

REGISTRAZIONE INEDITA

BACH

L'ARTE DELLA FUGA
BWV 1080

Ensemble Aglaia

Cinzia Barbagelata
direzione

Amadeus



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

JOHANN SEBASTIAN BACH

(Eisenach 21/3/1685 - Lipsia 28/7/1750)

L'arte della fuga BWV 1080

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Contrapunctus 1 (6 violini, 2 viole da braccio, 2 violoncelli, violone) | 2'56 |
| 2 | Contrapunctus 4 (6 violini, 2 viole da braccio, 2 violoncelli, violone, clavicembalo) | 2'59 |
| 3 | Contrapunctus 3 (oboe, oboe da caccia, 2 fagotti) | 2'51 |
| 4 | Canon alla Ottava (clavicembalo) | 2'18 |
| 5 | Canon in Hypodiatesseron al rovescio e per augmentationem, perpetuus (violino e violoncello) | 3'41 |
| 6 | Contrapunctus 11 a 4 (2 violini, viola, violoncello) | 6'47 |
| 7 | Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima (2 violini, viola, violoncello) | 2'23 |
| 8 | Contrapunctus 5 (cornetto, oboe, oboe da caccia, fagotto, 6 violini, 2 viole da braccio, 2 violoncelli, violone, clavicembalo) | 2'48 |
| 9 | Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta (flauto diritto e violoncello) | 2'39 |
| 10 | Contrapunctus 8 a 3 (violino e clavicembalo) | 4'31 |

- | | | |
|------|---|------|
| [11] | Contrapunctus 10 a 4 alla Decima (oboe, oboe d'amore, 2 fagotti, 6 violini, 2 viole da braccio, 2 violoncelli, violone) | 4'50 |
| [12] | Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese (clavicembalo) | 4'16 |
| [13] | Contrapunctus inversus 12 a 4 (violino, viola da braccio, viola da gamba, violoncello) | 2'46 |
| [14] | Contrapunctus (12) a 4 (violino, viola da braccio, viola da gamba, violoncello) | 2'07 |
| [15] | Contrapunctus 7 a 4 per Augment et Diminut. (flauto diritto, 6 violini, 2 viole da braccio, 2 violoncelli, violone) | 4'28 |
| [16] | Contrapunctus 2 (2 violini, viola, violoncello) | 2'23 |
| [17] | Contrapunctus inversus (13) a 3 (flauto diritto, oboe da caccia, fagotto) | 2'12 |
| [18] | Contrapunctus (13) a 3 (violino, viola da braccio, violoncello) | 2'31 |
| [19] | Canon alla Decima [in] Contrapunto alla Terza (violino e viola da braccio) | 5'16 |
| [20] | Fuga a 3 Soggetti (cornetto, flauto, oboe, oboe da caccia, 2 fagotti, 6 violini, 2 viole da braccio, 2 violoncelli, violone) | 9'48 |
| [21] | Vor deinem Thron tret ich hiermit. Canto Fermo in Canto (soprano, cornetto, 3 violini, 3 viole da braccio, 2 violoncelli, violone) | 4'01 |

ENSEMBLE AGLAIA

Cinzia Barbagelata, *direzione e strumentazione*

Organico

Track

Violino

| | |
|--|---|
| Cinzia Barbagelata (<i>Konzertmeister</i>) | 1,2,5,6,7,8,10,11,13,14,15,16,17,19,20,21 |
| Simona Gilardi (prima parte) | 1,2,7,8,11,15,16,20,21 |
| Marino Lagomarsino | 1,2,8,11,15,21 |
| Claudia Monti | 1,2,8,11,15,21 (viola) |
| Roberta Pietropaolo | 1,2,8,11,15 |
| Renata Spotti | 1,2,8,11,15 |

Viola

| | |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| Carlo De Martini (prima parte) | 1,2,6,7,8,11,13,14,15,16,17,19,20,21 |
| Livia Baldi | 1,2,8,11,15,20,21 |

Violoncello

| | |
|--------------------------------------|---------------------------------------|
| Jorge Alberto Guerrero (prima parte) | 1,2,5,6,7,8,9,11,13,14,15,16,17,20,21 |
| Claudio Frigerio | 1,2,8,11,15,20,21 |

Viola da Gamba

| | |
|------------------------|-------|
| Caterina Dell' Agnello | 13,14 |
|------------------------|-------|

Violone

| | |
|-----------------|-------------------|
| Giorgio Sanvito | 1,2,8,11,15,20,21 |
|-----------------|-------------------|

Clavicembalo

Fabio Bonizzoni

2,4,8,10,12

Oboe

Marco Cera

3, 8, 11, 20

Oboe da caccia

Simone Toni

3, 8, 11 (oboe d'amore), 18, 20

Fagotto

François De Rudder

3, 11, 20:(tenore);8 (basso)

Paola Frezzato

3,11, 18, 20:(basso)

Flauto diritto

Lorenzo Cavasanti

9, 15, 18, 20

Cornetto

Peter Birner

8,20,21

Soprano

Lavinia Bertotti

21

Strumenti

Cinzia Barbagelata

violino: Laurentius Storioni, Cremona 1778

Simona Gilardi

violino: Amati Mangenot, Bordeaux 1929

Marino Lagomarsino

violino: Alberto Giordano, Genova - Copia Stradivari

Claudia Monti

violino: Anonimo italiano, metà 1700

Roberta Pietropaolo

violino: Anonimo francese del XVIII sec.

Renata Spotti

(Spiritus Sorsana Cuneo 1731 falsa?)

Carlo De Martini

viola: Anonimo XVIII secolo

Livia Baldi

viola: Anonimo XVIII secolo

Alberto Guerrero

violoncello: Claude Pirot, Paris 1805

Claudio Frigerio

violoncello: A. Testore, Milano 1751

Caterina Dell' Agnello

viola da gamba: Pierre Bohr 1997

Giorgio Sanvito

violone: Anonimo tedesco XVIII secolo

Fabio Bonizzoni

clavicembalo: Cornelius Bom, Schoonhoven 1997, copia di Michael Mietke ca.1705

Marco Cera

oboe: T. Hasegawa, Utrecht 1993, copia di J. C. Denner 1720

Simone Toni

oboe d'amore: A. Bernardini copia di Eichentopf

oboe da caccia: H. Gohin copia di Eichentopf

François De Rudder

fagotto: L. Verjat, Parigi 1991, after Ch. Bizey, Parigi ca. 1730

Paola Frezzato

fagotto: Olivier Cottet 1987, copia di J. H. Eichentopf

Lorenzo Cavasanti

flauto diritto: Frederick Morgan, Daylesford 1994, da Thomas Stanesby, ca. 1710

flauto di terza: Luca de Paolis, L'Aquila 1999 da P. I. Bressan, ca. 1705

Peter Birner

cornetto: Paolo Fanciullacci, Prato 1994

JOHANN SEBASTIAN BACH

L'arte della fuga BWV 1080

di RAFFAELE MELLACE

Opera avvolta dalla leggenda come poche altre nella storia della musica, *L'arte della fuga* (*Die Kunst der Fuge*) corre il rischio di venire ridotta al suo carattere più evidente: la resurrezione dell'antico contrappunto rigoroso da parte del genio bachiano, che vi scrisse il testamento di un'intera esistenza creativa, tanto più suggestivo in quanto lasciato incompiuto (in termini analoghi viene spesso recepito il *Requiem* di Mozart). In realtà non sono poche le coordinate da tracciare per avvicinarsi a una composizione tanto impegnativa, cominciando da quelle che riguardano la biografia dello stesso *Thomaskantor*.

Benché non se ne conosca l'esatta cronologia, *L'arte della fuga* va riferita con ogni probabilità agli ultimi tre lustri della vita di Bach, una fase della sua parabola artistica che lo vedeva sempre più estraneo alle strutture cui era legato sin dal 1723: la Chiesa e la Scuola di San Tommaso, l'Università e la Municipalità di Lipsia. I dissidi non erano mancati sin dall'inizio degli anni Trenta, né a Bach era stato possibile trovare un impiego adeguato altrove. Il risultato fu allora che l'attività del compositore, dopo quella eccezionale messe di opere per il servizio liturgico ordinario risalente al decennio precedente (tra cui le Cantate - una per ogni domenica e per ogni festa dell'an-



L'Ensemble Aglaja

no - e le Passioni) conobbe una diversificazione e un impulso di ricerca verso direttrici diverse. Nel cuore del Settecento, in un frangente di transizione epocale tra Barocco e Classicismo, il maestro dell'integrazione fra stili di nazioni ed epoche differenti, dalla vocazione enciclopedica quanto altri mai, mise in cantiere una serie di progetti ambiziosi e straordinari, che portarono a capolavori come l'*Oratorio di Natale* e la grande *Messa in si minore*. In quegli anni va collocato l'ingresso di Bach nella «Società per corrispondenza delle scienze musicali» (*Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften*), fondata nel 1738 dall'allievo Lorenz Christoph Mizler con l'intento di promuovere un'attività di ricerca e scambio scientifico tra i membri, necessariamente di comprovata competenza matematica e filosofica (d'altra parte, già nel sistema del sapere medievale la musica apparteneva, insieme ad aritmetica, geometria e astronomia, al *Quadrivium*, ovvero al versante scientifico dello scibile, in quanto studio della cosmica *musica mundana*, la musica delle sfere, ben più rilevante dei maldestri suoni prodotti dagli strumenti umani). Poiché era consentita ai musicisti «pratici» la sostituzione della dissertazione annuale obbligatoria con una propria composizione, Bach produsse, per la propria ammissione in quel consesso lipsiense (nel giugno 1747), le *Variazioni canoniche sull'inno di Natale* «*Vom Himmel hoch da komm ich her*» BWV 769. L'anno successivo presentò *L'offerta musicale* BWV 1079, mentre il compito del '49 - *L'arte della fuga* - non venne portato a compimento dal compositore. Si trattava con molta probabilità di un progetto che ave-

va preso forma nel corso degli anni, a cominciare già forse da una data attorno al 1736, di cui le recenti ricerche musicologiche (Christoph Wolff, Peter Schleuning) sono propense a individuare due distinte redazioni, corrispondenti alle fonti conservate. Da un lato, il manoscritto autografo di Berlino con tre aggiunte (i numeri romani riportati nella guida all'ascolto si riferiscono alla posizione del pezzo nel manoscritto); dall'altro, la prima edizione, postuma, pubblicata da Johann Heinrich Schübler a Zella nel 1751. L'autografo testimonia dunque una «prima redazione», risalente agli anni 1740-46 (i *contrapuncta* I-VIII entro il 1742), cui seguì, dopo una pausa, una seconda fase (1747-49) di ripensamento dell'opera e composizione di altri pezzi, nuovamente interrotta forse a causa di ulteriori progetti e mai più ripresa per le gravi condizioni di salute di Bach.

È dunque a un ambito di musica pura, *reservata* (resa esoterica anche dalla simbologia numerico/musicale), destinata a risuonare nell'intelletto più che all'orecchio, che occorre riferire l'origine dell'*Arte della fuga* (il titolo non è autentico: assente dall'autografo, compare per la prima volta nell'edizione a stampa, probabilmente per iniziativa del figlio del *Kantor*, Carl Philipp Emanuel. Il termine «arte» era d'impiego diffuso in questa accezione: nel 1733 Locatelli aveva pubblicato *L'arte del violino*, mentre Geminiani nell'*op. VII* del 1746 utilizzava proprio la dicitura *L'arte della fuga*).

Il progetto bachiano consiste nell'applicazione del principio della variazione a un unico tema dato esposto in apertura [1.01]. Da questo Bach deriva una straordinaria

ria galleria delle possibilità del contrappunto (più ancora che non una ricerca specifica sulla fuga come forma) in un processo complesso, che, coniugando fantasia debordante e alta sapienza tecnica, si ripropone di esaurire le potenzialità più recondite di quella breve sequenza di note che è il tema fondamentale, attraverso gli artifici ereditati dalla tradizione fiamminga del XV/XVI secolo, da Palestrina e dalla tradizione barocca, fino alla forma della fuga: organizzazione suprema del materiale sonoro secondo gli intenti dell'artista/scienziato che applica l'*ars*, conoscenza delle severe regole della forma.

Il procedimento creativo a partire da un tema specifico aveva in Bach un maestro sommo, grazie soprattutto a quella tecnica di elaborazione contrappuntistica del corale testimoniata continuamente dall'opera organistica come dalle Cantate (un caso estremo è la «Cantata corale», che ha il proprio elemento unificatore, sia a livello testuale che musicale, in un particolare inno liturgico). Non è dato conoscere il disegno complessivo di quest'opera incompiuta, all'interno della quale è tuttavia possibile individuare gruppi di *contrapuncta* tra loro correlati in base alla tecnica compositiva e al grado, progressivo, di difficoltà tecnica (secondo un percorso costruito secondo la successione di fughe semplici, controfughe, fughe doppie, a specchio, canoniche e triple). È dunque soltanto possibile esercitarsi in congetture, che consentono grande libertà interpretativa sia nell'ordine dei *contrapuncta* (quello dell'edizione non è autentico, mentre il manoscritto contempla solo alcuni pezzi e testimonia una fase anteriore di elaborazione), sia nell'organico dei singoli

numeri. Nella presente esecuzione, i *contrapuncta* vengono proposti in diverse strumentazioni compatibili con la scrittura bachiana.

Portale d'accesso all'intera composizione, introduzione a mo' di *captatio benevolentiae* (se vogliamo impiegare le categorie della retorica verbale, non improprie in un'opera come questa) all'arduo discorso musicale e insieme sua cellula originaria, il *Contrapunctus 1* (I) [1] espone il tema sapientemente scelto a fondamento dell'edificio sonoro [1.01], soggetto che attraverso un'odissea di trasformazioni comparirà da un capo all'altro dell'opera, pervadendola completamente. È possibile comprenderne la natura - da cui dipende il buon funzionamento di un meccanismo contrappuntistico tanto ambizioso - scomponendolo in tre sezioni: i primi quattro suoni, che descrivono l'arpeggio di re minore, tonalità d'impianto della composizione; i quattro successivi, aperti da un'appoggiatura di grande espressività sulla sensibile della tonica (do diesis) e ascendenti per grado congiunto; infine una dinamica scaletta discendente di crome che riporta il breve discorso al re iniziale. Il perentorio gesto dell'attacco si sviluppa dunque attraverso un percorso di tensione/distensione armonica ritmicamente vario. Nel contro-soggetto (al contralto in concomitanza con la risposta del soprano [1.02]) si fa strada una figura ritmico/melodica sincopata di non poco rilievo nello svolgimento della fuga. La cadenza conclusiva, preceduta da due pause drammatiche [1.04], venne sensibilmente ampliata nella versione a stampa.

[1] *Contrapunctus 1*

Il clavicembalo si unisce agli archi per proporci il tardo [2] *Contrapunctus 4*

Contrapunctus 4 [2], assente nel manoscritto e probabilmente d'una decina d'anni più recente: si tratta dell'imitazione del tema [1.01] per moto contrario [2.01], sviluppata a quattro voci lungo ben 138 misure (una dimensione doppia rispetto al *Contrapunctus* [1]), grazie anche ad ampi divertimenti. Caratteristico è il contro-soggetto [2.02] cromatico, derivato ritmicamente dall'ultimo segmento del tema e in grado di vivacizzare la trama contrappuntistica con rapidi intarsi alle diverse voci. La combinazione di una simile coppia di soggetto e contro-soggetto si risolve in una sintesi di «affetti» contrastanti, simbolicamente afferenti alle sfere della gioia e del dolore.

Il cromatismo era già presente nella prima stesura dell'*Arte della fuga*, proprio in quel *Contrapunctus 3* (II) [3] che l'edizione a stampa colloca accanto al *Contrapunctus 4* [2]. Anche in questo caso è il contro-soggetto, cromatico e ritmicamente mosso, a risaltare per contrasto rispetto al tema presentato nella sua versione per moto contrario, solo all'entrata del contralto [3.02]. L'applicazione della retorica musicale a questa fuga parrebbe associarle il concetto di peccato (Hans Heinrich Eggebrecht): un significato simbolico negativo, ben interpretato dal colore cupo delle anse - oboe, oboe da caccia e fagotti - scelto in questa esecuzione.

Al clavicembalo risuona il *Canon alla Ottava 15* (IX) [4], che nello spirito di una *giga* travolgente, come sembra suggerire il moto inarrestabile delle terzine, si avvicina ad alcune Invenzioni bachiane (anch'esse a due voci) ostinatamente concentrate sul medesimo principio com-

[3] *Contrapunctus 3*

[4] *Canon alla Ottava 15*

positivo. Interpretato dalla musicologia quale pezzo «giocoso» o «sanguigno», il canone è reso vario dalla ricorrenza del tema ora in moto retto [4.03], ora contrario ([4.01],[4.02] e [4.04]).

Due archi, violino e violoncello, ci propongono invece il gemello *Canon in Hypodiatesseron al rovescio e per augmentationem, perpetuus 14a* (XII) [5], qui eseguito nella versione che resterà esclusa dalla prima edizione. Le due voci - numero minimo per l'esistenza di un tessuto polifonico - sviluppano un dialogo articolato e di grande sottigliezza, che le oppone per moto contrario e per aumentazione: quella superiore espone una versione estremamente fiorita del tema [5.01], resa particolarmente interessante dalle sincopi e dalla scelta degli intervalli, non raramente cromatici. La voce inferiore propone, per aumentazione, una versione del tema a valori più larghi, finché le parti non si invertono [5.03], per proseguire quel dialogo tra agile esibizione strumentale e patetico indulgere per grado congiunto che caratterizza l'intero pezzo, al quale è stato attribuito un temperamento «malinconico». Si tratta di una composizione ambiziosa, che non solo si nutre della polifonia del Cinque/Seicento, ma contestualmente guarda alle tendenze stilistiche più progressive dell'epoca, al gusto decorativo *rococò* e alla sensibilità *empfindsamer* dello stile galante propugnato dal figlio del *Kantor*, Carl Philipp Emanuel.

Segue una delle composizioni di maggior rilievo e impegno nell'*Arte della fuga*: il *Contrapunctus 11 a 4* (XI) [6], una fuga tripla a quattro voci. La complessità virtuosistica della scrittura bachiana va ricercata non solo nella

[5] *Canon in Hypodiatesseron al rovescio e per augmentationem, perpetuus 14a*

[6] *Contrapunctus 11 a 4*

pur notevole estensione di 184 misure, quanto soprattutto nella combinazione, a quattro parti reali, di tre soggetti già comparsi precedentemente, in particolare nel *Contrapunctus 8* [10], e ora sottoposti all'artificio del moto contrario (con l'aggiunta di un ulteriore spunto tematico secondario che ha fatto impropriamente parlare di fuga quadrupla). I tre temi consistono in una variante ritmica [6.01] del tema fondamentale [1.01], dalla suggestiva pausa sul tempo forte della misura; un soggetto [6.02], fortemente accentuato, derivato dal controsoggetto del *Contrapunctus 3* [3.02]; una dolente catena di semicrome [6.04], caratterizzata da intervalli minori e associabile simbolicamente alla sfera del lamento, anche in virtù della presenza di simili figure di sospiro nella *Passione secondo Matteo*. Si noti come le prime quattro note del tema al contralto e al soprano «scrivano» sul pentagramma il nome BACH (nella sezione «Track e index» si dà un esempio di applicazione a questo contrappunto delle categorie della retorica classica del discorso).

Il *Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima* (V) [7] consiste invece in una doppia fuga, sviluppata a partire da due temi nettamente contrastanti; quello fondamentale [1.01], che apparirà, insolitamente inalterato, al soprano [7.02] solo quando sarà ultimata l'esposizione del tema [7.01] con cui la fuga si è aperta, risulta caratterizzato dal gioioso dinamismo che gli imprimono il salto ascendente d'ottava e la corsa a briglie sciolte delle semicrome (la strumentazione per archi suggerisce un confronto con analoghe gare bachiane di agonistica imitazione tra violini, ad esempio l'aria contrappuntistica «Ich will nur dir zu

[7] *Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima*

Ehren leben», dall'*Oratorio di Natale*). Un contrasto così netto fra temi tanto differenti ricorderà senza difficoltà i corali figurati dell'opera organistica del *Kantor* di Lipsia.

Appartiene alle fughe che l'autografo raccoglie in un unico gruppo (IV-VIII) il *Contrapunctus 5* (IV) [8], costruito sullo sfruttamento di due varianti ritmiche del tema [1.01], per moto retto [8.02] e per moto contrario [8.01]. In alcune sezioni la combinazione di queste due «volti» contrappuntistici del medesimo soggetto lascia il passo al trattamento in stretto di un'unica versione ([8.03] e [8.04]). La strumentazione scelta, che abbraccia un organico ampio (corrispondente a un'orchestra bachiana di dimensioni medie, completa di archi e fiati), esalta il carattere arioso e concertante della scrittura contrappuntistica, aliena da qualsiasi cromatismo drammatico.

[8] *Contrapunctus 5*

Un affetto affine alla malinconia, quella che Kant definiva «tristezza senza ragione», è stato invece chiamato in causa per il *Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta 17* [9]. La variante tematica è caratterizzata da quelle sestine che le due voci snocciolano sin dall'attacco [9.01], all'interno di un soggetto vivacizzato comunque da una certa complessità ritmica (due note tenute che si estendono su tre tempi della misura, scale ascendenti e discendenti di crome, figure di tre crome che seguono una pausa sul tempo forte). La dinamica imitativa tra le voci e la loro particolare relazione armonica avvicina questo contrappunto alla scrittura del concerto, ponendolo tra i pezzi più moderni della raccolta.

[9] *Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta 17*

Col *Contrapunctus 8 a 3* (X) [10], una fuga tripla in stile severo, ascoltiamo nuovamente i temi risuonati per moto contrario nel *Contrapunctus 11* [6], calati in una struttura appena meno complessa, a tre voci invece di quattro, qui esposti in una sequenza differente (da intendersi come l'ordine originario, dato che questa fuga precede l'altra sia nel manoscritto sia nella prima edizione): dapprima viene presentato [10.01] il soggetto di [6.02], ritmicamente accentato; in seconda posizione [10.02] il tema [6.04], ultimo a comparire nella fuga gemella; infine [10.03] il soggetto su cui quest'ultima [6.01] si apre, qui quasi nascosto nella *vox intermedia*.

[10] *Contrapunctus 8 a 3*

Il *Contrapunctus 10 a 4 alla Decima* [11], un'ardua doppia fuga (sebbene non tutti i musicologi siano concordi nel definirla tale), compariva nel manoscritto al VI posto in una versione ridotta, mancante di una prima importante sezione di 11 misure (da [11.01] a [11.03]). La modifica apportata per l'edizione a stampa non è di poco conto: risulta infatti così invertito l'ordine di presentazione dei due soggetti. Viene esposto per primo quello dal profilo più originale [11.01] (spezzato dalle pause - retoriche figure di *suspiratio* - e aperto sull'inconsueta sensibile - è l'unica fuga a non attaccare con la tonica o la dominante -, il tema compariva nella prima versione [11.04] solo dopo l'esposizione dell'altro soggetto). Gli succede la più prevedibile variante del tema fondamentale [11.03], basata sul ritmo puntato.

[11] *Contrapunctus 10 a 4 alla Decima*

Ritmo puntato cui spetta un ruolo di rilievo - insieme alle rapide scalette in levare - fra le figure barocche della maestà e della solennità *ancien régime*, chiamate

[12] *Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese*

in causa per il *Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese* [12]. L'esplicita indicazione bachiana si rifà all'*ouverture* alla francese, forma fondamentale del Barocco musicale, coltivata frequentemente dal *Kantor*, oltre che nelle quattro *Ouverture* orchestrali che ne derivano il titolo e nei cori d'apertura di alcune *Cantate*, anche in quella seconda parte della *Clavier-Übung* (1735) che insieme al *Concerto italiano* propone un'*Ouverture nach Französischer Art*, non lontana cronologicamente da questa pagina. Imponente è l'attacco [12.01], che combina una versione di [1.01] ritmicamente variata al basso e la risposta in stretto delle voci più acute: il soprano per diminuzione e moto contrario, il contralto per diminuzione e moto retto.

Sugli artifici del contrappunto è costruita la coppia di fughe a specchio corrispondente al n. XIII del manoscritto e al n. 12 dell'edizione.

La loro particolare scrittura permette loro di scambiare le parti di basso e soprano (l'una versione per moto contrario dell'altra) e di fare altrettanto fra quelle di tenore e contralto.

In particolare il *Contrapunctus inversus 12 (12b) a 4* [13] si fonda su una versione per moto contrario [13.01] del tema-base [1.01], mentre il *Contrapunctus (12a) a 4* [14] offre l'elaborazione speculare del medesimo tema per moto retto [14.01]. Si noti l'accentuazione tipica della danza (da *polonaise* oppure da *sarabanda*, è stato scritto), ben evidente nella presente esecuzione soprattutto nel *Contrapunctus inversus* [13], e il metro di 3/4, che ricorre solo qui nell'intera *Arte della fuga*.

[13] *Contrapunctus inversus 12 a 4*

[14] *Contrapunctus (12a) a 4*

Una trama polifonica di fattura mirabile, fitta e complessa ma al tempo stesso ariosa e perspicua, ci viene incontro col *Contrapunctus 7 a 4 per Augment et Diminut.* (VIII) [15]. In stile severo, chiesastico, questo capolavoro dell'arte bachiana - che nel manoscritto giunge a conclusione della serie di fughe IV-VIII - combina sin dall'attacco [15.01], quattro differenti versioni di [1.01] in altrettante voci: una variante per moto retto e diminuzione al tenore e, in stretto, la versione per moto contrario al soprano e quella per moto contrario e diminuzione al contralto; il basso propone infine il soggetto per moto contrario e per aumentazione.

A quel ritmo puntato su cui è costruito il *Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese* [12] si rifà anche il *Contrapunctus 2* (III) [16]: il tema viene esposto al basso [16.01], quasi fosse una replica perfetta della versione originaria [1.01]. Il ritmo puntato s'impadronisce però del controsoggetto contestualmente alla risposta affidata al tenore. Ne deriva un discorso musicale fluido ed espressivo, consegnato come molte altre pagine dell'opera al sapido contrasto tra valori brevi e lunghi.

Viene eseguita di seguito la seconda coppia di fughe a specchio, il *Contrapunctus inversus (13) a 3* [17] e il *Contrapunctus (13) a 3* [18], proposti con due diversi organici (rispettivamente archi e legni). Si tratta di una composizione doppia, XIV nell'autografo, di particolare impegno, più complessa dei gemelli *Contrapuncta 12* [13] e [14], benché scritta per tre e non per quattro voci. Il carattere alacre e dinamico impresso dal ritmo di terzina avvicina le due fughe alla giga, annettendole anche alla

[15] *Contrapunctus 7 a 4 per Augment et Diminut*

[16] *Contrapunctus 2*

[17] *Contrapunctus inversus (13) a 3*

[18] *Contrapunctus (13) a 3*

sfera della gioia e della leggerezza: un piacere sonoro che può venire a simboleggiare la gioia metafisica della grazia divina (ne esiste anche una versione autografa per due clavicembali).

Concludiamo il gruppo dei canoni con il moderno *Canon alla Decima [in] Contrapunto alla Terza 16* [19], presente solo nell'edizione a stampa. Fondato su una variante [19.01] per moto contrario del tema [1.01] sembra annullare sin dall'attacco la quadratura metrica del 12/8, attraverso la sincope continua delle minime che costituiscono il soggetto. Il controsoggetto, invece, è completamente pervaso da quel moto di terzine [19.02] che le due voci faranno proprio, insieme a ulteriori spunti tematici (quale la scala cromatica discendente che compare a [19.03] al basso, contrastata dai salti ascendenti della voce superiore), in una dialettica chiaramente concertante. Dalla scrittura del concerto Bach mutua anche l'introduzione della cadenza conclusiva [19.05].

Il magistero contrappuntistico dell'*Arte della fuga* culmina nell'ultima prova incompiuta, la *Fuga a 3 Soggetti 18* [20]: difficile dire quale sia il suo maggior elemento d'interesse, se il fascino che inevitabilmente promana dal carattere enigmatico di un torso, la sapienza compositiva nell'erigere un'edificio sonoro monumentale (anche nello stato in cui l'abbiamo conta ben 239 misure), oppure la scoperta di un volto imprevisto del tardo Bach, incline - persino nei reami dello *stylus antiquus* - a una *nobile semplicità* e *quieta grandezza* che di lì a pochi anni sarà tanto cara all'estetica (neo)classica, in musica come in tutte le arti. Chiara e perspicua è la struttura formale

[19] *Canon alla Decima [in] Contrapunto alla Terza 16*

[20] *Fuga a 3 Soggetti 18*

tripartita della fuga, che propone successivamente i tre temi ([20.01], [20.02] e [20.04]); semplice è il primo soggetto, del tutto diatonico e fondato su due soli intervalli (quinta giusta e seconda maggiore), né lontano dall'invenzione melodica deliberatamente elementare dell'innoologia ecclesiastica (il corale luterano, ad esempio, da Bach amatissimo). Il secondo tema [20.02] gli si oppone naturalmente, con le sue 41 note, in prevalenza crome (nella nostra esecuzione è caratterizzato dal timbro dell'oboe da caccia). Il terzo [20.04] è poi il celebre soggetto cromatico che presenta la firma del compositore. La versione manoscritta conserva anche la combinazione contrappuntistica dei tre soggetti [20.07] a poche misure dalla brusca interruzione della fuga.

Chiude l'edizione a stampa il corale *Vor deinem Thron tret ich hiermit. Canto Fermo in Canto BWV 668a* [21], il cosiddetto «Sterbe-Choral» (corale della morte), a sé rispetto al resto dell'*Arte della fuga*, scritto in una tonalità, sol maggiore, estranea al re minore del capolavoro. Corrisponde al titolo conclusivo dei 18 corali editi a Lipsia l'anno della morte del compositore (si dice dettato al genero Johann Christoph Altnickol da Bach, gravemente malato) e costituisce la rielaborazione del corale *Wenn wir in höchsten Nöten sein BWV 641*, contenuto nell'*Orgel-Büchlein*. La melodia del *lied* ([21.02]) emerge intensa dalla trama contrappuntistica che l'avviluppa, a ulteriore dimostrazione della sintesi prodigiosa compiuta da Bach tra la comunicazione efficace dei significati teologici e le sottigliezze d'irraggiungibile maestria della sua *ars*. Non solo quella della fuga.

[21] *Vor deinem Thron tret ich hiermit. Canto Fermo in Canto BWV 668a*

L'arte della fuga BWV 1080

- [1] Contrapunctus 1 (2'56)**
- [1.01] [00'00] Esposizione del tema generatore dell'intero ciclo al contralto
- [1.02] [00'11] Risposta tonale al soprano. Figura sincopata nel controsoggetto al contralto
- [1.03] [01'04] Stretta: soggetto al soprano, con risposta al basso a distanza di minima
- [1.04] [02'32] Due fermate successive preparano la cadenza conclusiva
- [1.05] [02'39] Ampliamento, per l'edizione a stampa, della cadenza conclusiva
- [2] Contrapunctus 4 (2'59)**
- [2.01] [00'00] Esposizione del tema [1.01] per moto contrario; soggetto al soprano
- [2.02] [00'05] Controsoggetto cromatico derivato ritmicamente dall'ultimo segmento del tema [1.01]
- [2.03] [01'04] Combinazione di gestualità perentoria alle voci estreme e frammenti del controsoggetto a quelle interne
- [2.04] [01'35] Esempio di particolare interesse armonico del tardo stile di Bach
- [3] Contrapunctus 3 (2'51)**
- [3.01] [00'00] Esposizione del tema al tenore
- [3.02] [00'10] Risposta per moto contrario al contralto. Controsoggetto cromatico al tenore
- [3.03] [02'09] Combinazione polifonica tale da presentare, in una sola misura, il totale cromatico



Cinzia Barbagelata

- 4** **Canon alla Ottava (2'18)**
- [4.01] [00'00] Esposizione del tema, fiorito e ritmicamente frastagliato, alla voce superiore; imitazione per moto contrario e per aumentazione alla voce inferiore
- [4.02] [00'30] Contrapposizione tra gli arabeschi della voce superiore e la voce inferiore che sale per grado congiunto con ritmo sincopato
- [4.03] [00'50] Scambio di parti tra le due voci
- [4.04] [01'34] Coda: gara di figurazioni rapide tra le due voci
- 5** **Canon in Hypodiatesseron al rovescio e per augmentationem, perpetuus (3'41)**
- [5.01] [00'00] Esposizione del tema per moto contrario alla voce superiore; il ritmo di terzina si impone in entrambe le voci
- [5.02] [01'17] Riesposizione tonale del tema per moto contrario
- [5.03] [01'39] Comparsa del tema per moto retto alla dominante (la minore)
- [5.04] [03'15] Ricorrenza del tema per moto contrario
- 6** **Contrapunctus 11 a 4 (6'47)**
- [6.01] [00'00] Esposizione del primo tema, variante ritmica di [1.01]. *Exordium*, secondo la retorica classica del discorso
- [6.02] [01'10] Esposizione del secondo tema, derivato dal controsoggetto del *Contrapunctus 3* [3.02] in associazione con un altro spunto tematico al soprano. *Narratio*
- [6.03] [02'47] Riproposta del primo tema per moto contrario. *Propositio*
- [6.04] [03'38] Esposizione del terzo tema, su figure di sospiro, in associazione al secondo [6.02] proposto al basso. *Confutatio*

- [6.05] [05'00] Combinazione dei tre temi. *Confirmatio*
 [6.06] [05'49] Combinazione dei tre temi e presenza contemporanea delle versioni *recto* e *inverso* del primo tema [6.01]

7 **Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima (2'23)**

- [7.01] [00'00] Esposizione di un nuovo tema al contralto e successivamente alle altre voci
 [7.02] [00'34] Esposizione del tema fondamentale [1.01], inalterato, al soprano
 [7.03] [00'58] Tema [1.01] al contralto alla tonica
 [7.04] [02'00] Ultima ricorrenza del tema [1.01] alla tonica

8 **Contrapunctus 5 (2'48)**

- [8.01] [00'00] Esposizione di una variante ritmica del tema [1.01] per moto contrario al contralto
 [8.02] [00'11] Risposta al soprano: variante ritmica del tema [1.01] per moto retto
 [8.03] [01'28] Stretto basato su [8.01]
 [8.04] [01'49] Stretto basato su [8.02]

9 **Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta (2'39)**

- [9.01] [00'00] Esposizione di una variante ritmica di [1.01], la cui testa è caratterizzata da un movimento di sestine
 [9.02] [00'16] Risposta alla dodicesima

10 **Contrapunctus 8 a 3 (4'31)**

- [10.01] [00'00] Esposizione del soggetto che ricorre per moto contrario in [6.02]

- [10.02] [00'52] Esposizione del secondo tema ([6.04] nel *Contrapunctus* 11) in combinazione col primo [10.01]
- [10.03] [02'06] Esposizione del terzo soggetto ([6.01]) alla voce intermedia
- [10.04] [02'50] Trattamento del primo soggetto [10.01] nella tecnica del *canon sine pausis*

[11] Contrapunctus 10 a 4 alla Decima (4'50)

- [11.01] [00'00] Esposizione di un nuovo, originale tema che attacca sul do diesis (ovvero la nota centrale del tema fondamentale [1.01], con la quale si apre solo questo *contrapunctus*, collocato nel cuore dell'opera nell'edizione a stampa)
- [11.02] [00'15] Soggetto [11.01] per moto contrario al basso e al soprano
- [11.03] [00'52] Esposizione del secondo soggetto: variante del tema fondamentale basata sul ritmo puntato. Inizio della versione breve prevista dall'autografo (10a/VI)
- [11.04] [01'41] Esposizione del soggetto [11.01] nella versione breve
- [11.05] [02'52] Trattamento del soggetto [11.03] secondo la tecnica del *canon sine pausis*
- [11.06] [03'56] Trattamento del soggetto [11.01] secondo la tecnica del *canon sine pausis*

[12] Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese (4'16)

- [12.01] [00'00] Esposizione di una versione ritmicamente variata di [1.01] al basso. Risposta in stretto del soprano per diminuzione e moto contrario, e del contralto per diminuzione e moto retto. Risposta del basso per diminuzione e moto contrario

- [12.02] [03'45] Fermata sull'accordo di settima di dominante in preparazione del pedale di tonica conclusivo
- [13] **Contrapunctus inversus 12 a 4 (2'46)**
 [13.01] [00'00] Esposizione del soggetto, versione per moto contrario del tema-base [1.01], al soprano. Risposta tonale al contralto, reale al tenore e ancora tonale al basso
- [14] **Contrapunctus (12) a 4 (2'07)**
 [14.01] [00'00] Esposizione del soggetto, versione per moto retto del tema-base [1.01], al basso. Risposta tonale al tenore, reale al contralto e ancora tonale al soprano
- [15] **Contrapunctus 7 a 4 per Augment et Diminut. (4'28)**
 [15.01] [00'00] Esposizione di una variante di [1.01] per moto retto e per diminuzione. Risposta in stretto, per moto contrario al soprano e per moto contrario e diminuzione al contralto. Risposta del basso per moto contrario e per aumentazione
 [15.02] [02'23] Combinazione contrappuntistica in stretto del tema per moto contrario e per aumentazione al contralto, e per moto retto al tenore e al soprano
 [15.03] [03'26] Ultima ricorrenza del tema per moto retto e per aumentazione al soprano
 [15.04] [04'02] Cadenza del soprano in preparazione del pedale di tonica conclusivo
- [16] **Contrapunctus 2 (2'23)**
 [16.01] [00'00] Esposizione del soggetto al basso: le prime quattro misure e mezza coincidono con [1.01]. Il

- [16.02] [00'32] controsoggetto è pervaso dal ritmo puntato
Condotta cromatica di grande espressività al soprano in
assenza di movimento contrappuntistico nelle altre voci
- [16.03] [01'06] Svolgimento (sezione centrale della fuga)
- [16.04] [01'35] Riesposizione: il soggetto compare al basso alla tonica

17 **Contrapunctus inversus (13) a 3 (2'12)**

- [17.01] [00'00] Esposizione del soggetto alla voce intermedia,
riproposto a specchio in [18.01]. Il ritmo di terzina
s'impadronisce rapidamente del discorso musicale,
determinandone carattere e significato «affettivo»

18 **Contrapunctus (13) a 3 (2'31)**

- [18.01] [00'00] Esposizione del soggetto al soprano, capovolto
rispetto a [17.01], di cui condivide il carattere

19 **Canon alla Decima [in] Contrapunto alla Terza (5'16)**

- [19.01] [00'00] Esposizione di una variante sincopata del tema [1.01]
per moto contrario
- [19.02] [00'14] Controsoggetto fondato sul ritmo di terzina
- [19.03] [00'59] Scala cromatica discendente al basso
- [19.04] [01'30] Passo di scoperta scrittura concertante delle due voci
- [19.05] [04'33] Cadenza conclusiva (*realizzazione di Cinzia Barbagelata*)

20 **Fuga a 3 Soggetti (9'48)**

- [20.01] [00'00] Esposizione del primo soggetto, del tutto diatonico e
fondato su due soli intervalli
- [20.02] [04'53] Esposizione del secondo soggetto, articolato in 41
note (in prevalenza crome)
- [20.03] [06'11] Combinazione di primo e secondo soggetto alle voci

- estreme
- [20.04] [08'03] Esposizione del terzo soggetto, cromatico. Le prime quattro note (si bemolle - la - do - si bequadro) compongono, secondo la denominazione tedesca, la firma di Bach
- [20.05] [08'54] Stretti della fuga
- [20.06] [09'28] Conclusione della fuga nell'edizione a stampa
- [20.07] [09'31] Combinazione contrappuntistica dei tre soggetti
- [21] **Vor deinem Thron tret ich hiermit.**
Canto Fermo in Canto (4'01)
- [21.01] [00'00] Esposizione del soggetto, legato alla melodia corale, al tenore. Risposta per moto contrario al contralto e per moto retto al basso
- [21.02] [00'36] Entrata della melodia corale fiorita al soprano
- [21.03] [01'36] Seconda entrata della melodia corale al soprano
- [21.04] [02'26] Terza entrata della melodia corale al soprano
- [21.05] [03'22] Quarta e ultima entrata della melodia corale al soprano

Vor deinen Thron tret ich hiermit,
o Gott, mit inniglicher Bitt:
ach, kehr dein liebeich Angesicht
von mir blutarmen Sünder nicht.

Beschere mir ein selig End; nimm
meine Seel in deine Händ,
daß ich dich schau dort ewiglich.
Ja, Amen, ja, erhöre mich!

O Dio, mi avvicino al tuo trono con
una preghiera dal profondo dell'anima:
non distogliere il tuo volto pieno
d'amore da me, misero peccatore.

Donami una fine beata; prendi fra
le tue mani la mia anima,
così che possa contemplarti in eterno.
Sì, sia così, esaudiscimi!

Melodia: Ginevra 1547 di Loys Bourgeois (1515-1561)

Testo: Bodo von Hodenberg (1604-1650)

In questa versione è stata utilizzata solo la prima strofa

*Registrazione: 24-26 luglio e 3-6 agosto 1999,
Sala del Quattrocento dell'Università di Pavia*

Direzione artistica: Andrea Dandolo

Consulenza artistica e musicologica: Jorge Alberto Guerrero

Registrazione digitale a 24 bit/96 Khz -

Editing e Mastering: Roberto Chinellato, Audiomaster

L'Ensemble Aglaia rivolge un particolare ringraziamento
al prof. Pierangelo Milani e Carlo De Martini

Si ringrazia l'Università di Pavia per la cortese ospitalità

© 1999 DARP s.r.l. - Milano

© 1999 Paragon per Amadeus

Realizzazione: **Paragon** s.r.l. - Milano

Collana discografica diretta da

Gaetano Santangelo

Art director: Carlo Steiner

Grafica: Riccardo Santangelo

Redazione: Andrea Milanese

In copertina: Foto Pino Ninfa

Nota: I master di tutti i CD allegati ad Amadeus sono realizzati utilizzando alcune caratteristiche tecniche proprie della lettura ottica.

Oltre ai consueti «track», indicati con il simbolo □, che individuano l'inizio delle composizioni o dei vari movimenti, sono codificati anche gli «index», segnalati con il simbolo [], mediante i quali è possibile individuare e richiamare all'ascolto i punti di particolare interesse del brano. Non disponendo di un apparecchio predisposto alla ricerca degli «index» è possibile avvalersi del minutaggio. Quest'ultimo, posto tra parentesi [], indica l'inizio del brano da individuare e generalmente è visibile sul *display* di tutti i lettori di compact disc in commercio.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Amadeus



AM 121/1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

JOHANN SEBASTIAN BACH

(Eisenach 21/3/1685 - Lipsia 28/7/1750)

L'arte della fuga
BWV 1080

ENSEMBLE AGLAIA

Cinzia Barbagelata
direzione e strumentazione

TEMPO TOTALE: 78'45"

NOT FOR SALE SEPARATELY FROM AMADEUS