

L'ultima composizione di J. S. BACH

L'ultima composizione di Giovanni Sebastiano Bach, « L'arte della fuga », è stata considerata per più di 175 anni come un'opera astratta dell'ormai vecchio e solitario Maestro. Essa rimase perciò completamente sconosciuta come opera d'arte vivente. È evidente però che egli stesso le attribuiva grande importanza, tantochè — già prima di averne ultimato il manoscritto — fece iniziare, sotto la sua sorveglianza, l'incisione di alcuni brani della partitura, ma senza indicazione di sorta per l'esecuzione.

La morte impedì che il lavoro fosse compiuto.

E così « L'arte della fuga » venne tramandata ai posteri in una prima edizione imperfetta della quale la prima parte — comprendente undici fughe — è da riguardarsi come autentica, presa nel suo complesso, mentre la seconda, messa insieme dopo la morte di Bach e senza averne prima compreso il piano generale, può dare solo una immagine deformata dell'opera complessiva.

D'altro canto, l'opera, tuttora, si presenta in una forma primitiva e incompleta. Bach, nel corso del lavoro, aveva mutato il piano originale; e ciò perchè questa sua opera conclusiva cela un profondo mistero personale. Le esigenze che ne derivano, dati i supremi motivi spirituali che lo animavano, lo indussero, durante la elaborazione, a spostare il centro di gravità, a mutare le distribuzioni delle masse strutturali e con ciò il carattere del primo progetto. Così un piano sagace ed abile si trasformò a poco a poco in vero e proprio ordine cosmico.

L'aver compreso per la prima volta — in modo pratico — questa superiore unità, è merito di Wolfgang Graeser (morto nel 1927). Quantunque qualche elemento del suo primo entusiastico esperimento rimanga ancora problematico, è certo tuttavia ch'egli, riordinando e orchestrando l'enigmatico lavoro, gli aprì una via che lo guidò direttamente al cuore di innumerevoli ascoltatori.

Il miracolo si compì: l'opera che di tutta la musica è, dal punto di vista spirituale, senza dubbio, la più ardua, agisce ora luminosamente — anche sull'anima dei profani — appunto gra-

zie alla matematica rigorosità della sua trama generale. L'anima, infatti, dà il suo intimo assenso a questo ordinamento bachiano, che a tutta prima appare misterioso perchè esso sorge da una verità che inconsciamente giace nell'intimo di ogni essere umano. Perciò la musica fluisce colla forza irresistibile di un fenomeno della natura fattasi spirituale.

Quale fu l'intento di Bach nella creazione di quest'opera enigmatica?

Superficialmente guardando, può sembrare che egli abbia voluto soltanto offrirci una dimostrazione della tecnica e dello stile fugato. Tuttavia la linea generale di essa rivela intenzioni più profonde, mète più artistiche, più elevate. Per Bach la forma della fuga non è già una costruzione dall'esterno, ma diventa un superiore organo di percezione per mezzo del quale, mentre crea, egli aderisce con la propria sensibilità allo sfondo spirituale del suo mondo. Ma la fuga, ormai, non aveva più per i suoi contemporanei questo significato, e di questo distogliersi, dall'epoca sua, da ciò che era la fonte stessa della sua vita musicale, Bach era perfettamente cognito.

Non se ne lagna, ma con « L'arte della fuga » crea un monumento nel quale, con piena coscienza, sintetizza tutta una cultura che egli soltanto ormai poteva dominare e la trasmette — come testamento — a un avvenire di rinata obbiettività.

Bach si erge ancora in un'unità della quale si allinea la sorgente inesauribile di una forza creatrice, vigilata e cosciente.

Questa unità tende verso forme giganti; ma la forma della fuga non è estensibile all'infinito; ed anzi, in Bach essa s'impronta di una volontà precisa e diritta che nulla tollera di meramente episodico; nè consente che sia detta due volte la stessa cosa. Pertanto egli può sostenere la forma singola soltanto indirettamente ricorrendo alla concatenazione ciclica.

Tuttavia, ne « L'arte della fuga » egli vuole non solo il ciclo, bensì il movimento ininterrotto, l'evoluzione totale che parte da una forma primordiale e procede senza soluzione di continuità. Nessuno è più alieno di lui dall'arabesco, dal mero gioco delle forme. La sua autocoscien-

za esige costantemente che qualcosa avvenga, che un destino si compia: egli aspira all'individualità. A fine di ricomporre in un tutto armonico i vari momenti de « L'arte della fuga » egli ricorre alla metamorfosi tematica, non alla « variazione », dato che mira non alla verità, ma al pieno sviluppo organico. La crescente accentuazione e spiritualizzazione dei mezzi contrappuntistici e la trasformazione organica del tema si presentano qui come una doppia natura: un dualismo che si è risolto in perfetta unità. È appunto questa unità che agisce poderosamente, tanto da far trasparire attraverso di essa una verità di ordine superiore.

Da una primordiale volontà tematica, da un « primo motore », sorge un mondo che fluisce, si addensa fino a un punto massimo e poi, oltrepassato il centro, riprende il suo corso verso una spiritualizzazione sempre più pura. Ma che cosa mai spinge questo complesso proprio per questa via? Qui non impera più solamente un che di tecnico e di formale; qui agisce una volontà che trae le sue origini dalla visione spirituale che Bach ha del mondo; poichè egli non è artefice meccanico e impersonale, ma contrappuntista individuale e divinatore. In virtù della sua pienezza di vita sa annullare ogni rigidità schematica con procedimenti liberi che animano la trama musicale: coordina coerentemente questi procedimenti come forze trasformatrici individuali.

È proprio su di essi bisogna fare convergere la nostra attenzione. Infatti, che cosa fa Bach per giustificare il movimento generale? Egli dà al tutto un nucleo spirituale e fa sì che la forma gigante si muova intorno al centro di gravità chiaramente espresso. Con la grande forza dei suoi momenti spirituali guida l'ascoltatore verso un avvenimento centrale. Solo Bach poteva fissarlo con tanta verità espressiva. Ed esso centro è dato dall'incarnarsi del tema B.A.C.H. ciò che si invera — dopo lunga preparazione — nell'undicesima fuga. Questa diventa, per tal modo, il centro di gravità e il perno dell'opera.

« L'arte della fuga » sta dunque — in senso spirituale — tra il mondo e la personalità soggettiva. Bach vede ciò come una prospettiva cosmica, e l'inserimento del tema B.A.C.H. non è dunque uno scherzo; nè un tratto originale di spirito. Solo un uomo pari a lui poteva ardire di porre il proprio nome quale centro d'attrazione di una evoluzione complessa.

L'ulteriore elaborazione di questo nocciolo

centrale dimostra come Bach abbia agito con tutta la serietà di un artista dalla coscienza universale.

LINO ENNIO PELILLI

JAZZ, musica stracciona

Il jazz porta come marchio inconfondibile la sua origine volgare e plebea.

È nato, infatti, nei ritrovi malfamati, nei trivi e negli angiporti, negli equivoci locali notturni di Nuova Orleans come sensuale eccitazione al piacere e al ballo. Come musica, quindi, è spregiudicata e istintiva, impetuosamente selvaggia e brutalmente provocante nei ritmi. Costituisce per ciò un genere scollacciato e perfino indecente, che ha irrimediabilmente assorbito i germi malsani dell'ambiente dov'è nato e rispecchia il collasso morale subito dalla nostra civiltà dopo la fine della prima guerra mondiale del 1914-18.

Questo nuovo linguaggio musicale, determinato dall'incontro di due razze nel suolo americano, — la negra e la bianca — è sorto a poco a poco, mediante il contributo spontaneo di vari esecutori e con il concorso di particolari circostanze. Confluirono infatti nel jazz i blues dei venditori ambulanti, le canzoni eroiche, le improvvisazioni dei vagabondi. Tutte le occasioni erano buone per fare un po' di baldoria. Perfino al ritorno da un funerale il complesso bandistico, che aveva accompagnato il feretro con marce funebri, poi rallegrava il corteo con marce allegre, in cui spiccava il suono sguaiato della cornetta insieme a quello petulante del trombone e alle sfrontate percussioni del tamburo. La aggiunta a questo modesto complesso della chitarra o del banjo doveva in seguito costituire la caratteristica e genuina struttura del jazz.

La cornetta, sostituita da taluno con la tromba, dal suono più pieno e brillante, occupò ben presto un ruolo d'onore, a tal punto che sorsero gare e favoreggiatori accaniti intorno ai più abili suonatori di tale strumento, di cui doveva proporsi quale virtuoso insuperabile Luigi Armstrong.

Dall'incontro del proletariato negro africano e bianco americano e dal caratteristico modo usato dai negri nel cantare le canzoni dei bianchi, è spuntato quel particolare dialetto o gergo musicale, che si chiamò jazz. La sua apparenza rivoluzionaria è derivata dal fatto che a Nuova Orleans, patria d'origine del jazz, non c'erano