriamente medievale della scrittura polifonica, e cioè l'arte dell'imitazione. Nei passi e nelle composizioni, che del resto sono in Bach

tutt'altro che frequenti, in cui trionfa l'arte dell'imitazione, come negli stretti o nelle «fughe di stretti» (ad esempio quella in re maggiore del secondo volume, dalla vitalità così serrata e accentuata), questo venerando mezzo della tecnica è messo al servizio di un'efficacia incalzante, affatto dinamica e insomma «moderna». Sotto l'attacco dei nuovi mezzi compositivi liberati dalla polifonia, l'identità dei temi a distanza poté peraltro conservarsi in Bach: ma non si può qui parlare di staticità, come non lo si può per la sonata dinamica beethoveniana, che obbedisce sempre fedelmente all'esigenza formale della ripresa intendendola peraltro come un risultato del «processo» dello sviluppo (*Durchführung*). Nel suo ultimo libro, Schönberg osserva giustamente che la tecnica bachiana della «variazione progressiva» divenne poi un vero e proprio principio di composizione nella scuola classica viennese. Volendo analizzare socialmente l'opera di Bach bisognerebbe probabilmente rapportare quella spaccatura degli elementi tematici dati operata dalla riflessione soggettiva dell'elaborazione tematica (che acquista validità in forza del suo costante riferimento ai temi principali) con le modificazioni del processo lavorativo, impostesi in quello stesso periodo mediante la manifattura e costituite soprattutto dalla scomposizione delle vecchie operazioni artigianali in piccoli atti parziali. Se da ciò risultava la razionalizzazione della produzione materiale, Bach – che non a caso intitolò il suo capolavoro strumentale in base alla più importante acquisizione tecnica della razionalizzazione musicale – ha sublimato per primo l'idea dell'opera d'arte realizzata razionalmente, del dominio estetico sulla natura. La verità più intima di Bach sta forse in ciò, che in lui non solo tale tendenza della società – la più possente fino ad oggi dell'era borghese – è mantenuta riflettendosi nell'opera d'arte, ma viene anche conciliata con quell'altro umano che nella realtà fu condannato al silenzio dalla medesima tendenza quando questa si fu scatenata.

4.

Ma se Bach fosse stato veramente moderno, perché mai fu arcaicizzante? Non si può infatti dubitare che il suo mondo formale, e proprio nelle manifestazioni più possenti del suo stile più maturo che di recente Hindemith ha travisato in maniera

grottesca, richiama molti aspetti che già al suo tempo apparivano superati e sembra provocare malinconicamente il malinteso dello scolastico e del pedantesco. Non è possibile non avvertire l'accento del secolo XVII proprio in concezioni grandiose come la *Tripla fuga* in do diesis minore del primo volume del *Clavicembalo ben temperato*: per mettere in luce con maggior energia la contrapposizione dei tre temi, essa non dà un profilo tematico ben netto a tutti gli elementi che non si riferiscano direttamente a tale contrasto, lasciandoli in una condizione quasi pretematica, nel senso dei rudimentali modelli di fughe prebachiani (e a uno di questi, il ricercare, allude un gioco di parole de *L'offerta musicale*). Al pari del ricercare, la *Fuga* in mi maggiore del secondo volume in tempo «alla breve» introduce questo elemento antiquato nella figurazione stessa, come se fosse scritta secondo il gusto di un passato altamente stilizzato e peraltro fittizio già come tale, non diversamente dal famoso *Concerto in stile italiano* per clavicembalo. Bach segue spesso una tendenza – quanto mai inconciliabile con la purezza esistenziale – a sperimentare con idiomi estranei scelti arbitrariamente, e a risvegliare in essi la forza creativa della elaborazione musicale. Già in lui la razionalizzazione della tecnica compositiva, il predominio della ragione per così dire soggettiva fa sì che si possa scegliere liberamente tra tutti i procedimenti obiettivamente disponibili dell'epoca. Bach non si sente legato ciecamente e sostanzialmente a nessuno di questi, ma di volta in volta si serve di quelli che si adeguano più esattamente all'obiettivo compositivo. Ma questa libertà nei riguardi dell'antico non può essere affatto intesa come un coronamento della tradizione, che dovrebbe semmai proibire questa libertà di scelta tra le diverse possibilità. Meno ancora il senso di questo «regresso» bachiano potrebbe esser definito come un atto di restaurazione, poiché i pezzi che hanno questo colorito arcaicizzante sono spesso proprio i più arditi, non solo per quanto riguarda le combinazioni contrappuntistiche – favorite comunque in quanto tali dagli antichi strumenti tecnici dell'arte polifonica – ma anche rispetto all'aspetto avanzato dei risultati. La citata *Fuga* in do diesis minore, che all'inizio sembra un denso intreccio di linee contrappuntistiche di eguale importanza e il cui «tema» non sembra in un primo momento che un non appariscente elemento di cementazione tra le voci, svela poi durante il suo corso – a partire dall'entrata del tema figurato – di essere un solo crescendo,

inarrestabile e strutturalmente calcolato, con la possente esplosione dell'entrata del tema principale al basso, l'estremo addensamento di uno stretto apparentemente a dieci voci e il punto di volta costituito da una dissonanza fortemente accentuata, per poi scomparire come attraverso una porta oscura. Non è assolutamente sufficiente far presente il carattere di staticità sonora del clavicembalo e dell'organo per far dimenticare la dinamica implicita nella struttura stessa di una composizione, indipendentemente dal fatto che tale dinamica potesse essere realizzata su questi strumenti in forma di crescendo o addirittura che Bach abbia mai «pensato» a un crescendo di questo genere, il che è un problema veramente ozioso. Non sta scritto da nessuna parte che l'idea che un compositore ha della propria musica debba coincidere con la sua essenza immanente, con la legge che è oggettivamente sua propria. Un'opera di tal genere può dirsi piuttosto barocca nel senso dell'esuberanza propria del teatro del secolo XVII, spinto fino all'estrema espressione allegorica, inteso a un effetto prospettico, e non nel senso della «preclassicità», concetto insufficiente nei casi in cui è in gioco il dato specifico di Bach, specie nelle sue tendenze arcaicizzanti. Per poter giudicare queste con esattezza bisognerà domandarsi qual è la loro funzione nella compagine compositiva, giungendo così all'ambiguità del progresso stesso che nel frattempo si sviluppava universalmente. Al tempo di Bach passava per moderna quella musica che si liberasse del peso della *res severa* a pro del gaudio, della piacevolezza e della giocosità: il tutto nel segno della comunicatività, del riguardo al presumibile ascoltatore che, insieme col vecchio ordine teologico, aveva perso anche la coscienza che un linguaggio formale che rimandasse a quell'ordine fosse vincolante. Non è possibile negare la necessità storica per la quale l'arte non si serve più dei mezzi che non siano ulteriormente sorretti dallo spirito oggettivo, né che quella mutazione generò nella musica forze di un'eloquenza umana destinate in definitiva a rivelarsi in un'immagine più alta della verità. Ma il prezzo pagato per il conseguimento di questa più ampia libertà d'azione fu l'esattezza immanente della musica, e lo pagarono proprio i primi prodotti dello stile «non dotto», più che mai i figli stessi di Bach. L'enigma insito in questa ambiguità del progresso si presenta nella luce più cruda se si paragonano tra loro – dov'è possibile – le forme del classicismo viennese e quelle analoghe di Bach, come a dire il rondò di un concerto per pia-

noforte e orchestra di Mozart e il *Presto del Concerto in stile italiano* di Bach. Nonostante l'alto grado raggiunto di flessibilità e di ariosità di scrittura, la proverbiale grazia mozartiana, a paragone del procedimento non schematico di Bach, infinitamente ricco nella sua mediatezza, appare – in quanto pura *peinture* musicale – come qualcosa di meccanico e di rozzo. È più una grazia del suono che della fattura. Quanto più netti son divenuti i lineamenti formali, tanto più la coerenza pura e rigorosa della forma appare sostituita dall'obbedienza allo schema fissato una volta per tutte. Chi, dopo essersi occupato a lungo e con intensità di Bach, ritorna a Beethoven, ha l'impressione di trovarsi di fronte a una sorta di decorativa musica leggera, anche nei casi in cui il cliché culturale farebbe supporre solo la profondità di pensiero. Indubbiamente tale giudizio è contorto e prevenuto, e valuta l'oggetto con un metro affatto esterno: non per nulla gli odierni apologeti di Bach vi assentirebbero. Esso contiene tuttavia alcuni elementi della costellazione storica specifica dell'essenza di Bach. I lati arcaicizzanti della sua produzione contengono il tentativo di arrestare quell'impovertimento e quell'irrigidimento del linguaggio musicale che rappresenta l'altra faccia del suo decisivo progresso: vogliono essere la resistenza al carattere di merce della musica, che si avvia ad imporsi inesorabilmente insieme con la soggettivizzazione di quest'arte. E contemporaneamente equivalgono alla modernità di Bach in quanto rappresentano sempre la coerenza estrema della logica musicale della cosa stessa di fronte alla sua cessione al gusto. Nel suo arcaicizzare Bach si distingue dai classicisti posteriori – fino a Strawinskij – perché non pone a confronto un astratto ideale stilistico con lo stadio storico del materiale, ma perché in lui ciò che è stato diventa un mezzo per indurre il linguaggio attuale alla sua espansione futura. La conciliazione tra il dotto e il galante, che come ha sottolineato Alfred Einstein esprime l'idea del classicismo viennese a partire da Haydn, è in un certo senso anche l'idea guida di Bach. Ma per lui non si tratta di realizzare una compensazione media tra i due elementi, perché egli mira all'equivalenza degli estremi con un atteggiamento di tale radicalità quale si ritroverà solo nello stile dell'ultimo Beethoven. Essendo il più avanzato maestro del basso numerato, Bach ricusò in pari tempo, in quanto polifonista arcaicizzante, di obbedire alla tendenza dell'epoca, da lui stesso determinata, per indurla a esprimersi secondo la propria verità, che è

l'emancipazione del soggetto nell'oggettività di una totalità compatta che si determina nella soggettività stessa. Egli mira a un'integra coincidenza della dimensione armonico-funzionale e di quella contrappuntistica, tale che giunga fino agli elementi piú sottili della struttura. Il passato remoto diventa veicolo dell'utopia del soggetto-oggetto musicale, **l'anacronismo messaggero dell'avvenire.**

5.

A questo punto il giudizio sulla musica di Bach non solo risulterebbe contrapposto a quello dell'opinione corrente, ma si sarebbe giunti ad avere nei suoi riguardi un rapporto diretto; rapporto che si determina sostanzialmente mediante la prassi esecutiva delle sue opere, la quale però oggi, sotto la mala stella dello storicismo, ha acquistato un'affettazione settaria. **Lo storicismo infatti suscita un interesse fanatico che viene stornato dalle opere stesse.** A volte non si può fare a meno di sospettare che gli odierni appassionati di Bach badino solo a **non tollerare nessuna dinamica che non sia autentica,** nessuna modifica dei tempi, i cori e le orchestre troppo corposi, e che colmi di un'ira potenziale stiano solo **ad attendere al varco ogni moto appena piú umano** che possa essere espresso dall'esecuzione. Non è certo il caso di contestare la critica rivolta all'idea ridondante e sentimentalizzata che di Bach aveva il tardo romanticismo, anche se il rapporto con Bach presente nell'opera di uno Schumann si è dimostrato incomparabilmente piú fruttuoso che la premurosa purezza dei nostri giorni. Ma certo **va negato a tale critica** ciò di cui essa mena maggior vanto: **l'obiettività.** Potrebbe dirsi oggettiva solo una riproduzione della musica che si dimostrasse adeguata all'essenza dell'oggetto. Ma ciò non coincide – come presuppone ancor sempre Hindemith – con l'idea della prima esecuzione storicamente fedele. Nell'era di Bach la dimensione coloristica della musica non era ancora stata praticamente scoperta, e comunque non era di certo liberamente disponibile come mezzo compositivo; i compositori non facevano nemmeno una distinzione rigorosa tra i vari tipi di strumenti a tastiera e l'organo, e di massima lasciavano che la scelta esecutiva dipendesse dal gusto: ma tutto questo rinvia in una direzione esattamente contraria a quella sostenuta dall'esigenza di imi-

tare servilmente la sonorità in uso a quel tempo. **Se Bach fosse davvero stato soddisfatto degli organi e dei clavicembali,** o addirittura dei cori e delle orchestre esili del suo tempo, **ciò non significherebbe affatto che questi mezzi erano in sé adeguati alla sostanza della sua musica.** La coscienza che gli artisti hanno di se stessi (l'«idea» che essi hanno delle proprie opere non è in ogni caso mai possibile ricostruirla) può indubbiamente contribuire in qualche misura a illuminarne la produzione, ma non ne fornisce mai un canone definitivo. Le autentiche opere d'arte dispiegano nel tempo il loro contenuto di verità, superiore all'orizzonte della coscienza individuale, grazie all'oggettività della legge formale che è loro propria. D'altronde quel che si sa di Bach come esecutore **contraddice in pieno lo stile interpretativo basato sulla ricostruzione storica,** facendo pensare invece a una flessibilità che preferisce rinunciare all'aspetto monumentale piuttosto che alla possibilità di far aderire il suono al sentimento soggettivo. La famosa biografia del Forkel fu certo scritta troppo tempo dopo la morte di Bach per poter rivendicare una piena attendibilità. Ma tutto quanto egli riferisce di Bach come esecutore di strumenti a tastiera si basa evidentemente su dati precisi, e non c'è motivo di pensare che, **in un tempo che non conosceva ancora le polemiche di oggi su questo tema** e che aveva poche simpatie per il clavicordo, si sia voluto falsificare il problema: «Preferiva soprattutto suonare sul clavicordo. **I cosiddetti strumenti a coda (Flügel)** (cioè i clavicembali), seppure anch'essi possano dar luogo a modi d'esecuzione assai diversi» – col che l'autore non può che alludere alla registrazione – **«erano per lui troppo inespressivi,** “senz'anima”, mentre i pianoforti, ai suoi tempi, erano ancora troppo agli inizi, troppo goffi perché potessero appagarlo. Riteneva pertanto che il clavicordo fosse il miglior strumento per lo studio e così pure per le esecuzioni musicali nella cerchia privata. Lo trovava adattissimo a riprodurre i suoi pensieri piú sottili, e non pensava che si potesse raggiungere su qualsiasi clavicembalo o pianoforte una varietà di sfumature del suono paragonabile a quella ottenuta su questo strumento, che era indubbiamente debole di sonorità ma estremamente duttile nei particolari». Ma ciò che vale in fatto di differenziazione degli aspetti piú intimi vale di contro – e a maggior ragione – anche per l'esuberante dinamica delle grandi opere corali. **Poco importa sapere quali fossero le condizioni d'esecuzione della Thomaskirche a Lipsia:** certo che un'esecu-

zione, poniamo, della *Passione secondo Matteo* con mezzi limitati fa all'orecchio di oggi un effetto scialbo e irrilevante, simile a quello di una prova nella quale si sono trovati per puro caso solo alcuni esecutori, mentre nel tempo stesso essa acquista un carattere pedantesco e snobistico. Ma a parte ciò, un'esecuzione di tal genere contrasta con l'essenza della musica bachiana in sé. Alla dinamica oggettivamente racchiusa nelle sue opere si addice solo un'interpretazione che la realizzi. Una vera interpretazione è la fotografia ai raggi X di un'opera, e tocca a lei di far risultare nel fenomeno sensibile la totalità di tutti i caratteri e i nessi musicali messi in chiaro con un lento lavoro approfondendo il testo musicale. C'è una tesi prediletta sostenuta dai puristi: tutto questo va affidato all'opera in sé, e basta esporre l'opera stessa con spirito di abnegazione perché essa si esprima, mentre l'esposizione realmente interpretativa accentuerebbe per eccesso quegli elementi che senza intervento esterno si manifesterebbero con semplicità ma con pregnanza assai maggiore, e che, sottolineati, risulterebbero deformati. Ma è una tesi priva di vigore. Finché la musica come tale ha bisogno di essere interpretata, la sua legge formale consiste nella tensione tra l'essenza compositiva e l'apparenza sensibile. E il dare veste sensibile a un'opera si giustifica solo se questa dà una conferma dell'essenza: ed è proprio questo che viene realizzato dalla riflessione nel soggetto e dal suo sforzo riproduttivo. Il tentativo di render giustizia al contenuto oggettivo della musica di Bach applicando ogni sforzo soggettivo solo nel sopprimere il soggetto, si capovolge. Sottratto il soggetto, il resto non è l'oggettività. Il testo musicale non è mai, in nessun punto identico all'opera, mentre si impone sempre l'esigenza di mettere in luce, nella fedeltà al testo, ciò che esso cela in sé. Priva di tale dialettica, la fedeltà al testo diventa un tradimento. L'interpretazione, se non si preoccupa del senso musicale nella convinzione che questo si manifesti di per se stesso, se non lo intende come un significato che di volta in volta si va determinando nell'esecuzione, non riesce a coglierlo. Il senso di un'opera musicale non sta nell'esecuzione purificata da ogni presunta «esibizione», perché tale modo di esecuzione è privo di senso in se stesso e rimane in una zona di «non musicalità», diventando un muro che si erge davanti a quel senso musicale di cui crede di essere la spia. Con ciò non si vogliono sostenere quelle esecuzioni bachiane che impiegano masse mostruose, com'erano di

uso corrente fino a dopo la Prima guerra mondiale. La dinamica desiderata non riguarda i gradi d'intensità o l'ampiezza del crescendo e del decrescendo, ma è l'essenza di tutti i contrasti, le mediazioni, le suddivisioni, i passaggi, le relazioni compositive che l'opera contiene in sé: e nel periodo più maturo dell'attività di Bach lo scrivere musica era un'arte di graduazione infinitesimale non meno che presso i suoi successori. L'esecuzione deve dar evidenza a tutta la ricchezza della compagine musicale, nella cui integrazione sta in effetti la forza della compagine stessa, e non contrapporre alla pienezza espressiva del testo un'uniformità rigida e in sé immobile, vana parvenza di un'unità la quale ignora la varietà cui dovrebbe pienamente sopperire. La meditazione relativa allo stile non deve eliminare il concreto contenuto musicale e assumere con sufficienza la posa dell'essere trascendente, ma deve seguire la struttura compositiva della musica, celata sotto la superficie sonora. Gli strumenti usati per la realizzazione del basso continuo, col loro meccanico gracchiare, i miserevoli cori scolastici, non vanno a pro della venerata sobrietà, ma di un maligno rifiuto, laddove è mero pregiudizio credere che ad esempio gli organi barocchi, striduli e asmatici, siano in grado di captare le «onde lunghe» delle grandi, lapidarie fughe bachiane. La musica di Bach è separata da un abisso astronomico dal livello generale della produzione della sua epoca, ed essa ritrova la via della comunicazione solo se viene sottratta alla sfera del risentimento e dell'oscurantismo, al trionfo sul soggettivismo da parte di coloro che sono privi di soggetto. Dicono Bach, intendono Telemann, e sono segretamente d'accordo con la regressione della coscienza musicale che comunque incombe sotto la pressione dell'industria culturale. Si profila ovviamente la possibilità che tale contraddizione tra la sostanza compositiva della musica di Bach e i mezzi della sua realizzazione concreta – sia quelli disponibili alla sua epoca che quelli accumulati dalla tradizione – non possa essere ulteriormente appianata; e alla luce di tale possibilità, la conclamata «astrattezza» sonora dell'*Offerta musicale* e dell'*Arte della fuga*, opere in cui la scelta degli strumenti è libera, acquista una dimensione nuova. C'è da pensare che in esse già allora venisse in luce la contraddizione tra la musica e il materiale sonoro, specie l'inadeguatezza della sonorità dell'organo in quanto tale alla struttura infinitamente articolata di queste opere. In tal caso, Bach avrebbe rinunciato a dar loro una precisa veste sonora,

lasciando che le sue piú mature composizioni strumentali attendessero dopo la sua morte una realizzazione sonora adeguata. In questi pezzi il problema non si risolve facendo realizzare le parti a dei filologi che non capiscono nulla di composizione e che le affidano in blocco a determinati strumenti o gruppi di strumenti. Si pone invece l'esigenza di ripensarle per un'orchestra che non deve né abbellire né operare delle rinunce, ma fungere da elemento della composizione integrale. Per quanto riguarda *L'arte della fuga* nel suo insieme, solo Fritz Stiedry finora ha mirato a questo risultato: ma la sua trascrizione non è andata oltre la prima e unica esecuzione di New York. Si rende giustizia a Bach non facendo posto agli esperti stilistici, ma solo affrontandolo dallo stadio piú progredito della composizione, che collima con lo stadio dell'opera dispiegantesi di Bach. Le poche strumentazioni di sue opere realizzate da Schönberg e da Anton von Webern, specie quella della *Tripla fuga* in mi bemolle maggiore e del *Ricercare* a sei voci, dove ogni lineamento della composizione si traduce nel suo riscontro timbrico, dove la superficie dell'intreccio contrappuntistico viene risolta nei piú minuti nessi strutturali a loro volta riuniti grazie alla generale disposizione costruttiva dell'orchestra, queste strumentazioni sono modelli di una possibile posizione della coscienza verso l'opera di Bach, posizione che corrisponda allo stadio della sua verità. Forse il Bach che ci è tramandato non si può piú interpretare davvero. Ma allora la sua eredità spetta alla composizione, che sa essergli fedele mancandogli di fede, che sa individuare il suo contenuto riproducendolo dal proprio interno.

(1951).

Arnold Schönberg

(1874-1951)

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone.

KEATS

Di fronte alla coscienza pubblica Schönberg passa oggi per innovatore, riformatore, addirittura per inventore di un sistema. Con un riluttante rispetto si ammette che egli ha aperto una strada per gli altri (strada che questi mostrano scarso desiderio di seguire), facendo però capire che per parte sua non ha realizzato questo assunto ed è già invecchiato. A suo tempo messo al bando, viene ora rimosso e assorbito in pari tempo senza correre pericolo alcuno. Si mettono da parte, con l'accusa che sono wagneriane e tardo-romantiche, non solo le composizioni giovanili, ma anche quelle del periodo di mezzo, che gli avevano attirato l'odio di tutti i detentori di cultura, anche se in quarant'anni non si è praticamente imparato neppure ad eseguirle correttamente. Quello che egli compose dopo la Prima guerra mondiale viene giudicato come esemplificazione della tecnica dodecafonica, cui di recente si sono rivolti molti giovani compositori ma piú come se si trattasse di un guscio in cui trovar rifugio che non per impellente necessità derivata da esperienza propria, e quindi senza preoccuparsi della funzione del procedimento dodecafonico usato da Schönberg nella sua produzione. Questa rimozione e questo modo di impostare la questione sono imposte dalle difficoltà che Schönberg presenta a un pubblico musicale modellato dall'industria culturale. Chi non capisce qualcosa, proietta con l'alto discernimento dell'asino mahleriano la propria insufficienza sulla cosa, dichiarandola incomprensibile. Indubbiamente la musica di Schönberg impone fin dall'inizio una partecipazione attiva e concentrata, un'acuta attenzione per la molteplicità dei fenomeni che si svolgono simultaneamente, la rinuncia ai soliti supporti di un modo d'ascolto abituato a sapere già quello che viene, una intensa percezione dei suoi aspetti unici e specifici, infine la capacità di afferrare con precisione i caratteri espressivi, che spesso si trasformano in uno spazio brevissimo, e il loro