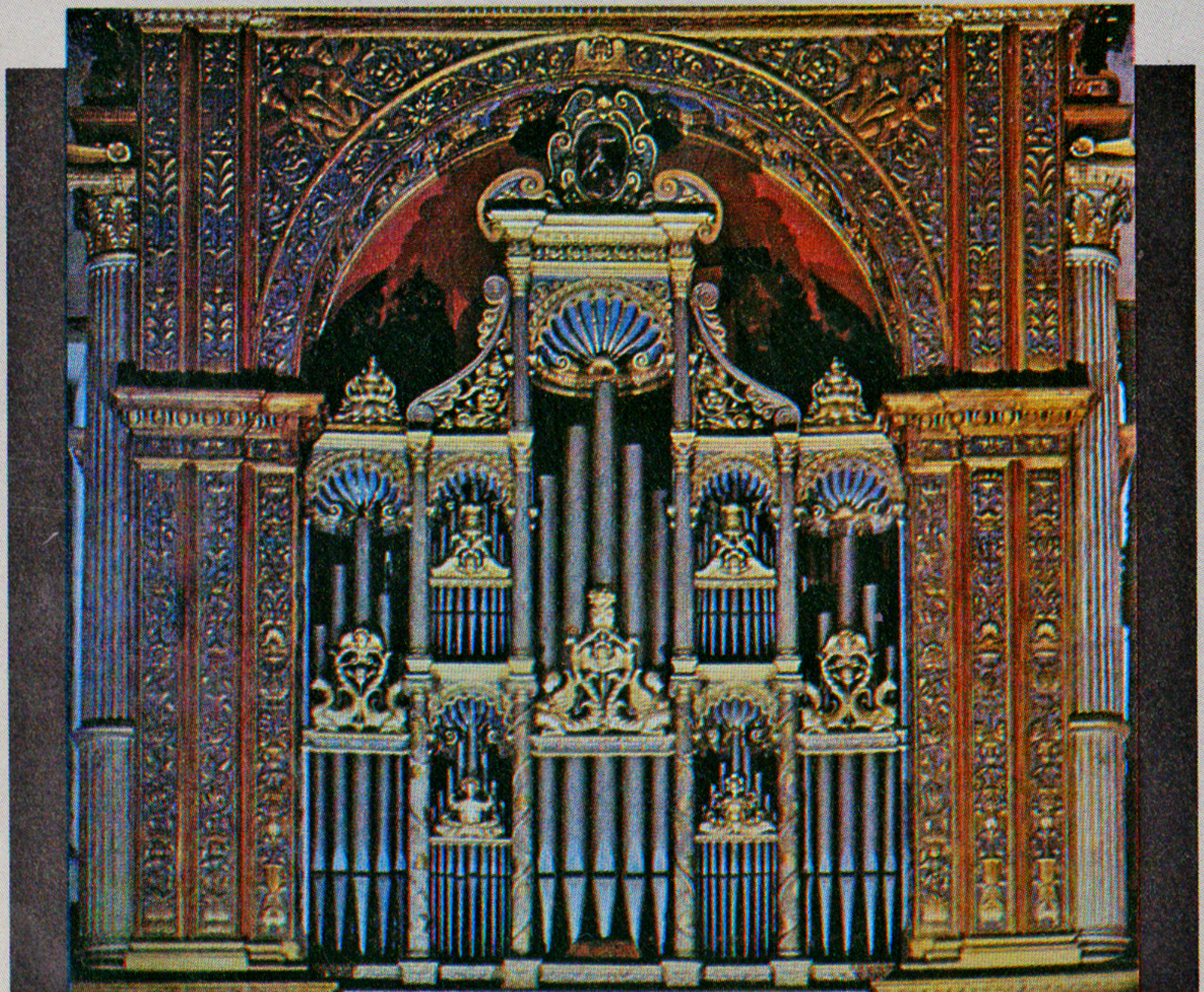


# JOHANN SEBASTIAN BACH

## Toccata e fuga in re minore ed altre composizioni per organo

Toccata e fuga - Preludio e fuga - Fantasia - Corale su "Liebster Herr Jesu" -  
Fantasia e fuga - Passacaglia e fuga - Corale su "Liebster Herr Jesu"



---

Per quanto possa sembrare strano a noi, avvezzi a considerare le sue Cantate, le Passioni, le suites e i concerti come patrimonio ineliminabile della storia musicale, Bach fu noto fino alla metà del secolo scorso quasi soltanto come straordinario organista. Certo, egli si occupò per tutta la vita di questo strumento: le primissime composizioni, anteriori al 1707, sono dedicate esclusivamente al cembalo e all'organo, la cui tecnica, almeno nella scuola tedesca del nord, cui Bach fu largamente debitore, non era ancora molto differenziata.

Georg Böhm, Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude furono i maestri a contatto dei quali l'arte del giovane Bach maturò. Essi praticavano generi diversi di composizione organistica: variazioni su temi altrui, elaborazioni di corali protestanti, ampi lavori liberi come la fantasia, il preludio, la toccata quasi sempre conclusi dalla fuga. In più, Bach poté conoscere, durante il soggiorno a Weimar (1708-1717), l'arte strumentale italiana, che gli fece apprezzare una plasticità melodica ed un'invenzione ritmica ignote al barocco tedesco. Da questi elementi Bach elaborò il proprio stile, potente e nobilissimo, in cui tutte le possibilità dell'organo del suo tempo venivano sfruttate in un insieme di inaudita maestà sonora. Anche qui Bach non apportò mutamenti radicali alla tradizione, ma preferì rinnovare dall'interno le antiche forme, infondendo uno spirito nuovo e soprattutto riducendo coerentemente le varie sezioni in cui tali forme si frastagliavano.

Riguardo alla cronologia delle composizioni organistiche bachiane non tutto è stato ancora chiarito, ma la pagina forse più celebre, che è anche quella che apre la nostra antologia, fu stesa probabilmente intorno al 1710, durante il periodo di Weimar. Questa *Toccata e fuga* in re minore BWV 565 (la sigla è l'abbreviazione di *Bachs Werke Verzeichnis*, cioè il *Catalogo delle opere di Bach* approntato dallo Schmieder nel 1950) non è in realtà superiore ad altre magnifiche creazioni bachiane, per esempio al *Preludio e fuga* in mi minore BWV 548 o alla *Toccata e fuga* BWV 538, ma innegabilmente attrae l'ascoltatore grazie al suo inizio folgorante: le scale discendenti, le improvvise fermate, i rapidissimi passaggi virtuosistici, l'accesso contrastò fra i diversi registri e, tutto ciò contribuisce a creare una inconsueta espressività. Veramente, espedienti analoghi si possono rintracciare nell'arte di Buxtehude, ma Bach li ha ripresi all'ennesima potenza. La Fuga è costruita su un tema semplice e non troppo severo, così come non eccessivamente elaborato — a paragone almeno di altre fughe bachiane — è lo sviluppo. Infine, secondo un procedimento che Bach abbandonerà nelle sue composizioni più mature, poche misure ripropongono la *Toccata* e il lavoro termina con la stessa drammaticità dell'esordio.

Meno significativo è il *Preludio e fuga* in la maggiore BWV 536, di qualche anno posteriore, poiché risale intorno al 1715. Eppure non si può non ammirare la molteplicità del genio di Bach, che qui tocca le corde più lievi e pastorali della sua musa. Il *Preludio* è tutto un arabesco di arpeggi e di imitazioni appena accennate per non appesantire il tessuto musicale, estremamente aereo e gentile. La *Fuga* è una sorta di doppione, caso non infrequente in Bach e nei musicisti della sua epoca, dell'introduzione strumentale alla *Cantata* « *Tritt auf*

---

---

Per quanto possa sembrare strano a noi, avvezzi a considerare le sue Cantate, le Passioni, le suites e i concerti come patrimonio ineliminabile della storia musicale, Bach fu noto fino alla metà del secolo scorso quasi soltanto come straordinario organista. Certo, egli si occupò per tutta la vita di questo strumento: le primissime composizioni, anteriori al 1707, sono dedicate esclusivamente al cembalo e all'organo, la cui tecnica, almeno nella scuola tedesca del nord, cui Bach fu largamente debitore, non era ancora molto differenziata.

Georg Böhm, Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude furono i maestri a contatto dei quali l'arte del giovane Bach maturò. Essi praticavano generi diversi di composizione organistica: variazioni su temi altrui, elaborazioni di corali protestanti, ampi lavori liberi come la fantasia, il preludio, la toccata quasi sempre conclusi dalla fuga. In più, Bach poté conoscere, durante il soggiorno a Weimar (1708-1717), l'arte strumentale italiana, che gli fece apprezzare una plasticità melodica ed un'invenzione ritmica ignote al barocco tedesco. Da questi elementi Bach elaborò il proprio stile, potente e nobilissimo, in cui tutte le possibilità dell'organo del suo tempo venivano sfruttate in un insieme di inaudita maestà sonora. Anche qui Bach non apportò mutamenti radicali alla tradizione, ma preferì rinnovare dall'interno le antiche forme, infondendo uno spirito nuovo e soprattutto riducendo coerentemente le varie sezioni in cui tali forme si frastagliavano.

Riguardo alla cronologia delle composizioni organistiche bachiane non tutto è stato ancora chiarito, ma la pagina forse più celebre, che è anche quella che apre la nostra antologia, fu stesa probabilmente intorno al 1710, durante il periodo di Weimar. Questa *Toccatà e fuga* in re minore BWV 565 (la sigla è l'abbreviazione di *Bachs Werke Verzeichnis*, cioè il *Catalogo delle opere di Bach* approntato dallo Schmieder nel 1950) non è in realtà superiore ad altre magnifiche creazioni bachiane, per esempio al *Preludio e fuga* in mi minore BWV 548 o alla *Toccatà e fuga* BWV 538, ma innegabilmente attrae l'ascoltatore grazie al suo inizio folgorante: le scale discendenti, le improvvise fermate, i rapidissimi passaggi virtuosistici, l'accesso contrastò fra i diversi registri e, tutto ciò contribuisce a creare una inconsueta espressività. Veramente, espedienti analoghi si possono rintracciare nell'arte di Buxtehude, ma Bach li ha ripresi all'ennesima potenza. La Fuga è costruita su un tema semplice e non troppo severo, così come non eccessivamente elaborato — a paragone almeno di altre fughe bachiane — è lo sviluppo. Infine, secondo un procedimento che Bach abbandonerà nelle sue composizioni più mature, poche misure ripropongono la *Toccatà* e il lavoro termina con la stessa drammaticità dell'esordio.

Meno significativo è il *Preludio e fuga* in la maggiore BWV 536, di qualche anno posteriore, poiché risale intorno al 1715. Eppure non si può non ammirare la molteplicità del genio di Bach, che qui tocca le corde più lievi e pastorali della sua musa. Il *Preludio* è tutto un arabesco di arpeggi e di imitazioni appena accennate per non appesantire il tessuto musicale, estremamente aereo e gentile. La *Fuga* è una sorta di doppione, caso non infrequente in Bach e nei musicisti della sua epoca, dell'introduzione strumentale alla *Cantata* « *Tritt auf*

---

listica di Buxtehude, anche se poi naturalmente il suo genio lo portò ad esprimersi in un linguaggio inconfondibilmente personale. Del resto, il lavoro bachiano non è neppure una passacaglia in senso stretto bensì una ciaccona, poiché il tema ricorre non solo nel basso ma anche nelle parti superiori e centrali dell'edificio contrappuntistico, e spesso viene così caricato di fioriture, da essere difficilmente distinguibile, se non appunto nel basso dove appare sempre in forma originaria. Ancora a Buxtehude spetta il merito di avere saldato la *Passacaglia* alla fuga: un suggerimento prezioso, che il genio polifonico di Bach non si lasciò sfuggire; ma lo fece da par suo, preferendo alla rigida distinzione di Buxtehude una più organica fusione delle due forme, realizzata mediante il libero trapasso dall'una all'altra: un prodigio consentito soltanto alla sua insuperabile tecnica. Forse la cosa più sorprendente è che un simile *tour de force* compositivo non esclude, anzi rafforza l'emozione; altri musicisti possono forse avere compiuto a tavolino prodigi altrettanto e più difficili di quelli contenuti nelle partiture di Bach, ma nessuno ha saputo infondere in uno stile così severo una vita e una verità così potenti.

Qualsiasi panorama della musica organistica di Bach, per quanto limitato sia, non può prescindere dalle moltissime elaborazioni di corali cioè delle melodie che a partire dalla riforma protestante, sostituirono il patrimonio musicale gregoriano. Lutero per primo si applicò intensamente alla composizione di quei canti, destinati all'edificazione dei fedeli e naturalmente tutti in lingua tedesca. Bach non fece che seguire una tradizione ormai lunga di autori che al corale avevano prestato il proprio talento, piccolo o grande. Ma tale attività toccò le corde più profonde del suo spirito veramente religioso. Egli ne scrisse alcuni fin dagli anni di Amstadt (1703-1707), ma la massima fioritura di corali data dal periodo lipsiense (1723-1750). Più conservatore dello stesso Buxtehude, Bach si servì di melodie quasi tutte del sec. XVI, cioè dell'età eroica della Riforma, mentre poche sono quelle del Seicento e il Settecento viene praticamente ignorato. Sul tema di corale Bach imposta la trama delle fioriture contrappuntistiche, entro le quali spesso il *cantus firmus* scompare per essere assorbito nel tessuto polifonico. Bach pubblicò durante la sua vita tre raccolte principali di corali: l'*Orgelbüchlein*, la cosiddetta *Messa tedesca* e i *Sei Corali BWV 645-50*. Oltre a questi, ce ne restano moltissimi altri manoscritti, alcuni di autenticità dubbia: a tale gruppo appartengono anche i due che ascolteremo, composti forse negli anni di Weimar, se veramente sono di Bach. Il loro carattere li avvicina ai piccoli gioielli dell'*Orgelbüchlein*, ad essi coevo, sebbene l'elaborazione sia forse meno profonda. Interessante anche il paragone delle due pagine, basate sulla stessa melodia, che dimostra come la fantasia bachiana fosse inesauribile nel trarre sempre nuovo partito da un tema dato. Ci si presenta qui un Bach certo meno immediato di quello delle grandi composizioni libere, anche perché la nostra tradizione è estranea a questo tipo di composizione liturgica; ma vale la pena di sforzarsi di approfondire anche questo lato del genio bachiano, poiché proprio in esso si rivela maggiormente la sua purezza.

