

R. Gerber, *I concerti brandeburghesi di Bach*, Roma, Bulzoni, 1984

INTRODUZIONE

Gli anni trascorsi a Cöthen, dal 1717 al 1723, rappresentano, nella vita di Bach, un periodo di riflessione sull'eredità di musicante trasmessagli dai suoi avi. Se già durante la precedente attività, svolta a Weimar in qualità di musicista e *Konzertmeister* presso la corte ducale, si era occupato del nuovo genere di concerto introdotto da Vivaldi, e se con impostazioni sempre più avanzate aveva già portato alla sua massima perfezione la musica per organo non liturgica (preludio e fuga), nel periodo passato a Cöthen è la musica strumentale pura a porsi al centro della sua attenzione. Alla corte riformata del duca e mecenate Leopold von Anhalt-Cöthen non c'era infatti spazio per la musica sacra luterana. Bach non vi era stato chiamato come organista o *Kantor*, ma come maestro di cappella e direttore della musica da camera ducale. «Vi trovai un duca benigno, che non solo amava ma conosceva anche la musica (ne era cioè competente), presso il quale credetti di terminare la mia esistenza», scrive nell'anno 1730 all'amico di gioventù lüneburgese Erdmann, che si trovava a Danzica. Il suo incarico consisteva precipuamente nel «rendere omaggio» al duca con la piccola orchestra da camera di Cöthen, ogni qualvolta il duca lo richiedesse. Nell'ambito di questo compito nacque la sua *musica concertante intima per uno, due o più strumenti*, una serie di opere che appartengono ancora oggi al patrimonio inalienabile della nostra cultura musicale. Comparabili con i meravigliosi preludi e fughe per organo del periodo weimariano sono senz'altro il microcosmo del *Clavicembalo ben temperato* (1ª parte), scritto per il *Clavier* (clavicordo, clavicembalo), le invenzioni a due o tre voci, poi le *suites francesi e inglesi*, come pure le sonate e *suites per violino solo* e le *suites per violoncello solo*. Compose anche per più strumenti, e vanno ricordate le ben note sei sonate per violino e *clavicembalo obbligato* (con il concorso della *viola da gamba*), le sonate per *viola da gamba* e *clavicembalo obbligato*, poi per flauto e basso continuo o per flauto e *clavicembalo obbligato*, le sonate a tre ecc. Ma anche i concerti per violino e orchestra (in la minore, in mi maggiore e in re minore per due violini), che si inseriscono ancora nell'ambito della musica da camera dell'epoca, nacquero presumibi-

mente a Cöthen, e ciò avvenne anche per le suites per orchestra. Frutto di questi sei anni è quindi una produzione ricca e variamente articolata, una sequela di opere che mostrano in una luce universale lo spirito da musicante del loro creatore, oltre a una fantasia sempre incalzante, unita a una grande abilità artigianale. Eppure questa produzione è a sua volta superata da un ciclo di opere, che non debbono la loro nascita direttamente al servizio presso la corte di Cöthen, ma erano state composte per un committente straniero. Si tratta dei sei *Concerti Brandenburghesi*. Queste opere, cui è dedicata la presente analisi, non rappresentano solo l'apice della musica strumentale di Bach, ma sono contemporaneamente dei capolavori di quello spirito musicale strutturale dell'epoca barocca, che si andava affinando e si preparava ormai alla maggiore età, capolavori che, nel costituirsi quali massime manifestazioni artistiche della più antica musica per orchestra, rimandano alle alte vette, peraltro completamente differenti, del sinfonismo classico.

Così come, già nel XV° e XVI° secolo, i principi solevano farsi accompagnare nei loro viaggi dalle cappelle di corte, per infondere alla loro apparizione presso altre corti una particolare aura di rappresentanza, anche il principe Leopold, viaggiando verso Karlsbad per la cura delle acque, nella primavera del 1718 portò con sé alcuni musicisti della sua cappella, fra i quali Bach. A parte l'assolutistico desiderio di rappresentanza, il principe era certo motivato in questi'impresa anche dal desiderio di non perdere, durante la sua lunga assenza da Cöthen, l'altimenti assidua compagnia della musica. Si presume che il principe Leopold si incontrò con il figlio minore del Grande elettore, il margravio Christian Ludwig von Brandenburg, un sovrano entusiasta della musica, che prese attivamente parte alle esibizioni del piccolo complesso da camera, ammirando in particolare la maestria di Bach. Frutto di quest'incontro furono i *Concerti Brandenburghesi*, che Bach scrisse nel corso degli anni successivi e che esegui con la cappella di Cöthen già prima di inviarti al margravio con una dedica in francese in data 24 marzo (maggio?) 1721. Bach chiamò l'opera *Six concertis avec plusieurs instruments*, ma è con la denominazione di *Concerti Brandenburghesi* — giustificata dalla dedica al margravio di Brandenburg — che, solo nel XIX° secolo, sono diventati famosi. Nella dedica Bach osserva di avere avuto la fortuna, «un paio d'anni fa», di essere ascoltato dal margravio. Dato che questi, nell'accoppiarsi, aveva espresso il desiderio di possedere alcune composizioni di Bach, egli aveva adempiuto a quest'incarico con le presenti opere «per più strumenti».

Concerto e concertare sono inseparabilmente uniti all'essenza del far musica barocco. Se da una parte la fuga e il suo principio rappresentano in generale il lato conservatore e volto al passato della musica barocca, dall'altra il concerto e il principio concertante danno corpo allo spirito moderno dell'epoca, che con la sua libera immediatezza non accetta più di sottomettersi ai legami e alle leggi del «movimento severo». Nel concerto è ben vivo l'impulso drammatico del barocco. I singoli gruppi sonori non si riuniscono in una struttura musicale polifonicamente imbricata e conclusa, ma si confrontano come i personaggi di un'opera lirica, anch'essa frutto dell'accresciuto impulso espressivo e comunicativo barocco. Essi dialogano l'uno con l'altro. In questo confrontarsi e alternarsi dialogico va cercata l'essenza del concerto barocco. All'inizio, esso non è quindi una forma oggettiva, ma un principio del far musica. Ma così come il suo modo d'esprimersi, anche il principio concertante assume nel corso del tempo un carattere diverso: esso esercita infatti una serie di ripercussioni anche da un punto di vista formale, e contemporaneamente quale forma del far musica.

Il primo barocco, intorno e dopo il 1600, ama il «concerto grande», un concertare con diversi cori (gruppi), composti da voci e strumenti e disseminati nella sala «in luoghi separati». Accanto a questa «maniera grande», e infine sostituendola, nel corso del XVII° secolo il concertare rientra in una cornice più intima. Il «concerto piccolo» soppianta sempre di più i grandi concerti a più cori dei tempi antichi, che tuttavia rivivono poi alla fine di quest'epoca in Bach e Händel. Il concerto si impadronisce cioè del far musica solistico. A questo gruppo appartengono composizioni per una voce e basso continuo, o strumenti obbligati (come per esempio i *Piccoli concerti spirituali* e le *Symphoniae sacrae* di Schütz). L'azione congiunta del concerto a più cori e del concerto solistico in Schütz, Schein e altri consente che sorga in Germania la cantata da chiesa evangelica, che Bach non denomina ancora cantata, ma concerto. Nella seconda metà del XVII° secolo, il principio concertante esercita un'influenza sempre maggiore, in partecolare anche sulla musica per più strumenti, penetra nella «Sonata da chiesa» in quattro movimenti, nella sinfonia d'opera italiana e nell'Allegro dell'*ouverture* d'opera francese e articola lo sviluppo nel senso di una distinzione fra il solista e il tutti. Il solista appare ancora come gruppo, come «concertino» di tre strumenti — in Italia sono due violini e un violoncello, in Francia due oboi e un fagotto a dialogare e ad alternarsi con il tutti. Georg Muffat, un compositore di Passau, riferì

di aver ascoltato quei concerti strumentali, che in Italia si sarebbero poi chiamati «concerti grossi», già intorno al 1860, a Roma, sotto la direzione di A. Corelli. Corelli è, se non l'inventore, almeno il primo autore classico di questa forma del concerto strumentale nel barocco pieno, concerto che si realizza preferibilmente nel quadro della «sonata da chiesa» in quattro movimenti. Un ultimo stadio nello sviluppo del concerto barocco andrà localizzato intorno al 1700. La cornice sonora è plasmata qui in modo ancor più intimo, al concerto grosso si contrappone il «concerto per solisti», la cui creazione va ascritta a T. Albinoni e soprattutto a G. Torelli. Al posto del concertino a tre voci in sé concluso appare qui un solista con velleità virtuosistiche. La prima espressione pienamente valida di questo nuovo genere di concerto tardobarocco è quella che ne dà Antonio Vivaldi poco dopo il 1700. Nei suoi concerti per violino Vivaldi si basa non più sulla sonata da chiesa in quattro movimenti (lento - veloce - lento - veloce), ma sulla sinfonia d'opera in tre movimenti (veloce - lento - veloce) già consolidasi grazie ad A. Scarlatti. Il *Concerto per violino solo* di Vivaldi, del 1710, fu una vera novità e fece discutere parecchio; è ben noto, inoltre, che anche Bach studiò a fondo questo fenomeno a Weimar. Ma il geniale veneziano, accanto al concerto per solista, coltivava anche il «concerto grosso», pur modificandolo fortemente rispetto a Corelli: Vivaldi sceglie anche in questo caso la forma della sinfonia in tre movimenti e nella strutturazione del concertino segue dei criteri del tutto individuali. Nell'insieme il concerto grosso ha potuto imporsi ancora per lungo tempo all'insorgente concerto per solista.

Sono famosi gli imperituri *Concerti grossi* di Händel, scritti intorno al 1730, che tuttavia da un punto di vista formale e sonoro si riallacciano a Corelli. Altri maestri tedeschi (Telemann, Graupner, Fasch, Pisendel ecc.) nei loro concerti per gruppi tendono ora verso un genere, ora verso l'altro, ma ravvivano al tempo stesso una tradizione prettamente tedesca, consistente nel privilegiare (soprattutto nel concertino) gli strumenti a fiato. Dato che da sempre i tedeschi hanno dimostrato un particolare interesse per il suono degli strumenti a fiato, ecco che il concerto grosso basato sui fiati fiorisce in Germania, mentre in Italia si predilige il suono dei violini. Da tutto ciò non può però derivare una rigida contrapposizione, dal momento che un maestro come Vivaldi ha coltivato proprio il genere del concerto grosso per fiati con estrema varietà di sfumature. Infine, il concerto grosso ha svolto un ruolo importante nell'opera di Bach. Se i concerti per due o tre solisti (due violini o due cembali e orchestra, oppure tre cembali e

orchestra) rappresentano ancora una forma di transizione fra il concerto per solista e il concerto grosso, ecco che il *Tripla concerto in la minore* esprime il principio autentico del concerto grosso (concertino: flauto, violino, clavicembalo). Ma su questo sfondo vanno soprattutto inquadrati i *Concerti Brandeburghesi*, che rientrano fondamentalmente nel raggio del concerto grosso. La tradizione tedesca degli strumenti a fiato e il modello vivaldiano possono aver contribuito entrambi a influenzare Bach al momento della redazione di queste sei opere, nelle quali ha saputo riassumere in una prodigiosa sintesi le molteplici correnti tradizionali del concerto barocco.