

G. S. BACH

I CONCERTI
BRANDEBURGHESI

SALA BOSSI

15-20 NOVEMBRE 1963

SOCIETA' BOLOGNESE DI MUSICA DA CAMERA



G. S. BACH

(1685-1750)

Il 24 marzo 1721 Giovanni Sebastiano Bach dedicava al margravio Cristiano Ludovico di Brandeburgo (1677-1734) quelli che egli definiva « *concerts avec plusieurs instruments* » e che solo nel secolo scorso, ad opera di Ph. Spitta, pioniere degli studi bachiani, furono denominati « *concerti brandeburghesi* ».

La scelta del dedicatario è spiegata dall'autore stesso nella dedica: « *Monseigneur, comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu de ses ordres, & que je remarquai alors, qu'Elle prennoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la Musique, & qu'en prennant congé de V.A.R., Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition; j'ai donc selon ses tres gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes tres humbles devoirs à V.A.R., par les présents Concerts, que j'ai accommodés à plusieurs Instruments; La priant tres humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du goût fin et delicat, que tout le monde sciat qu'Elle a pour les pièces musicales; mais de tirer plutôt en benigne Consideration, le profonde respect & la tres humble obéissance que je tache à Lui temoigner par là* ». L'incontro con il Margravio avvenne con tutta probabilità nella seconda metà del 1718, quando Bach si recò a Berlino per ordinare un clavicembalo da concerto per la corte di Köthen.

I sei concerti brandeburghesi risalgono quindi ad uno dei periodi più fecondi e sereni della vita di Bach, quello trascorso come maestro di cappella alla corte di Köthen (1717-24). E in conformità ai gusti e alle abitudini di quell'ambiente, Bach dedicò la parte più considerevole della propria attività alla musica da camera; e proprio per l'orchestra di corte, più che per la sparuta cappella del Margravio, furono concepiti questi concerti che richiedono notevoli risorse esecutive.

Il fatto che essi si presentano come ciclo non deve indurre a credere che siano stati scritti tutti di seguito. Come sempre, in Bach la varietà dell'ispirazione e la mobilità della fantasia si concretavano in forme ereditate dal passato con una coscienza storica tanto più sorprendente per la varietà delle esperienze filtrate e nel contempo per la personalità e originalità con cui aderiva ai modelli formali. Il patrimonio culturale che Bach metteva a profitto nella musica strumentale aveva tre direttive di provenienza: quella tedesca, con gusto spiccato per la « musica d'assieme » d'impianto polifonico-contrappuntistico e la predilezione degli strumenti a fiato; quella francese, con l'amore per gli stilizzati ritmi di danza e il gusto prezioso degli ornamenti; quella italiana, infine, che aveva

reso europeo lo schema chiaro e lineare del « concerto grosso » (e nel solco di questo, del concerto solistico). La varietà dell'impianto formale e dell'organico sonoro, che caratterizzano in maniera così sorprendente i concerti brandeburghesi, trovano appropriati riferimenti proprio sotto questa luce. E la considerazione che di essi singolarmente si può tracciare secondo un ordine formale corrisponde grossomodo all'ordine cronologico in cui essi furono con molta probabilità composti a partire circa dall'anno 1717.

Secondo il tipo della « musica d'assieme » sono strutturati il primo, terzo e sesto concerto. In essi non assistiamo al contrasto tipico del « concerto grosso » tra gruppi distinti (« concertino » e « grosso » dell'orchestra); qui invece tutti gli strumenti prendono parte in egual misura e grado d'importanza al discorso musicale. In questo spirito, e con chiari influssi dalla *suite* (per il numero dei tempi e i ritmi di danza di alcuni di essi), è concepito il *Concerto n. 1 in fa maggiore*, per due corni, tre oboi, fagotto, violino piccolo, archi (nella formazione consueta di violino 1° e 2°, viola, violoncello) e basso continuo.

Il primo tempo si articola tutto sul tema presentato dai violini e sulle figurazioni concomitanti affidate agli oboi e ai corni; nel secondo tempo — in cui i corni tacciono — una melodia riccamente fiorita è successivamente presentata dall'oboe I, violino piccolo e violoncello e poi trattata ad imitazione stretta. Maggiori sviluppi solistici offre il terzo tempo, un *allegro* in 6/8. L'ultimo tempo è un *Menuet* che viene successivamente intercalato da un *Trio* per 2 oboi e fagotto, una *Polonaise* per archi e un secondo *Trio* per 2 corni e oboi.

Tre violini, tre viole, tre violoncelli e basso continuo sono l'organico del *Concerto n. 3 in sol maggiore*, caratterizzato da una potente animazione ritmica in entrambi i tempi che, soli, lo compongono e che sono separati da due semplici accordi di *adagio* di sorprendente effetto di trapasso tra il pulsare incessante del primo e il fluire svelto ed elegante (sul ritmo di *giga*) del secondo tempo.

Affine alla precedente ma ancor più insolita è la compagine sonora del *Concerto n. 6 in si bemolle maggiore*, per due viole da braccio, due viole da gamba, violoncello e basso continuo. La scrittura contrappuntistica caratterizza sia il primo tempo (una delle pagine più alte di tutto il ciclo) che l'*Adagio ma non tanto*; l'*Allegro* finale è in forma di rondò, in cui al ricorrente elemento tematico iniziale si contrappongono agili figurazioni in note veloci.

Più sviluppata virtuosisticamente è la stesura del *Concerto n. 2 in fa maggiore*; qui infatti la tromba, il flauto dolce (o *diritto* o *a becco*), l'oboe

e il violino hanno un ruolo già distinto come assieme solistico rispetto agli archi significativamente denominati «in ripieno». La presenza della tromba, con la sua tagliente e brillante sonorità (secondo il gusto e la prassi barocca del suo uso in tessitura acuta, ovvio d'altra parte trattandosi di tromba naturale) dà un particolare carattere a tutta la composizione: lo strumento partecipa senza discriminazione alle spericolate e vivaci figurazioni affidate agli altri solisti, sia nel primo tempo che nell'*Allegro* fugato finale; più raccolto è l'*Andante*, mirabile esempio di trio (flauto, oboe e violino) su una figurazione ostinata del basso continuo.

Chiaramente delineati come concerti grossi, con una differenziazione non solo timbrica e dinamica ma anche tematica fra «concertino» e archi «in ripieno», sono il quarto e quinto concerto. E per il ruolo predominante assunto rispettivamente dal violino e dal clavicembalo siamo già di fronte a un tipo di concerto solistico.

Il *Concerto n. 4 in sol maggiore* contrappone come solisti il violino principale e 2 flauti dolci al grosso degli archi e basso continuo. Il primo tempo è tutto un incessante rincorrersi delle brillanti figurazioni dei flauti e dei virtuosistici assoli del violino. Anche nell'*Andante* — unica eccezione in tutto il ciclo — il discorso musicale s'impenna sul contrasto soli e tutti. Il *Presto* finale è una brillante fuga su un tema solenne e barocco, sfruttato con inesauribile fantasia.

Il *Concerto n. 5 in re maggiore* presenta un concertino con flauto traverso, violino principale e cembalo contro l'orchestra composta di violino, viola, violoncello e violone (il basso continuo è realizzato dal cembalo nei punti in cui non è «concertato»). Il ruolo affidato al cembalo è veramente singolare; si tratta del primo esempio della storia. La predilezione bachiana per lo strumento a tastiera ha giocato evidentemente a favore; così si spiega anche la presenza della splendida ed imponente cadenza del cembalo *solo senza stromenti* alla fine del primo tempo. L'*Affettuoso* è un trio eseguito dal concertino e l'*Allegro* finale è in scrittura fugata.

Come tanti altri capolavori bachiani, anche questi concerti passarono inosservati; la dedica non sortì alcun effetto. Ciò che Bach forse aspirava con essa di ottenere, la nomina a compositore di corte (e non per inutile vanità, ma per una qualificazione agli occhi di un mondo musicale non sempre favorevole e spesso ostile) sarà da lui conseguito molto più tardi. I contemporanei non degnarono di attenzione quanto essi stimavano scritto secondo una moda sorpassata; era invece il futuro che si apriva.