

Bach e Händel: un confronto

Alberto Basso

Istituto per i Beni Musicali in Piemonte
alberto.basso@tin.it

Resum

El coneixement que tenim avui dia sobre les figures de Bach i de Händel està relacionat, bàsicament, amb la caracterologia diversa que els infantà, curulla de contrastos i farcida d'equivalències, com assenjala el professor Dr. Alberto Basso en el magistral article que ens ofereix, sota el títol «Bach e Händel: un confronto».

El nexa que els uneix, la música, fou viscut d'una manera ben diferenciada en la major part dels aspectes artístics, musicals, professionals i, àdhuc, confessionals de llurs personalitats. Tot i que hi ha elements comuns, tant en la formació del pes de la seva trajectòria inicial, com en la llibertat emprada en l'ús de les afinitats electives que segellaren, més avant, la seva personalitat artística, llur testimoni esdevé una mostra excel·lent de la riquesa de matisos en què hom pot expressar-se.

Segons Alberto Basso, l'aprofundiment musical de Bach es deu especialment a una sentida prevalença litúrgica, empeltada de l'espiritualitat essencial que sadolla tota la seva producció. Diversament, però no de manera contrària, el plantejament de Händel es dirigeix a l'evocació d'una religiositat que s'avé amb el caràcter obert del públic teatral de l'època. Tots dos compositors crearen obres de primera magnitud en la seva joventut. Malgrat que a Bach li mancà l'experiència teatral, es convertí en un extraordinari treballador d'aquest art. No buscava un eclecticisme pràctic, sinó una vivència real del seu ofici, per això esdevingué organista, *Konzertmeister*, *Kapellmeister* i *Direktor Musices* municipal, a més, vers el 1744, s'interessà també per la *musica speculativa*. Altrament, cadascun dels seus fills cercà el seu propi camí en l'art musical.

El 1738, Lorenz Christoph Mizler, antic alumne de Bach, creà la Societat per Corrispondenza delle Scienze Musicali, a Leipzig. Bach hi fou admès, tot i que, com ressalta Alberto Basso, es limità a crear músiques d'ús habitual, bé que dotades d'aquella divina resplendor que el féu esdevenir immortal.

Paraules clau: J. S. Bach; G. F. Händel.

Resumen. *Bach e Händel: un confronto*

El conocimiento que tenemos hoy en día de la figura de Bach y de Händel está relacionado básicamente con la diversa caracterología que los dio a luz, rebotante de contrastes y repleta de equivalencias, como señala el Prof. Dr. Alberto Basso en el magistral artículo que nos ofrece, bajo el título de «Bach e Händel: un confronto».

El nexa que los une, la música, fue vivido de forma bien diferenciada en la mayor parte de los aspectos artísticos, musicales, profesionales y aun confesionales de sus personalidades. Aunque hay elementos comunes, tanto en la formación del peso de su trayectoria inicial, como en el de la libertad empleada en el uso de las afinidades electivas que sellaron, más adelante, su personalidad artística, su testimonio se convierte en una excelente muestra de la riqueza de matices en que uno puede expresarse.

Según Alberto Basso, la profundización musical de Bach se debe especialmente a una sentida prevalencia litúrgica, injertada de la espiritualidad esencial que sacia toda su producción; por otro lado, el planteamiento de Händel se dirige a la evocación de una religiosidad que concuerda con el carácter abierto del público teatral de la época. Ambos compositores crearon obras de primera magnitud en su juventud. Aunque a Bach le faltó la experiencia teatral, se convirtió en un extraordinario trabajador de este arte: no buscaba un eclecticismo práctico sino una vivencia real de su oficio: por eso se convirtió en organista, *Konzertmeister*, *Kapellmeister* y *Direktor Musices* municipal; hacia 1744 se interesó también por la música especulativa. Por el contrario, sus hijos buscaron cada uno su propio camino en el arte musical.

En 1738, Lorenz Christoph Mizler, antiguo alumno de Bach, creó en Leipzig la *Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften* (Sociedad para las Ciencias Musicales). Bach fue admitido, pero, como resalta Alberto Basso, se limitó a la creación de músicas de uso habitual, aunque dotadas de aquel divino resplandor que lo convirtió en inmortal.

Palabras clave: J. S. Bach; G. F. Händel.

Résumé. *Bach et Händel: une confrontation*

La connaissance dont nous disposons actuellement sur Bach et sur Händel est essentiellement liée à la diverse caractérogie qui leur donna le jour, truffée de contrastes et d'équivalences, comme le souligne le Professeur Dr. Alberto Basso dans le magistral article qu'il nous offre, intitulé « Bach et Händel, une confrontation ».

La musique - le lien que les unit- fut vécue de manière bien différenciée en ce qui concerne la majorité des aspects artistiques, musicaux, professionnels et même confessionnels de leurs personnalités. Bien qu'il y eût des éléments communs dans la formation du poids de leur trajectoire initiale tout comme dans celui de la liberté investie dans l'usage des affinités électives qui marquèrent, plus tard, de leur sceau leur personnalité artistique, leur témoignage se convertit en un excellent exemple de la richesse de nuances à travers laquelle l'homme peut s'exprimer.

Selon Alberto Basso, l'approfondissement musical de Bach provient plus particulièrement d'une prééminence liturgique sensible, imprégnée de la spiritualité essentielle qui abreuve toute sa production ; l'approche de Händel s'oriente par ailleurs vers l'évocation d'une religiosité en accord avec le caractère ouvert du public théâtral de l'époque. Les deux compositeurs créèrent des œuvres de première importance dans leur jeunesse. Bien que l'expérience théâtrale manquât à Bach, il se convertit en un extraordinaire praticien de cet art : il ne cherchait pas un électisme pratique mais à vivre réellement l'expérience de son métier : pour cette raison, il se convertit en organiste *Konzertmeister*, *Kapellmeister* et en *Direktor Musices* municipal; vers 1744 il s'intéressa aussi à la musique spéculative. Ses enfants, en revanche, cherchèrent individuellement leur propre voie dans l'art de la musique.

En 1738, Lorenz Christoph Mizler, ancien élève de Bach, créa à Leipzig la *Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften* (Société pour les Sciences Musicales). Bach y fut admis, mais comme le souligne Alberto Basso, il fut limité à la création de

musiques pour usage ordinaire, dotées toutefois de cette splendeur divine qui le convertit en immortel.

Mots-clé: J. S. Bach; G. F. Händel.

Abstract. *Bach and Händel: a Comparison*

The knowledge we have today of the figures of Bach and Händel is related mainly to the diverse characterology available, overflowing with contrasts and teeming with equivalences according to Prof. Dr. Alberto Basso in his magisterial work entitled *Bach e Händel: un confronto*.

Music, the bond that unites them, was interpreted in a very different way by the artistic, musical, professional and even religious aspects of their personalities. While there are common elements in the early parts of their careers, and in the freedom employed in the use of elective affinities that later sealed their artistic personalities, their testimony serves as an excellent example of the wealth of nuances with which one can express oneself.

According to Alberto Basso, the musical depths of Bach owe especially to a heartfelt liturgical prevalence grafted from the essential spirituality that drove all his work. Distinctly but not contradictorily, Händel's approach stems from the evocation of a religiosity that befits the open nature of the public theatre of the time. Both composers created works of great importance in their youth. Although Bach lacked theatre experience, he became an extraordinary craftsman of this art. He did not seek a practical eclecticism, but rather a real experience of his trade, becoming, therefore, organist *Konzertmeister*, *Kapellmeister* and municipal *Direktor Musices*. Around 1744 he also became interested in speculative music. His children also each sought their own path in musical art.

In 1738 Christoph Lorenz Mizler, a former student of Bach, founded *La Società per corrispondenza delle scienze musicali* in Leipzig. Bach was admitted, although, as Alberto Basso highlights, he limited himself to the creation of music for common use, though endowing it with that divine radiance that made him immortal.

Keywords: J. S. Bach; G. F. Händel.

Zusammenfassung. *Bach und Händel: eine Gegenüberstellung*

Das Wissen, das wir heute von der Beziehung zwischen Bach und Händel besitzen, kreist vor allem um ihr unterschiedliches Wesen: ein Ausbund von Kontrasten und gleichzeitig voller Äquivalenzen, wie Prof. Dr. Alberto Basso in seinem meisterhaften Artikel erläutert, der den Titel *Bach e Händel: un confronto* trägt.

Der Nexus, der sie verband, die Musik, erlebten sie in den meisten künstlerischen, musikalischen, beruflichen und sogar konfessionellen Aspekten auf durchaus unterschiedliche Weise. Auch wenn es gemeinsame Elemente gab, sowohl was die Schwerpunkte ihrer Ausbildung zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn angeht, als auch die Freiheit bei der Wahl der musikalischen Affinitäten, die ihre spätere künstlerische Persönlichkeit prägen sollte, ist ihr Zeugnis ein exzellenter Beleg für den Nuancenreichtum, mit dem man sich ausdrücken kann.

Alberto Basso zufolge ist die musikalische Tiefe Bachs vor allem einem stark empfundenen Nachdruck auf die Liturgie zuzuschreiben, der eng mit der essentiellen Spiritualität verknüpft ist, die sein gesamtes Werk durchzieht; im Unterschied, aber nicht im Gegensatz dazu, evoziert der Ansatz Händels eine Religiosität, die mit dem offenen Charakter des Theaterpublikums der damaligen Zeit im Einklang steht. Beide Komponisten schufen erstklassige Werke in ihren Jugendjahren. Obwohl Bach keinerlei Theatererfahrung besaß, brachte er es zu einem außerordentlichen Geschick in diesem Metier: Ihm ging es da-

bei nicht um einen praktischen Eklektizismus, sondern um eine reale Erfahrung seines Berufs, deshalb wurde er Organist, Konzertmeister, Kapellmeister und municipaler Direktor Musices; gegen 1744 interessierte er sich darüber hinaus für spekulative Musik. Seine Söhne beschränkten andererseits ihre eigenen Wege in der Kunst der Musik.

1738 gründete der ehemalige Bach-Schüler Lorenz Christoph Mizler in Leipzig die *Società per corrispondenza delle scienze musicali*. Bach wurde in die Gesellschaft aufgenommen; wie Alberto Basso hervorhebt, beschränkte er sich jedoch in der Folge auf die Komposition von gängigen Stücken, die allerdings mit diesem himmlischen Glanz ausgestattet waren, der ihn unsterblich machen sollte.

Schlüsselwörter: J. S. Bach; G. F. Händel.

Che le personalità dominanti della storia musicale del primo Settecento siano quelle di Johann Sebastian Bach e di Georg Friedrich Händel è principio assoluto e che non può essere smentito. E, comunque, se un'alternativa deve essere cercata al *magister* supremo nato ad Eisenach, in Turingia, quella non può che essere individuata nella figura del compositore che un mese prima del suo futuro antagonista aveva visto la luce ad Halle, in Sassonia. Accostata l'una all'altra e messe a confronto le due personalità riassumono in sé lo spirito e le contraddizioni del proprio tempo. E' sin troppo facile constatare la diversità dell'atteggiamento da essi assunto nei confronti del mondo musicale, pur provenendo essi da una medesima matrice, pure essendo essi espressioni della medesima terra (Turingia e Sassonia sono unite non solamente dal punto di vista geografico e territoriale, ma hanno storia politica, culturale e religiosa assai simile) e pur essendo tenacemente seguaci della medesima confessione religiosa, per altro da essi gestita in maniera alquanto diversa.

A differenza di Bach, Händel si trovò a operare in un clima estremamente aperto alla circolazione delle idee. Le piccole corti provinciali, che governavano poche migliaia di abitanti, le chiese che nulla avevano di veramente imponente, il servizio liturgico, le scuole, i *collegia musica* universitari, le istituzioni municipali: questi gli ambienti nei quali si mosse Bach, largo spazio concedendo anche alla musica didattica e alla speculazione scientifica, formando folte schiere di allievi, tanto in via privata, quanto prestando servizio presso una pubblica istituzione quale era la Thomasschule di Lipsia.

I teatri, i palazzi principeschi, le residenze degli aristocratici, le accademie, le grandi cattedrali: queste, invece, le istituzioni al cui servizio si applicò Händel, il quale fu musicista assai parco nello svolgere il duro esercizio dell'insegnamento e assai poco incline alla *Absolute Musik*, alla musica che non serve se non a sé stessa, che non ha bisogno di essere usata per un servizio particolare, della quale fu sommo imperatore il maestro di Eisenach.

Se scarsamente diffuse furono le opere di Bach sia quando il loro autore era ancora in attività, sia nei decenni successivi alla sua scomparsa, al contrario quelle di Händel furono in considerevole quantità pubblicate in vita. Primo musicista al quale fu consacrata una biografia, quella del reverendo John Mainwaring (1724-1807) pubblicata anonima a Londra nel 1760 con il titolo

di *Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel. To which is added a catalogue of his Works and Observations upon them* (subito tradotta in tedesco dall'amico di gioventù di Händel, Johann Mattheson, e uscita ad Amburgo nel 1761), e primo autore di cui fu predisposta la pubblicazione degli *opera omnia* – l'editore e compositore Samuel Arnold (1740-1802) ne avviò l'impresa *The Works of Handel* nel 1787 poi interrotta nel 1797, ma comunque facendone uscire 180 fascicoli – Händel fu sepolto con il massimo degli onori nella Westminster Abbey, con un sontuoso servizio funebre (il *Burial Service* di William Croft) e un enorme concorso di pubblico (circa 3.000 persone). A Bach, invece, toccò una anonima sepoltura alla presenza di pochi intimi in una chiesa ai margini di Lipsia (la Johanniskirche), una città che non seppe riconoscere il talento di quel grande e che di certo non poteva essere messa a confronto né con i grandi centri musicali italiani, né con Londra e Parigi.

Nessun segno di riconoscimento fu riservato all'autore della *Matthäuspasion* e quando si trattò di scegliere un suo successore, la scelta cadde su un oscuro maestro di musica, Gottlob Harrer, con la giustificazione che «Il signor Bach è stato certamente un grande *Musicus*, ma non un pedagogo e perciò a succedergli in questo servizio, in qualità di *Kantor* alla Thomasschule deve essere chiamata una persona che sappia fare tutte e due le cose». Al contrario, all'autore del *Messiah* venne eretto un monumento, mentre sette giorni dopo la morte del compositore un anonimo scrittore sulle colonne di un giornale londinese scriverà una bozza di epitaffio: «Qui sotto riposano i resti di George Frederic Handel, il più grande dei musicisti di tutti i tempi, le cui opere erano un linguaggio di sentimenti e non semplici suoni; egli superò il potere delle parole esprimendo le diverse passioni dell'animo umano».

Isolato dal proprio mondo, Bach poteva concedersi il privilegio di fare e rifare la storia già vissuta da altri e mantenere il contatto con le tecniche del passato anche quando scriveva musiche di consumo o d'intrattenimento, anche quando doveva celebrare eventi pubblici solenni; e se la moda galante lo obbligava a esprimersi in termine di linguaggio corrente, alla portata di tutti, egli trovava ugualmente la maniera – attraverso l'esercizio del contrappunto lineare (quello espresso nelle composizioni per violino e per violoncello solo), della rigorosa forza dell'imitazione canonica, dell'arte della variazione interiore e non ornamentale – di renderla inattuale e generalmente inservibile al consumo. Al contrario, Händel immerso nella contemporaneità, si adeguava con facilità al gusto corrente e frequentava il mondo dello spettacolo, e anzi ne fu anche l'organizzatore e impresario, accettandone convenienze e inconvenienti; né modificava la sua natura di uomo estroverso a contatto con l'ambiente religioso: la sua interpretazione, autentica, dei testi biblici parafrasati negli oratori lo conduceva a un ragionevole trionfalismo. Cantate, passioni, oratori, Messe, mottetti, corali erano per Bach occasioni per sviluppare la fede interiore, i costrutti teologici, l'emozione mistica, persino le virtù del *pater familias* e del cittadino probò. Musica sacra, *anthems* e oratori, invece, costituivano per Händel esercizi professionali, sostenuti certamente dalla fede (che per lui non era meno viva e incrollabile di quanto lo fosse in Bach), ma votati a cogliere

l'anima del secolo, che era il secolo della religione di Stato, ufficializzata, trasformata da servizio liturgico in cerimonia, da preghiera in inno celebrativo, da meditazione interiore in celebrazione solenne, da rito sacerdotale in manifestazione di potere politico.

E, infatti, mentre i tre oratori che Bach ci ha consegnato (quello per la *Pasqua*, quello per l'*Ascensione* e quello per il *Natale*, quest'ultimo formato da sei cantate destinate alle celebrazioni liturgiche dei giorni festivi compresi fra il Natale e l'Epifania) sono, appunto, a tutti gli effetti, delle opere a carattere sacro, perché strettamente connesse alla liturgia, i molti oratori di Händel, invece, erano destinati a sontuose celebrazioni a sfondo genericamente commemorativo ed evocativo, quasi degli affreschi sonori, oratori che non avevano carattere spirituale o devozionale, e che potevano apparire quasi come dei sermoni offerti a un pubblico selezionato di invitati oppure di spettatori che frequentavano il teatro e le sale da concerto; e, infatti, raramente gli oratori händeliani venivano eseguiti in chiesa, né tanto meno essi erano proposti all'interno di una ufficiatura liturgica, di un rito. Si trattava, piuttosto, di elaborate manifestazioni di spettacolo per le orecchie.

Eppure, agli occhi di tutti, Händel appariva ed era il più grande, il più vicino, mentre la stella di Bach si perdeva nei cieli infiniti, oltre le galassie visibili. A Händel si attingeva a piene mani – e lo si imitava – così come Händel aveva attinto dai contemporanei, impadronendosi degli altrui lavori anche perché la prassi e le regole del tempo lo consentiva. E' significativo che, in quella tenace riscoperta dei valori antichi dalla quale sembrava scaturire la ragione prima del martoriato stile degli ultimi anni, Beethoven guardasse con estremo interesse a Händel – e il suo era già un ritorno all'antico in chiave puramente romantica – ne cantasse le lodi in termini di apprezzamento assoluto, ne facesse il capostipite di una concezione musicale insuperabile, immortale e immacolata. Aveva detto un giorno: «Händel è il più grande compositore che sia mai vissuto» e, scrivendo all'arciduca Rodolfo d'Austria, il destinatario della *Missa solemnis*, a proposito dei suoi studi sulla musica antica: «Soltanto Händel e Bach, *tedeschi*, hanno avuto del vero genio». Certamente approssimativa era la conoscenza che Beethoven poteva avere di Bach, quasi del tutto inedito ai suoi tempi; più approfondita e attendibile, invece, era quella delle opere händeliane, di cui negli ultimi anni egli giunse a possedere il *corpus*, sia pure nell'edizione largamente lacunosa (perché incompiuta, come si è detto) di Samuel Arnold.

Nel dichiarare la propria sconfinata ammirazione per il creatore del *Messiah*, Beethoven tuttavia non annunciava un motivo critico originale; egli si univa al coro generale che ovunque in Europa (e persino nelle Americhe) con la sola esclusione dei Paesi Slavi, si alzava in onore del musicista «anglo-tedesco» e ricalcava gli osannanti giudizi pronunciati da Haydn e da Mozart, l'uno testimone diretto delle già tradizionali monumentali esibizioni sinfonico-corali (le *Handel Commemorations*) in atto in Gran Bretagna, l'altro revisore dell'orchestrazione di alcuni lavori händeliani negli anni 1788-1790: *Aci e Galatea*, il *Messia*, il *banchetto di Alessandro*, l'*Ode a Santa Cecilia*.

A sostenere il verbo händeliano e a introdurlo nella Vienna Imperiale di quel tempo era stato il barone Gottfried van Swieten (1733-1803), prefetto prima della Biblioteca di Corte e presidente poi della Commissione di censura letteraria, eccellente dilettante di musica, che in casa propria e nei luoghi deputati per vari anni offrì prelibate esecuzioni di musiche di Bach e di Händel e, di quest'ultimo, soprattutto oratori. Incerto sul proprio avvenire dopo l'esplosione dei capolavori händeliani, l'oratorio conosceva sul finire del XVIII secolo un rilancio inaspettato, coinvolgendo in breve il mondo dei «classici viennesi» (si pensi solo a *Die Schöpfung* e *Die Jahreszeiten* di Haydn), e predisponendosi ad accogliere nel proprio seno i primi romantici: specialmente Mendelssohn (che pure fu uno dei maggiori profeti della riscoperta di Bach) profuse tesori di stile händeliano nei suoi *Paulus* ed *Eliab*, pagando in ritardo quel debito di riconoscenza che i Tedeschi avevano contratto cento anni prima con il loro «rappresentante all'estero», il transfuga Händel che essi non erano stati capaci di trattenere. Quello spirito di rivincita contaminò poi anche Liszt e Brahms e indusse la Germania, con Friedrich Chrysander (1826-1901), a dare vita – sei anni dopo la creazione della Bach-Gesellschaft – a una Händel-Gesellschaft (1856) che nel 1858 iniziò la pubblicazione degli *opera omnia* con il sostegno (sino al 1866) di Giorgio V, re di Gran Bretagna e Irlanda, e poi del Regno di Prussia, portando a termine l'impresa nel 1892 con l'uscita del volume 96 (cui seguirono altre sei volumi di supplemento).

Vita e opere di questi due monumenti dell'arte musicale tedesca, dei due protagonisti assoluti della prima metà del Settecento hanno pochi per non dire quasi nessun tratto in comune. Il creatore del *Messiah*, è un genio senza frontiere e un uomo dalle molte vite, al quale sembra quasi impossibile assegnare un attributo nazionale. Figlio di un cerusico di Corte, si era formato nella città natale, ad Halle, sotto la guida di un regolare maestro, Friedrich Wilhelm Zachow che qualche beneficio nella storia della musica si è meritato oltre a quello di essere stato l'educatore per la musica di Händel. Nel 1702 Händel aveva potuto iscriversi all'Università (cosa che non fu possibile a Bach), abbandonando poi gli studi di giurisprudenza per portarsi ad Amburgo, dove compose molte cantate liturgiche (tutte perdute) per la Chiesa Evangelica Luterana e molte pagine strumentali (alcune delle quali poi riutilizzate in seguito), distinguendosi anche come compositore di opere teatrali per il locale «Teatro al mercato delle oche» che ospitava drammi in lingua tedesca.

Händel trascorse una parte della propria gioventù in Italia (dalla fine del 1706 all'inizio del 1710) e qui compose (trattenendosi a Firenze, Roma, Napoli e Venezia) due melodrammi, due oratori, la grandiosa cantata *Aci, Galatea e Polifemo*, e una settantina di cantate da camera, varie pagine di musica sacra e strumentale. Dopo un breve impiego alla Corte di Hannover, nell'autunno 1710 fu chiamato a Londra e l'Inghilterra (dal 1714 e ancora ai giorni nostri governata da una dinastia di origine tedesca, gli Hanover appunto) sarebbe divenuta per sempre la sua nuova patria: in questa nuova patria egli si sarebbe dedicato soprattutto alla composizione di melodrammi in lingua ita-

liana, di oratori in inglese, di musiche strumentali d'ogni genere e di pagine di musica sacra in inglese (e perciò per la Chiesa Anglicana) e in latino.

Ben diversa è la geografia bachiana che – per provvidenza, destino, tradizione e vocazione – è prevalentemente collocata nella selvosa Turingia (in primo luogo Eisenach, il luogo dell'infanzia, poi anche Ohrdruf, Arnstadt, Mühlhausen, Weimar che sono i luoghi dell'adolescenza, della giovinezza e dei primi impegni professionali) e nella vasta Sassonia (Köthen e Lipsia, ma anche Dresda, la capitale del Ducato). Accanto a questi centri, numerose altre località hanno caratterizzato il cammino del *Kantor*, dalla nordica Lüneburg (che lo ospitò studente per un paio d'anni) alle città che lo videro impegnato in viaggi di studio, perizie e concerti d'organo, concorsi, visite a parenti ed autorità, manifestazioni celebrative a Celle, Amburgo, Lubecca, Weissenfels, Halle, Zeit, Erfurt, Karlsbad, Gera, Kassel, Altenburg, Potsdam, Berlino, Naumburg e altre località ancora d'una Germania frantumata in una miriade impressionante di entità politiche e amministrative autonome.

Regge e residenze, edifici pubblici, piazze di mercato, chiese e organi, conventi e accademie, scuole e università, caffè e giardini rendono vivo un panorama geografico che non è mai inerte, che si alimenta di profondi stimoli culturali, che fa della fede luterana il baricentro dell'esistenza e che è popolato da un immane numero di famigliari e da una densa cortina di amici e di detrattori, di colleghi e di rivali, di sovrani e di principi, di maestri e professori, di allievi, artigiani, mercanti, uomini di lettere, pastori, borgomastri, consiglieri, giudici. E tutto ciò senza mai uscire dai confini della Germania, ma ciò malgrado guardando sempre con attenzione a quanto altrove si faceva (specie in Francia e in Italia).

Per una delle contraddizioni che rendono incerta e avventurosa l'interpretazione della storia, il figlio più glorioso che la storia della musica ci ha consegnato non figura negli atti del tempo al posto giusto, anzi, quasi non vi compare; l'estraniamento della sua arte fu massiccio, perché massiccia e provocatoria fu l'indifferenza di Bach nei confronti del nuovo corso della musica. Così, la società del tempo non si preoccupò di tramandare i documenti di una vita spesa interamente e senza mezze misure al servizio dell'arte: la biografia è lacunosa, scarse le fonti dell'epoca, incerte per non dire evanescenti le notizie sulle effettive condizioni economiche del musicista (del quale conosciamo i «salari» ma non le provvigioni straordinarie), opachi i dati sul carattere della persona, vani i tentativi di definire una volta per sempre la cronologia di molte opere (soprattutto nel settore della musica strumentale), impossibile il calcolo delle composizioni perdute, modestissimo il contributo recato dall'esile epistolario (una trentina di lettere appena e quasi mai di contenuto privato), irrilevante il peso «commerciale» delle opere (praticamente mai uscite, vivente l'autore, dai confini geografici della Turingia e della Sassonia), pochi gli attestati critici e talvolta anche formulati in termini negativi come quello firmato da Johann Adolf Scheibe nel 1737.

Dimenticata da coloro che vissero a contatto diretto con il *Thomaskantor*, estranea quasi agli stessi suoi figli che la consideravano «roba da museo», ignota ai cultori della musica delle generazioni immediatamente successive, la mu-

sica di Bach ufficialmente non esisteva: le corti e le chiese per le quali quella musica era nata ne ignoravano l'esistenza e la validità artistica. Il silenzio, sconsiderato ma in un certo senso giustificato dalle circostanze storiche, incominciò a essere rotto soltanto verso la fine del suo secolo, quando alcuni teorici presero a citare sparsi frammenti delle opere bachiane a sostegno di alcune soluzioni tecniche e quando alcuni musicofili promossero sporadiche e timide esecuzioni private delle opere strumentali, per lo più circolanti in manoscritti. Lo stesso Beethoven – giovanissimo, lo ricordo – studiò il *Clavicembalo ben temperato*, a Bonn, su una copia manoscritta che era in possesso del suo maestro Christian Gollob Neefe.

Fu Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) ad affrontare per primo, nel 1802 (dunque oltre quarant'anni dopo la monografia che Mainwaring aveva consacrato a Händel), il problema della vita e dell'arte di Bach, fra l'altro sottolineando nel frontespizio di questo primo studio che esso era stato scritto «per i patriottici ammiratori della autentica arte musicale». Iniziava così la *Bach-Renaissance* e subito alcuni editori si impegnarono nell'immettere sul mercato alcune opere. Al tempo stesso, iniziava il processo non solo di ricupero della musica antica, ma lo studio stesso della musica attraverso la storia, quella storia che per altro Bach non aveva mai perso di vista, se si considera lo straordinario interesse che egli aveva sempre dimostrato di avere nei confronti tanto dei contemporanei, quanto e specialmente degli antichi. Alle opere dei grandi del passato egli si era avvicinato con estremo pudore ma anche con la tempra e la tenacia del ricercatore. Lo studio fu lo scopo della sua vita e la sua arte fu lo specchio di un'applicazione scientifica costante, un genere di applicazione che sovente è più facile riscontrare negli autodidatti che non negli uomini formati attraverso un regolare ciclo di studi.

In effetti, sulla formazione musicale di Bach quasi nulla si conosce. Dal padre Johann Ambrosius non dovette apprendere molto e pochi dovettero essere gli insegnamenti ricevuti dallo zio Johann Christoph ad Eisenach, e dal fratello maggiore, pure lui di nome Johann Christoph, a Ohrdruf. Più semplice immaginare che egli sia stato un autodidatta, e quale autodidatta!

Ma lacune spaventose si aprono sulla sua prima attività di compositore, Mentre di Händel si conoscono importanti lavori già degli anni 1703-1708 (opere teatrali in tedesco e in italiano, oratori, cantate, musiche strumentali, lavori tutti che sono sicura testimonianza di un genio e di una concezione musicale originale, quanto meno non inferiore a quella di alcuni grandi contemporanei italiani: Alessandro Scarlatti, Pasquini, Corelli), del Bach di quegli anni esistono poche testimonianze: una serie di modesti preludi corali per organo, un paio di cantate sacre, qualche pagina per clavicembalo o per organo.

Occorrerà attendere l'arrivo di Bach a Weimar (nel 1709) per imbattersi nelle prime importanti prove della sua arte. Se si considera la grandezza dell'opera sua, stupisce non poco il dover constatare che i primi significativi frutti risalgono al tempo in cui il musicista di Eisenach si avviava a compiere un quarto di secolo di età. A meno di 25 anni di età Haendel aveva già scritto alcuni capolavori (l'oratorio *La Resurrezione*, ad esempio, o il dramma per musi-

ca *Agrippina*); Mozart era sul punto di varare *Idomeneo* e *Il ratto dal serraglio*; Beethoven aveva appena completato le tre sonate per pianoforte op. 2; Schubert stava lavorando alla Sinfonia in si minore (Ottava) poi rimasta incompiuta, per non dire delle centinaia di *Lieder*, di decine di pagine di musica da camera e altro; Mendelssohn si era prodotto già in centinaia di lavori (a 16 anni aveva composto uno dei suoi capolavori, l'*ouverture* al *Sogno di una notte di mezza estate*); Schumann aveva già composto una gran parte delle opere pianistiche più importanti; Brahms, infine, aveva già composto e pubblicato le tre sonate per pianoforte (op. 1, 2 e 5).

Una volta formato e in pieno possesso di tutti i mezzi necessari allo sviluppo dell'arte, Bach – espertissimo in ogni campo della musica – trovò il modo ugualmente di trascrivere, o copiare o adattare o utilizzare opere di maestri tedeschi, francesi e italiani. Certo l'ecclettismo che ispirava Bach non era quello eminentemente pratico, funzionale ed episodico o effimero di Telemann e soprattutto di Händel, ma mirava a una sintesi storica, costituiva il pretesto per una visione più aperta delle proprie possibilità di creatore. Gli mancò il contatto con il teatro, che fu invece campo di azione privilegiato di Händel dai primi tempi della sua gioventù e sino al 1741, quando abbandonò le scene per dedicarsi all'oratorio.

Ma per la mancata presenza di Bach negli annali del teatro musicale c'è anche una spiegazione. Di volta in volta, Bach fu organista, *Konzertmeister*, *Kapellmeister*, *Kantor*, *Director musices* municipale; e in quanto *Kapellmeister* egli non si occupò che di musica strumentale, di musica sacra e di musica per eventi mondani (nozze, investiture, genetliaci, omaggi a personalità varie, ricorrenze universitarie). Nelle città o cittadine in cui egli operò non c'erano teatri oppure non si faceva più attività teatrale, come è il caso di Lipsia dove un teatro pubblico funzionò dal 1693 al 1720 per poi riprendere l'attività solamente nel 1744 quando Bach, però, si era ormai interamente votato alla musica a carattere speculativo, avendo quasi del tutto abbandonato anche il campo della musica sacra. Del resto, il teatro musicale in Germania (come per lo più in tutti gli altri paesi, Francia esclusa) era pressoché monopolizzato dai maestri italiani (o da compositori che comunque si erano resi capaci di comporre opere in italiano e nello stile italiano); italiani, inoltre, erano molti maestri di cappella, librettisti, cantanti, strumentisti, scenografi, costumisti ingaggiati dai vari teatri per i pubblici spettacoli.

A Dresda, capitale del Ducato di Sassonia, naturalmente esisteva un teatro di Corte e le opere italiane vi ottennero un particolare successo, specialmente negli anni in cui *Kapellmeister* era Johann Adolf Hasse, autore come si sa di innumerevoli opere italiane. Ma Bach non venne mai interpellato per comporre musiche per quelle scene, né del resto egli si sarebbe prestato a un lavoro del genere che, evidentemente, non aveva attinenza alcuna con la sua sensibilità e con il suo modo di intendere il discorso musicale. L'opera, invece, avrebbe interessato uno dei suoi figli, Johann Christian, ma questi – come si sa – svolse la propria attività di operista dapprima in Italia (Torino e Napoli) e successivamente a Londra, dove visse la maggior parte della propria esistenza.

Johann Christian, dunque, non proseguì sulla strada del padre; del resto, ciò non avvenne neppure per gli altri figli musicisti rimasti in Germania e attivi negli ambienti della cultura e della fede luterana: Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel e Johann Christoph Friedrich. Il messaggio della continuità non venne raccolto neppure da coloro i quali si erano formato alla scuola del *Thomaskantor*, anche se la circolazione dei manoscritti da essi copiati fu intensa e pose le basi per la rinascita ottocentesca della musica di Johann Sebastian. Non l'imitazione si cercò da parte di chi gli era stato vicino, perché i tempi non avrebbero più accettato il linguaggio con il quale Bach – e specialmente il Bach degli ultimi anni – si era espresso; ma semplicemente la guida per il ben comporre, l'insegnamento teorico. Non è un caso che le prime opere di Bach pubblicate dalle Case editrici dei primi anni dell'Ottocento furono quelle a carattere didattico o speculativo e non è un caso che, per esempio, dovendosi pubblicare le sonate e partite per violino solo e le *suites* per violoncello solo tali opere venissero proposte sotto l'etichetta di «esercizi», se non altro perché in questo modo il successo commerciale sarebbe stato maggiore.

Diverso, invece, fu il caso di Händel che, quanto meno in Inghilterra, ebbe un notevole seguito di imitatori, soprattutto fra i musicisti impegnati nella composizione di musiche per il servizio liturgico della Chiesa Anglicana o a carattere devozionale. Händel, che non si sposò mai e non ebbe figli, non ebbe neppure allievi e, a differenza di Bach, trascurò del tutto la composizione di musiche a uso didattico o realizzate per finalità meramente scientifiche. Entrambi fecero parte della «Società per corrispondenza delle scienze musicali» che un allievo di Bach, Lorenz Christoph Mizler, aveva fondato a Lipsia nel 1738, ma mentre Bach ad essa destinò tre suoi fondamentali lavori (le *Variazioni per organo sopra un cantico natalizio*, *L'Offerta musicale* e *L'Arte della fuga*), Händel – per quanto ne sappiamo – non rispettò il dettato dello Statuto di quella società che prevedeva l'impegno per i soci di inviare alla sede composizioni oppure testi a contenuto teorico-scientifico e si limitò a consegnare ai posteri musiche di uso comune, sebbene dotate di quella scintilla divina che le rende ugualmente immortali.