NonSoloBiografie: Johann Sebastian Bach

Questa pagina non vuole essere un resoconto sulla vita e sulle opere di Johann Sebastian Bach, perché notizie in merito sono reperibili con grande facilità un po' d'ovunque e non sentiamo certo l'esigenza di accodarci agli osanna per il genio di Eisenach; vogliamo piuttosto fornire un punto di vista alternativo e, perché no, controcorrente, su questo compositore, spesso contrapposto ad Handel. Il confronto Handel-Bach non lo stiamo inventando noi: è dalla fine del diciottesimo secolo, cioè da quando Bach è stato *scoperto*, che va avanti. E se è vero che, come annotò giustamente Henry Fielding "i paragoni sono odiosi", va detto che sono pure inutili perché l'arte che esplicarono questi due geni, nello stesso periodo storico-musicale, è sostanzialmente diversa, per non dire opposta.

Handel in vita non ebbe a che fare direttamente con Bach; quasi sicuramente non si incontrarono di persona, ma sappiamo che Bach studiò attentamente le composizioni del suo coetaneo e conterraneo; come sottolinea P.H. Lang: « Handel era un uomo famoso e Bach studiava le composizioni degli uomini famosi ». Lo stesso figlio di Bach, Carl Philip Emanuel, in una lettera a Forkel del 1775 testimonia l'ispirazione che trasse il padre da alcuni lavori giovanili di Handel. In particolare l'opera Almira, la Johannespassion del 1704 (che però sarebbe spuria) e la Brockes Passion del 1719, furono studiate da Bach, che ne trasse ispirazione per la sua Matthauspassion (fonte Lang) e per alcune cantate: la "ICH HATTE VIEL BEKUMMERNIS" BWV 21 e la "WHACHET, BETET!" BWV 70 (fonte Buscaroli).

Handel invece non parve interessarsi a Bach, la cui notorietà per tutto il diciottesimo secolo non andò oltre la sua terra. In Handel non troviamo alcun richiamo all'arte bachiana. Del resto, cosa poteva interessargli di un autore che non scrisse nulla per il teatro e le cui composizioni erano diametralmente all'opposto delle sue? Non che Handel non sapesse comporre nello stile di Bach - per esempio le sue Sei Grandi Fughe non hanno nulla da invidiare alle rinomate fughe bachiane - perché quello del Kantoren e dell'organista era uno stile che Handel conosceva bene dagli anni della sua formazione ad Halle. Semplicemente non coltivò un'arte che non serviva ai suoi scopi.

Handel era un uomo pratico, che mirava al successo, e questo successo si alimentava con il consenso del pubblico che frequentava i teatri londinesi dove venivano rappresentati i suoi lavori vocali: prima le opere e gli poi oratori. Per catturare l'interesse di una platea tanto eterogenea, la sua musica doveva essere "a misura d'uomo", le sue pagine dovevano privilegiare la cantabilità, il senso lirico, più che l'aspetto squisitamente contrappuntistico e strutturale, in modo che la sua musica potesse venir percepita con chiarezza da soggetti con possibilità recettive molto varie, dall'uomo comune dall'intenditore. Quindi Handel non aveva la necessità di ricercare nelle sue composizioni quelle "perfezioni formali", quella "perizia musicale", che tanto vengono apprezzate nell'arte bachiana dai musicisti e musicologi attuali.

Ma oltre all'esigenza meramente pratica di catturare l'attenzione del suo pubblico, che lo faceva stare bene alla larga dagli eccessi formali di Bach, è lo spirito stesso delle composizioni bachiane a non interessargli. Addirittura possiamo ravvisare in Handel una repulsione caratteriale, anche negli anni giovanili della formazione ad Halle ed Amburgo, verso le forme musicali tradizionali germaniche:
"nonostante *amasse* l'organo non ha composto preludi e variazioni su un corale e non ha composto musiche corali per la liturgia luterana; come se non volesse contribuire, lui che era attratto dalla *solennità* della liturgia ufficiale, ai canti poetico-meditativi, alla affermazione di quelle cantilene che avevano invaso le cantate e che aveva reso la passione un'opera religiosa sentimentale e a volte macabra. Egli non volle costringere la sua intelligenza entro i limiti e gli schemi della cantata, del corale e della fuga, ma volle far ricorso al sentimento e alla fantasia" (Lang).

Per queste ragioni è ingiusto mettere a confronto le composizioni meno rappresentative di Handel, vale a dire i suoi due unici lavori basati sui testi della Passione secondo Giovanni, la "Brockes Passion" del 1719, e l'altra, quella che il Chrysander fa risalire al 1704, ma che per i biografi moderni sarebbe spuria, forse di Georg Böhm o Mattheson, con uno dei lavori più riusciti di Bach, la "Johannespassion". Piuttosto andrebbe considerato che "una composizione giovanile di Handel come il Dixit Dominus, composto a Roma del 1707, sembrerebbe provenire da un musicista la cui forma mentis sia assolutamente contrappuntistica, né più né meno che Bach: la sua Fuga finale assume proporzioni e complessità di

sviluppo che la pongono accanto ai più celebrati esempi bachiani. V'è quindi da credere che il caso di Handel sia quello d'un progressivo allontanamento dal contrappuntismo germanico" (P. Isotta).
Questo sul fronte della musica vocale, ma i paragoni tra i due geni continuano anche su quello strumentale.

Handel affidava la sua reputazione principalmente alle opere vocali e non accordava manifestamente altrettanta importanza, come Bach, alle sue creazioni strumentali: è inutile paragonare i suoi concerti ai Brandeburghesi, "che hanno un orientamento totalmente differente. I concerti di Handel sono musica popolare nel senso migliore del termine, musica semplice, scorrevole, articolata in maniera chiara in cui trionfa l'eufonia. Il contrasto fra il tutti e il concertino è di solito molto intenso, perché il tutti è energico mentre i soli sono dolci e a volte persino privi di accompagnamento. Handel era uno dei più grandi contrappuntisti del tempo, tuttavia non aveva interesse per una complicata scrittura delle parti, ma piuttosto per una rappresentazione e un'espressione plastiche, per la melodiosità e per un suono strumentale differenziato. I sei Concerti [Op.3] contengono alcune bellissime fughe, che farebbero disperare qualsiasi teorico il quale pretendesse dì analizzarle secondo le regole, perché Handel non ha mai esitato ad abbandonare il filo logico per amore di una bella divagazione o di un suono ricco" (Lang).

Per capire bene le differenze fra lo stile dei due compositori affidiamoci all'equilibrata analisi di Bukofzer:
« Musicisti del Barocco, Handel e Bach subiscono entrambi l'influsso della dottrina degli “affetti”, ma i loro metodi di rappresentazione differiscono ampiamente e rivelano un netto contrasto nel disegno melodico. Handel eccelle in motivi ampi e gestuali, Bach in linee intricate e complesse; le melodie di Handel sono estese, quelle di Bach concentrate. Quest'antitesi è messa in rilievo dalla parte in arioso dell'aria He was despised, dal Messia, e dal recitativo Erbarm' es Gott, dalla Matthauspassion. In ambedue le composizioni, la flagellazione di Cristo è rappresentata per mezzo di accordi in ritmi pesantemente scossi. Anche se il sottofondo figuralista è praticamente lo stesso, i risultati musicali non si possono confrontare. Bach, nel suo disegno melodico e nelle sue serrate concatenazioni armoniche, delinea gli “affetti” di ogni parola; Handel fa suo solo un “affetto” di base e scrive una melodia dalle ampie arcate. L'inclinazione all'improvvisazione di Handel si manifesta nelle linee melodiche impetuose, disegnate con tratti audaci, come se fossero dipinte con il pennello fitto usato negli affreschi; l'inclinazione di Bach per lo scrupoloso artigianato si manifesta nelle melodie delineate con coerenza, disegnate come se fossero incise con il bulino. Il labirinto bidimensionale della polifonia implicita di Bach si trova sotto la superficie della melodia; la melodia monodimensionale di Handel trascina l'ascoltatore con la semplice forza della sua spinta. Nel loro fascino sensuale e immediato, le Arie di Handel sono al polo opposto del fascino astratto delle linee di Bach. Anche nelle melodie di danza si può osservare il contrasto fra la concezione melodica di Bach e quella di Handel.

[...] La diversa concezione che Bach e Handel hanno della melodia comporta un contrasto del pari marcato per quel che riguarda il contrappunto. [...] Per Handel, sempre al limite dell'improvvisazione, il flusso delle idee è più importante della loro elaborazione, mentre per Bach l'elaborazione è più importante del numero delle idee. Handel considera il contrappunto solo un mezzo volto a un fine drammatico, come si può osservare nelle linee rapidamente mutevoli della sua scrittura corale. Bach lo considera un fine di per sé, cui deve essere connaturata la coerenza di trattamento. A causa della sua concezione drammatica, il contrappunto di Handel raggiunge il culmine nel mezzo vocale. Persino le sue Fughe per clavicembalo sembrano richiedere un testo e sembrano tendere in definitiva alla forma vocale; è per questa ragione che a Handel riesce in modo eccellente il trasferimento delle idee dal mezzo strumentale a quello vocale. Il contrappunto di Bach è concepito essenzialmente come interazione di linee astratte ed è di natura strumentale. Bach non esita a sottoporre la polifonia corale a una norma strumentale. Nella flessibilità del linguaggio corale, Handel supera Bach, così come Bach supera Handel nella coerenza contrappuntistica. La libera polifonia corale di Handel e la polifonia rigorosamente lineare di Bach, concepita in un'ottica strumentale, formano i due poli della musica del tardo Barocco.
Anche quanto a forma e idioma strumentale, Bach e Handel sono ai poli opposti. Nella sua musica strumentale, Handel condivide il conservatorismo italiano e nella forma non va più in là di Corelli, anche se la semplicità delle sue melodie strumentali guarda alle innovazioni del periodo classico. Bach, d'altro canto, è conservatore nel suo conformarsi alla scrittura polifonica, ma innovatore nell'adozione di forme moderne, come la forma del Concerto di Vivaldi. Del pari, lo stile organistico di Handel è manifestamente influenzato dall'idioma del clavicembalo quanto lo stile cembalistico di Bach lo è dall'idioma dell'organo.

L'antitesi fra Bach e Handel può essere in ultima analisi spiegata come quella di due grandi individualità dall'atteggiamento psicologico fondamentalmente diverso. Handel appartiene al tipo estroverso, Bach a quello introverso. Questa diversità tipologica emerge nel modo più convincente dalla maniera in cui i due compositori reagiscono agli stili musicali del periodo. Handel assimila i diversi stili nazionali, così che essi divengono la sua seconda natura. Egli perviene così a un completo coordinamento degli stili nazionali, che lo pone in condizione di padroneggiarli tutti egualmente bene. Bach, per converso, fonde le varie influenze nel suo proprio stile personale, giungendo così a una fusione degli stili nazionali in cui i singoli elementi sono inseparabili. I due metodi sono incommensurabili e non si possono valutare l'uno in contrapposizione all'altro, ma spiegano perché le composizioni di Handel si incentrino sulle sue Opere, da un punto dove lo sguardo può spaziare, e sui suoi Oratorii, i monumenti del suo umanesimo etico; e perché le composizioni di Bach nuotino sulle Cantate, scritte per le chiese locali della Sassonia, e sulle Passioni, i monumenti del suo rigore liturgico. In questa luce, le vite di Bach e di Handel simboleggiano la loro rispettiva importanza artistica: Handel, sempre alla ricerca del successo, passò per i centri internazionali della musica; Bach, non interessato al successo mondano, cominciò e concluse il suo cursus nei limiti della Germania centrale. Nel loro fascino, entrambi i compositori sono universali. Lo stile mondano grandioso di Handel e l'atteggiamento spirituale di Bach rappresentano i due aspetti essenziali e allo stesso tempo complementari della musica barocca, che danno origine a questo strano paradosso: Bach e Handel sono simili solo dove sono incomparabili ».
Bukofzer ci ha spiegato come Handel e Bach abbiano esplicato la propria arte in modo tanto diverso, eppure viene naturale contrapporli.

Sappiamo che nella loro epoca, Handel è stato enormemente più apprezzato di Bach, conosciuto solo in ambito regionale, ed era tanto apprezzato non solo dai suoi contemporanei, ma anche da alcuni compositori successivi come Mozart e Haydn, che nel 1791 lo proclamò « il maestro di tutti noi ». Beethoven addirittura dichiarò che: «Handel è il più grande compositore che sia mai vissuto » e riferendosi all'edizione Samuel Arnold dell'opera di Handel, disse: « Là è la verità ».

Eppure col passare dei secoli si è assistito ad un ribaltamento nelle preferenze. Ma quali sono le ragioni di un simile cambiamento nel gusto del pubblico e dei musicologi? Perché l'universalmente apprezzato Handel è diventato col tempo una figura di secondo piano, mentre Bach è stato invece elevato da compositore eminentemente barocco a uno dei pilastri, con Mozart e Beethoven, della musica di tutti i tempi? Perché un compositore conservatore come Bach, che non portò innovazioni sostanziali nel linguaggio musicale del suo tempo, ma anzi si rivolse continuamente al passato privilegiando forme musicali antiche come la fuga e la scrittura polifonica, i corali e le Passioni, considerate già ai suoi tempi forme desuete, è diventato per la storia della musica più importante di altri compositori dell'epoca barocca che apportarono delle innovazioni, come Vivaldi, che seppe sviluppare il concerto grosso verso il concerto solistico e la sinfonia, e lo stesso Handel, che inventò l' oratorio inglese, fonte d'ispirazione per intere generazioni di musicisti successivi?
Alla base dell'attuale fama di Bach, oltre all'incontestabile magistero che tutti riconosciamo, vi sono anche dei fattori che cercheremo di inquadrare, molto sommariamente, rimandando il necessario approfondimento delle argomentazioni e delle fonti bibliografiche all'illuminante articolo del critico musicale Claude Fernandez il cui link è riportato a pie' pagina:

1 - Bach fu oggetto a partire dai primi decenni del diciannovesimo secolo di una massiccia divulgazione, iniziata nel 1802 dal capostipite dei suoi biografi, il connazionale J.N. Forkel, e proseguita da alcuni editori, sempre tedeschi, che ne compilarono l'opera omnia. A suggello di tale riscoperta si pose la rappresentazione della Matthauspassion, avvenuta a Berlino nel 1829.
Và detto che la nascente coscienza nazionale tedesca, che andava formandosi in quegli anni, guardava a Bach come ad un compositore che sembrava scarsamente debitore verso altre culture, straniere; convinzione del tutto errata come oggi sappiamo.
Handel fu inizialmente trascurato da questo revival perché avendo operato essenzialmente in Inghilterra, ed avendola eletta a sua nuova patria, fu considerato alla stregua di un traditore dello spirito nazionale tedesco.

Sotto la spinta di questi potenti impulsi patriottici, gli studiosi tedeschi incominciarono ad associare immancabilmente i

termini: sublime, geniale, meraviglioso, infallibile alla musica di Bach. Questi toni enfatici non possono non aver influito sulla creazione di un mito.

2 - Quando successivamente i musicologi rivelarono le marcate influenze straniere nei suoi lavori, i suoi devoti biografi, per nulla scoraggiati, definirono Bach non più il genio "superbamente isolato" nell'oscura provincia luterana, ma il realizzatore di una mirabile sintesi fra stile italiano, francese e tedesco, fra stile antico e stile moderno. Bach divenne così il compositore proiettato nello spazio e nel tempo.

3 - Poi i musicologi fecero notare come, al di là delle immediatamente riconoscibili trascrizioni operate da Bach di lavori di altri compositori, come Albinoni, Bonporti, Marcello, Sachen-Weimare e Vivaldi, e al di là delle diverse trascrizioni per organici diversi di alcuni concerti per violino e oboe che furono riadattati per il clavicembalo, anche diversi lavori strumentali che hanno pesantemente contribuito alla sua fama, come la mitica Toccata e fuga BWV 565, forse di Johann Peter Kellner, la Passacaglia e fuga BWV 582, tratta dal tema del “Christe” della Messe du deuziesme di André Raison, la Fantasia Cromatica, e il Concerto Italiano BWV 971, contengono "prestiti" da altri compositori.
Sappiamo che le trascrizioni e i prestiti, propri e da altri, sono una pratica non rara a molti compositori dell'epoca barocca, Handel compreso. Ma mentre quest'ultimo viene sdegnosamente biasimato per tale riprovevole pratica, che inficerebbe la sua arte, Bach viene bonariamente perdonato; anzi agli occhi dei suoi sostenitori il genio bachiano ne uscirebbe rafforzato, perché seppe infondere profondità e completezza a pagine banalmente costruite da "oscuri" compositori, assurgendole ad autentici capolavori.

4 - Nell'Europa del diciannovesimo secolo si assiste ad una corrente di pensiero, che influenzerà anche il secolo successivo, che decreta in musica il predominio della mente sull'anima, che disprezza il piacere, la sensibilità a favore della profondità musicale: gli adepti di questa filosofia non possono che vedere nel profondo Bach, nell'introspettivo Bach, il portabandiera delle loro teorie.

5 - Grazie alla sua nomea di compositore religioso e mistico, che attribuiva scarsa importanza al mondo esterno e che trovava la forza nelle proprie incrollabili convinzioni, nei principi e nelle idee delle tradizioni, Bach viene particolarmente apprezzato da un pubblico che ricerca la sua supposta profondità e interiorità e che rifugge l'esteriorità e le frivolezze.

Questi fattori hanno contribuito, assieme, e lo ripetiamo sia chiaro, al riconoscimento del suo magistero compositivo, a cristallizzare il mito di Bach, a rendere nel tempo la sua figura sacra e intoccabile, ma come abbiamo visto, anche Bach era... umano.
Per un approfondimento di questi appunti e sulle relative fonti bibliografiche si veda questo link.