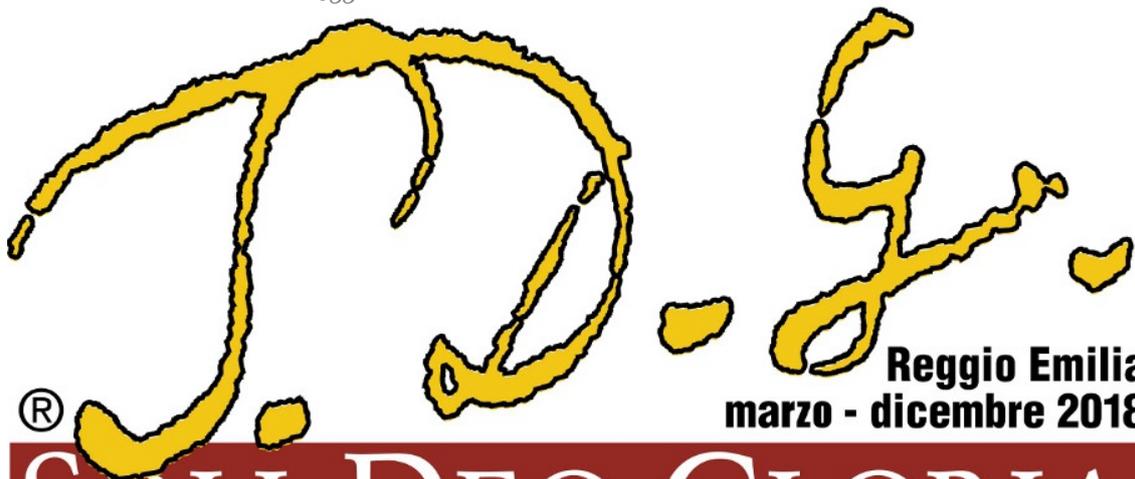




Associazione Cappella Musicale
San Francesco da Paola di Reggio Emilia



Reggio Emilia
marzo - dicembre 2018

SOLI DEO GLORIA
XIV edizione *Organi, Suoni e Voci della Città*

www.solideogloria.eu

Concerto in ricordo di
Francesca Ovi

Con il contributo di



DIOCESI
REGGIO EMILIA - GUASTALLA
Ufficio Beni Culturali
e Nuova Edilizia di Culto

Comuni di
Albinea
Bibbiano
Casina
Castelnovo ne' Monti
Quattro Castella
Rubiera
Sant'Ilario d'Enza
San Martino in Rio



Martedì 10 aprile 2018, ore 21
REGGIO EMILIA

Auditorium "Gianfranco Masini"

Istituto Superiore di Studi Musicali
di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti
"Achille Peri - Claudio Merulo"
(via Dante Alighieri, 11)

Maria Perrotta
pianoforte

LE OFFERTE SARANNO DESTINATE
ALL'ISTITUTO MUSICALE "PERI-MERULO"

Johann Sebastian Bach

(Eisenach, 21 marzo 1685 – Lipsia, 28 luglio 1750)

Die Kunst der Fuge

L'Arte della Fuga BWV 1080

Contrapunctus 1

Contrapunctus 2

Contrapunctus 3

Contrapunctus 4

Canon in Hypodiapason (Canon alla Ottava)

Contrapunctus 5

Contrapunctus 6, a 4 (per Diminutionem) in Stylo Francese

Contrapunctus 7, a 4 per Augmentationem et Diminutionem

Canon alla Duodecima in Contrapuncto alla Quinta

Contrapunctus 8, a 3

Contrapunctus 9, a 4 alla Duodecima

Contrapunctus 10, a 4 alla Decima

Contrapunctus 11, a 4

*Canon (in Hypodiatessaron)
per Augmentationem in Contrario Motu*

Canon alla Decima (Contrapuncto alla Terza)

Contrapunctus 13, a 3 (Rectus)

Contrapunctus 13 (Inversus)

Contrapunctus 12, a 4 (Rectus)

Contrapunctus 12 (Inversus)

Contrapunctus 14 (Fuga a 3 Soggetti) incompiuto

Ars, scientia, disciplina

Johann Sebastian Bach e il segreto giardino della conoscenza
tra mito, ricostruzione e interpretazione

di Silvia Perucchetti

Opera dal doppio volto, *Die Kunst der Fuge* BWV 1080 testimonia la volontà quasi enciclopedica con cui Johann Sebastian Bach ha voluto presentare una sorta di trattato pratico sulla fuga musicale, coniugando *ars* e *scientia*, analisi e sintesi in un'alchimia probabilmente ineguagliata nella storia della musica occidentale; l'alone di mistero e di fascino enigmatico che circondò il capolavoro fin dalla morte di Bach ha dato un particolare impulso sia alla ricerca musicologica, i cui sforzi sono tuttora tesi nel tentativo di chiarire alcuni notevoli problemi testuali (come vedremo più avanti), sia sfociando in un vastissimo panorama di interpretazioni esecutive.

Grazie al ritrovamento¹ di un fondo bachiano scomparso da Berlino dopo il 1945 è stato possibile retrodatare il concepimento dell'*Arte della fuga*, almeno per quanto riguarda i primi esperimenti sul materiale musicale, al periodo 1736-'38, ben 4-6 anni prima di quanto genericamente supposto; proprio verso il 1740 inoltre si apre una nuova fase nel pensiero compositivo bachiano, esplicitamente improntata allo studio dell'*ars musica* speculativa, ancora considerata come la sorella di astronomia, geometria e

¹ WOLFF, CHRISTOPH. *Recovered in Kiev: Bach et al. a Preliminary Report on the Music Collection of the Berlin Sing-Akademie*, «Notes», II serie, LVIII (2001) 2, pp. 259-71.

aritmetica nel *quadrivium* del pensiero antico,² e i cui frutti - come le *Variazioni canoniche sopra Vom Himmel hoch* BWV 769, l'*Offerta musicale* BWV 1079 e appunto *Die Kunst der Fuge* - assumono l'aspetto di progetti scientifici ben lontani dalla sfera pratico-esecutiva quotidiana.

Si tratta ad ogni modo di un'*arte* musicale di grande bellezza (anche se meno immediata all'ascolto rispetto ad altre opere bachiane), e come tutte le espressioni artistiche essa supera i confini della sterile tecnica, pur presentando una tale complessità interna da lasciare senza fiato.

Bach e il 'sapere segreto'

Nel giugno 1747 Bach era stato accolto come membro della *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* ("Società di corrispondenza per le scienze musicali"), fondata nel 1738 a Lipsia dal suo stesso allievo Lorenz Christoph Mizler von Kolov e dedita alla coltivazione del 'sapere segreto': il regolamento della Società prevedeva infatti che vi facessero parte musicisti sia attivi nel campo della teoria che in quello della pratica, ma che questi ultimi fossero esperti di matematica e filosofia; dalla nascita al 1755 la Società accoglierà solo una ventina di musicisti, tra i quali Telemann e Händel.

Come 'prova d'ingresso' e comunicazione periodica ognuno dei membri che avesse meno di 65 anni doveva presentare un lavoro teorico o scientifico-pratico: come primo contributo Bach presentò le *Variazioni canoniche* e, come da regolamento, anche il proprio ritratto ad olio realizzato da Elias Gottlob Haussmann

² Le sette arti liberali si dividevano in *quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia e, appunto, musica) e *trivium* (grammatica, dialettica, retorica); la somma del numero quattro (simbolo della Terra e degli elementi naturali) e del tre (simbolo del mondo degli archetipi, del Cielo e della Trinità) coincide con i sette gradini che compongono la scala verso la conoscenza, ed è a sua volta simbolo della perfezione del creato.

(che, non a caso, ritrae Bach con in mano ben visibile un *canon triplex* a 6 voci); nel 1748 fu la volta dell'*Offerta musicale*, mentre l'*Arte della fuga* probabilmente avrebbe dovuto costituire il contributo per il 1749, anche se la parte quantitativamente più rilevante dell'opera era stata composta intorno agli anni '40-'42.

L'approfondimento dei rapporti tra Bach e la matematica ha inoltre rivelato la presenza di cifre e numeri 'bachiani', dotati di una valenza simbolica cara al compositore e spesso derivante dalle dottrine antiche: il 14, per esempio, è il risultato della somma tra le cifre progressivamente assegnate alle lettere B=2, A=1, C=3, H=8³. I contrappunti dell'*Arte della fuga* (escludendo quindi i canoni) sono 14, e sono composti da 14 note sia il soggetto del *contrapunctus* 5, che il primo dell'8 (quest'ultimo soggetto verrà poi rovesciato e inserito anche nel contrappunto 11); il quarto contrappunto presenta proprio 14 entrate tematiche espositive; e così via. Il numero 41, l'inverso di 14, è poi il risultato ghematrico di J. S. BACH, ed è pure presente in vari modi all'interno dell'*Arte*; l'importanza del 7 infine risulta ovvia, in quanto metà di 14 e accompagnato fin dall'antichità da innumerevoli valenze simboliche: il primo soggetto della fuga quadrupla (contrappunto 14) è formato da 7 note, e spesso i soggetti vengono esposti proprio per quel numero di volte all'interno delle fughe dell'opera.

Un'altra sequenza numerica fondamentale è costituita da $1+2+3+4 = 10$, la cosiddetta '*tetraktys* della decade', una relazione numerica considerata sacra per il pensiero pitagorico perché tutti gli intervalli musicali principali sono rappresentati da rapporti matematici che contengono proprio le cifre 1, 2, 3, 4: intervallo di quarta (*diatessaron*) = $4/3$, quinta (*diapente*) = $3/2$,

³ Questa dottrina esoterica, basata sull'equivalenza tra lettere dell'alfabeto e numeri interi, si chiama *ghematria*; penetrata in Occidente tramite la cultura ebraica, fu uno degli strumenti interpretativi di base delle Scritture.

ottava (*diapason*) = 2/1, doppia ottava = 4/1. Non casualmente, la seconda parte dell'*Arte della fuga* è costituita da quattro canoni (ovvero il vertice della *tetraktys*).

Bach dunque «aveva recuperato l'antica dottrina pitagorica del *numerus*, poi esaltata dai platonici e dai neoplatonici, secondo la quale i numeri costituiscono il principio e l'essenza di tutte le cose. C'è sicuramente in questo culto per la *musica arithmetica*, per la composizione *sub specie canonica*, qualcosa di quella *perfectio materiae* che gli alchimisti riconoscevano nella trasmutazione delle sostanze»⁴. Queste dottrine avevano indotto molti, tra '600 e '700, a «trasferire nel componimento musicale formule segrete ed enigmatiche, giochi di prestigio e artifici con gli intervalli e le figure ritmiche»⁵, così come la poesia barocca si era riempita di anagrammi, acrostici, chiasmi, motti e allusioni nascoste: la breve analisi dei contrappunti e dei canoni che costituiscono l'*Arte*, presentata più sotto, mostrerà l'evidente importanza per Bach di questi aspetti scientifici e spirituali, arcani ed esoterici, nonché la sua costante attenzione agli equilibri proporzionali ed alla perfezione geometrica delle strutture.

Destinazione strumentale e aspetti esecutivi

Tornando alla questione esecutiva, il dibattito sulla destinazione strumentale che Bach avrebbe destinato all'*Arte* rimane ancora oggi uno degli argomenti più controversi: è assente infatti (sia sui manoscritti che sulle edizioni a stampa) ogni tipo di indicazione relativa agli strumenti da utilizzare; sugli autografi di Bach il testo

⁴ BASSO, ALBERTO. *Una chiave di lettura delle ultime opere bachiane: il «sapere segreto»*, in *L'Arte della fuga di Johann Sebastian Bach. Progetto di rielaborazione e completamento coordinato da Luciano Berio*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Spoleto, 23 marzo 2000), a c. di F. Corrias e P. Sarcina, Spoleto, 2001, p. 20.

⁵ *Ibidem*.

musicale si trova più spesso in partitura (ovvero, con un pentagramma per ogni singola voce), ma altrove anche sui due pentagrammi consueti per l'esecuzione tastieristica; la prima edizione a stampa pubblicata postuma - ma il cui progetto iniziale fu sicuramente approntato da Bach - presenta il testo musicale proprio in partitura, ad eccezione della trascrizione per due clavicembali del *contrapunctus* 13.

In realtà, la disposizione su più di due pentagrammi per la musica tastieristica era ben comune tra tardo Rinascimento e Barocco, perché una tale suddivisione grafico-visiva delle varie voci mostrava più chiaramente l'organizzazione dell'ordito contrappuntistico; inoltre, Bach aveva già utilizzato la disposizione in partitura per altre opere esplicitamente tastieristiche (tra cui il ricercare a sei voci dell'*Offerta musicale*), come fece del resto Girolamo Frescobaldi nei suoi *Fiori musicali di diverse compositioni* (1635). Tuttavia, questa apparente 'particolarità' sembrò a molti una conferma dello *status* esclusivamente teorico dell'*Arte della fuga*, riducendola ad un mero, per quanto straordinario, esperimento scientifico, mentre altri ancora vi videro l'occasione per eseguire il capolavoro con più strumenti, almeno uno per ogni pentagramma.

Ovviamente, in un contesto esecutivo ogni singola scelta interpretativa è legittima, se si rinuncia alla presunzione di presentare la propria 'versione' come l'indubbia volontà del compositore; tuttavia, molti indizi fanno pensare effettivamente ad una destinazione strumentale per tastiera, sia essa un organo o un clavicembalo con pedali, strumento già utilizzato da Bach in altre grandi composizioni quali le sei Sonate in trio (BWV 525-530) e la Passacaglia in do minore BWV 582. In particolare, in alcuni passi⁶ dell'opera compaiono temporaneamente fino a sette

⁶ Essi sono localizzati nel contrappunto 5 alle battute 86-90, nel contrappunto 6 da 76 a 79, nel 7 alle misure 56-61, nell'11 a 183.

voci, non eseguibili ovviamente se stanno già suonando solo quattro strumenti, ed è improbabile che un quinto, un sesto ed un settimo strumento debbano intervenire solo in quelle poche battute; l'esecutore all'organo o al clavicembalo invece può tranquillamente suonare anche le voci in sovrannumero, perché sta già 'riducendo' tutte le altre quattro sulle tastiere (con il fondamentale aiuto dei pedali) e queste poche note in più non costituiscono certo un problema. Viceversa, l'utilizzo di strumenti a tastiera senza pedali rende sostanzialmente impossibile l'esecuzione di alcuni passaggi, perché le sole mani non bastano a coprire una tale estensione sui tasti, a meno di non spostare le note troppo distanti in una posizione accessibile (pratica del resto attestata diffusamente anche all'epoca).

La tradizione testuale

Sul versante della tradizione testuale l'*Arte della fuga* è attestata nel seguente gruppo principale di testimoni:

- il manoscritto autografo **A**, una bella copia risalente al 1742⁷ (Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Bach P 200); il frontespizio reca il suggestivo titolo *Die Kunst der Fuga* [sic] *di Sig. Job. Seb. Bach*, inserito dal genero di Bach, Johann Christoph Altnickol, e affermatosi quindi come titolo ufficiale dell'opera pur non essendo di mano del compositore; tuttavia secondo Christoph Wolff, uno dei maggiori studiosi bachiani, con ogni probabilità fu proprio Bach a concepirlo. Nel manoscritto sono assenti i contrappunti 4 e 14, i due canoni *alla Decima* e *alla Duodecima*, nonché la versione per due clavicembali del contrappunto 13, *rectus* e *inversus*. Il testo

⁷ Cfr. WOLFF, CHRISTOPH. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 435; Bach tuttavia continuò ad apportare modifiche al manoscritto almeno fino al 1746.

musicale è notato in partitura (quindi con quattro pentagrammi separati, uno per voce), e sono assenti titoli e denominazioni per i singoli brani salvo i canoni;

- i tre manoscritti autografi B1, B2 e B3 (circa 1749): essi consistono in fogli staccati e contengono solo alcuni brani; ad esempio, il manoscritto **B1** (Mus. ms. autogr. Bach P 200, Beilage 1) contiene unicamente il canone *per Augmentationem in contrario motu*, del quale è testimone primario dato che la stampa del 1751 appare derivata direttamente da qui; la notazione presenta inoltre due soli righi nell'attuale disposizione per tastiera.

È invece il **B2** (Bach P 200, Beilage 2) a tramandarci l'arrangiamento bachiano per due clavicembali del contrappunto 13, *rectus* e *inversus*, poi inclusi nella stampa (ma capovolgendo la successione di *rectus* e *inversus*). La celebre quanto controversa fuga incompleta, ovvero il contrappunto 14, è invece trädita dal manoscritto **B3** (Bach P 200, Beilage 3); anch'essa inclusa poi nell'edizione a stampa del 1751 esattamente come appare nel manoscritto (ma col nuovo titolo di *Fuga a 3 Soggetti*), nel frammento B3 questa fuga si trova notata su due pentagrammi;

- la **prima edizione a stampa**, databile al 1751⁸ e realizzata con la tecnica dell'incisione su lastra nella stamperia di Johann Heinrich Schübler. Grazie alla registrazione di un pagamento effettuato a favore di Schübler abbiamo la prova che il *Kantor* stesse seguendo egli stesso le fasi dell'edizione, poi ultimata da altri dopo la sua morte (28 luglio 1750). Il

⁸ Gli unici esemplari di questa prima edizione al momento esistenti si trovano attualmente nelle seguenti biblioteche: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (2 esemplari); Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung; Eisenach, Bachhaus und Bachmuseum; Olanda, Den Haag, Gemeentemuseum.

titolo sul frontespizio presenta la forma tedesca definitiva
Die Kunst der Fuge.

Ai precedenti testimoni si aggiunga la **seconda edizione a stampa**, datata 1752⁹ e derivata dalla prima, dalla quale si discosta unicamente per alcune piccole correzioni al testo musicale e per la presenza di una lettera prefatoria di Friedrich Wilhelm Marpurg.

Infine, è essenziale menzionare il ritrovamento, avvenuto a Kiev nel 1999, di un importantissimo fondo musicale scomparso da Berlino dopo la Seconda Guerra Mondiale, contenente anche opere finora sconosciute di vari membri della famiglia Bach (tra cui Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel), ed una serie di studi contrappuntistici preparatori all'*Arte della fuga*: proprio questa inestimabile sezione del fondo ritrovato ha permesso di retrodatare, come annunciato sopra, i primi esperimenti compositivi di Bach sull'*Arte* ai tardi anni '30 del '700.

L'ordine dei contrappunti e dei canoni

Come è noto, l'ordinamento dei brani all'interno dell'opera costituisce una *vexata quaestio* di vecchia data: l'edizione a stampa del 1751 riporta infatti una successione viziata dalle decisioni di coloro che la curarono dopo la morte di Bach, determinando tra l'altro l'indebito inserimento del corale *Wenn wir in hoechsten Noethen* e delle fughe, *rectus* e *inversus*, per due clavicembali; approfonditi studi dedicati all'analisi materiale dell'edizione hanno rivelato, grazie alla scoperta di modifiche nella numerazione delle lastre di stampa, che l'ordine concepito da Bach dovesse essere il seguente: un primo blocco con i contrappunti da 1 a 14, ed un secondo con i quattro canoni,

⁹ Dei 16 esemplari superstiti della seconda edizione solo uno è conservato in Italia, più precisamente presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

La lussureggiante *Arte della fuga* scorre dunque attraverso la caleidoscopica, incessante metamorfosi del materiale musicale iniziale, e la grandezza di Bach sta proprio nella capacità di aprire scenari sempre nuovi senza abbandonare il DNA musicale d'origine, onnipresente e familiare; l'articolazione interna dell'opera procede inoltre dal semplice al complesso:

contrappunti 1, 2, 3, 4 fughe semplici; è presente solo il soggetto di base, nella forma regolare o inversa;

contrappunti 5, 6, 7 controfughe in stretto; il soggetto è introdotto prima nella forma regolare e poi in quella inversa (o viceversa, nel 5): il secondo inizia prima che il precedente abbia completato la propria esposizione. Entrambi i contrappunti 6 e 7 fanno uso costante dell'aumentazione e della diminuzione dei valori;

contrapp. 8, 9, 10, 11 fughe doppie e triple: il soggetto principale è sempre presente ma è combinato con un secondo oppure altri due soggetti apparentemente nuovi (anche questi sono infatti interpretabili come variazioni del principale);

contrappunti 12, 13 fughe a specchio, composte da una prima fuga detta *rectus* e da una seconda detta *inversus*; quest'ultimo non è altro che il *rectus* speculare, ovvero la sua riproposizione capovolgendo tutti gli intervalli melodici da ascendenti a discendenti (e viceversa) e invertendo la

posizione di tutte le voci da acuta a grave
(e viceversa);

contrappunto 14 fuga quadrupla (con quattro soggetti);

canoni la seconda voce ripropone esattamente la melodia della prima per intervalli e ritmo; la nota di partenza della seconda voce a volte è la stessa della prima (il che non avviene nei canoni dell'*Arte*), mentre altrove è posta a una determinata distanza – per esempio all’ottava, alla decima, alla duodecima, in *Hypodiatessaron* (alla quarta inferiore) rispetto alla nota iniziale.

I singoli brani

Il *Contrapunctus 1* è caratterizzato dall’andamento posato ma inesorabile, grazie al quale le dolorose ed acute dissonanze emergono con forza nel tessuto contrappuntistico, dando nuova forza al cammino del flusso musicale. La straordinaria cadenza delle ultime battute si nota per alcuni accordi che spezzano il flusso contrappuntistico, che poi riprende il suo corso sopra un lungo pedale di RE grave.

Nel *Contrapunctus 2* il soggetto (in forma retta) viene esposto al pedale; Bach inserisce già la variante del ritmo puntato. Il carattere è solenne e severo.

Nel *Contrapunctus 3* il soggetto in apertura è invece invertito; le note puntate sono scomparse, dando luogo ad un discorso contrappuntistico ritmicamente uniforme. Già in questo contrappunto compare per la prima volta la ‘firma’ musicale di Bach: a battuta 19 incontriamo infatti sotto forma di frammento

le note SI bemolle, LA, DO, SI naturale, che nella notazione tedesca e dei paesi anglosassoni, tutt'ora alfabetica, sono indicate dalle lettere B A C H; come vedremo il *Kantor* inserirà la propria firma musicale altre volte nel corso dell'*Arte della fuga*.

Anche il *Contrapunctus 4* si apre con il soggetto rovesciato, e presenta un andamento scorrevole alternato ad episodi più 'introspezzivi' valorizzati dalla scelta dei registri organistici; assente nel manoscritto autografo A, questa fuga fu probabilmente una delle ultime ad essere composte da Bach.

Il *Canon in Hypodiapason* (o *Canon all'Ottava*, come intitola l'edizione a stampa) è costituito da due sole voci; agile e leggero, esso apre il gruppo di quattro canoni che dovrebbero seguire i 14 contrappunti nell'originale ordine bachiano. Il soggetto di apertura è ritmicamente molto diverso da quello principale dell'*Arte*, ma è chiaramente derivato dalla sua forma inversa (cfr. fig. 2).

Il *Contrapunctus 5* in forma di stretto espone il soggetto principale a distanze sempre più ravvicinate. I ritmi puntati si notano soprattutto all'inizio, ma intervengono per tutto il corso della fuga mimetizzandosi con le quartine di crome dominanti; più avanti tornano ad essere evidenti in corrispondenza di un episodio contrastante in forma di strettissimo, dalla sonorità arcaica. La chiusa, posata ed estremamente solenne, costituisce uno di quei passi in cui le voci in gioco non sono più quattro ma sei;

Il *Contrapunctus 6 in Stylo Francese*, solenne e grandioso, si distingue dagli altri per il ritmo 'alla francese', caratterizzato dalla successione di note brevissime e note puntate (più lunghe delle altre); questa particolare prassi esecutiva deve essere seguita all'impronta sia quando le note brevi e puntate sono notate

espressamente sulla parte, sia quando esse sono scritte con valori ritmici differenti e uniformi.

Anche il *Contrapunctus 7* in forma di stretto presenta passaggi cromatici che illuminano l'inesorabile scorrere uniforme del tessuto contrappuntistico; si nota l'uso sia dell'aumentazione ritmica (è il caso della seconda esposizione del soggetto, posta ad una sola battuta di distanza dalla prima e a valori doppi rispetto a questa) e della doppia aumentazione, sia della diminuzione e della doppia diminuzione.

Il *Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta* si segnala per l'accostamento di figurazioni ritmiche molto diverse, ovvero le veloci sestine (udibili proprio all'inizio del brano) e le quartine di crome; la melodia iniziale non fa altro che 'fiorire' il solito soggetto principale nella forma retta. Anche in questo canone Bach inserisce passaggi cromatici, meno evidenti all'ascolto in quanto coinvolgono note di valore breve - potremmo quasi definirli 'minimalisti' - ma fondamentali per rinnovare continuamente il tessuto armonico.

L'intricato *Contrapunctus 8* a tre voci spicca per il cromatismo dei primi due soggetti, diversi da quello principale (il quale fa la sua comparsa, invertito e variato, verso la metà di questa tripla fuga); le continue alterazioni cromatiche nelle linee melodiche, ora esposte singolarmente ora sovrapposte, creano nuove, improvvise relazioni armoniche, disorientando l'ascoltatore.

Il *Contrapunctus 9*, fluido e spedito, si apre con un soggetto imparentato con la forma principale invertita e per certi versi simile a quello della fuga *recta* 13. Il soggetto principale vero e proprio fa la sua comparsa dopo una trentina di battute, a valori molto larghi e combinato in stretto con quello d'apertura; nel corso del brano verrà esposto sette volte.

Il *Contrapunctus 10* - inserito per errore ben due volte nella stampa del 1751 - si apre con un soggetto nuovo, caratterizzato dal ritmo in levare; più avanti sarà ad ogni modo presente anche il soggetto principale, nella forma invertita. È l'unico brano dell'*Arte* a non iniziare con la tonica RE oppure la dominante LA, bensì con un DO diesis.

Il *Contrapunctus 11*, una fuga tripla, utilizza gli stessi tre soggetti del *contrapunctus 8*, ma li espone non solo invertendone gli intervalli melodici ma anche in diversa sequenza; il terzo soggetto, situato praticamente nel centro esatto della fuga, è costituito dalle note B A C H. Nelle ultime cinque misure si noti infine come il soggetto esposto all'inizio del contrappunto venga ripreso nuovamente dalla voce più acuta.

Il *Canon in Hypodiatessaron per Augmentationem in Contrario Motu* costituisce un vero capolavoro di rigore scientifico-musicale; scale e condotte cromatiche prendono di sorpresa l'ascoltatore, che rimane costantemente privo di punti di riferimento e non può fare altro, in assenza della partitura, di entrare in un'atmosfera rarefatta, delicata ma inquietante ed enigmatica, dai tratti quasi novecenteschi.

Il titolo sintetizza i criteri costruttivi del canone: la seconda voce (che inizia dopo poche battute ed è più grave) espone la stessa melodia della prima voce ma invertita (*in Contrario Motu*) e con valori doppi (*per Augmentationem*); a battuta 52, quando la seconda voce ha terminato la sua esposizione, avviene uno scambio di parti: la seconda ricomincia con la stessa identica melodia iniziale che era stata portata avanti dalla prima voce, mentre quest'ultima, dopo alcune battute, espone la versione invertita a valori doppi che era appartenuta all'altra. A 104, quando anche la prima voce ha terminato la melodia a valori doppi, si aprono le cinque battute finali, una coda conclusiva in cui Bach affida alla voce superiore un'ultima eco della melodia iniziale, per poi concludere

sulla nota RE priva del resto dell'accordo: l'*Arte della fuga* avrebbe dovuto concludersi virtualmente in questo modo, con una sonorità che tecnicamente si definisce 'vuota' e che ben testimonia la *disciplina* dal sapore arcaico che accomuna questo multiforme, alchemico, allusivo capolavoro di *ars subtilior* settecentesca.

Le due complesse fughe *rectus* e *inversus* che costituiscono il *Nel Canon alla Decima Contrapunto alla Terza* il soggetto di apertura (anch'esso derivato da quello di base invertito) viene riproposto dalla seconda voce alla distanza di un intervallo di decima, creando quindi nuovi effetti armonici; il ritmo è ancora una volta terzinato, anche se più avanti Bach aumenta la difficoltà trasformando le terzine in sestine. La sensazione che il compositore riesce a trasmettere è quella di un ordito contrappuntistico di grande leggerezza ed eleganza, dove le due voci dialogano appassionatamente tra loro in un flusso che appare 'infinito' nella sua bellezza rigorosa e trascinate.

Questo canone è inoltre l'unico brano della silloge contenente la prescrizione della *cadenza*, ovvero la possibilità, da parte dell'esecutore, di 'improvvisare' un breve segmento musicale sulla base di successioni armoniche prestabilite e convenzionali, appena prima della conclusione del brano (dove appunto si trova l'indicazione *cadenza*).

Le due complesse fughe *rectus* e *inversus* che costituiscono il *Contrapunctus 13* si segnalano per l'adozione del ritmo terzinato fin dall'apertura del soggetto, il quale a sua volta costituisce una variazione melodica di quello di base in forma retta. Si noti il citato procedimento compositivo 'a specchio', ben evidente all'apertura dell'*inversus*. Fu inoltre questo il contrappunto che Bach trascrisse per due clavicembali, aggiungendo una quarta voce 'libera' alle tre già presenti nella versione di partenza.

Nel caso del *Contrapunctus 12* a quattro voci siamo di fronte ad una coppia di fughe a specchio, in cui Bach opta per un'organizzazione mensurale ternaria in luogo di quella binaria utilizzata per tutto il resto dell'*Arte*; l'*inversus* espone il soggetto principale invertito, mentre il *rectus* ne propone la forma regolare. Nel corso di entrambe le fughe – che costituiscono, come osservato sopra, due immagini capovolte e speculari dello stesso brano – si assiste ad un crescendo di complessità ritmica, passando dai valori larghi a quelli più minuti.

Il *Contrapunctus 14*, culmine di complessità all'interno della prima delle due grandi sezioni dell'*Arte*, è costruito (teoricamente) mediante quattro soggetti, dove l'ultimo probabilmente doveva riproporre quello principale, assente (nella forma base) per tutto il resto del brano.

A battuta 239 del manoscritto B3, quando la mano di Bach si interrompe (fig. 3), si trova la seguente annotazione di mano di Carl Philipp Emanuel: *N. B. Ueber dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben* ('N. B. Nel corso di questa fuga, dove il nome BACH viene usato come controsoggetto, il compositore è morto'). L'affermazione, apparentemente enigmatica, va interpretata anche in questo caso traducendo le lettere B A C H nella cellula melodica SI bemolle – LA – DO – SI naturale, che da battuta 198 (per ricomparire a 235) costituisce uno dei soggetti della fuga. In seguito la fuga venne inserita nella stampa del 1751 conservando la brusca interruzione e in penultima posizione, facendola seguire dal corale *Wenn wir in hoechsten Noethen* come 'compensazione' per l'incompiutezza del contrappunto 14 (così è scritto esplicitamente nella prefazione dell'edizione).

Ora, proprio l'appunto di Carl Philipp, invece di rischiarare il panorama denso di enigmi e incertezze che avvolge l'*Arte*, ha dato adito a controversie musicologiche: il soggetto BACH (che il *Kantor* tra l'altro aveva già utilizzato nelle *Variazioni canoniche*,

oltre che nei contrappunti 3 e 11) è indiscutibilmente identificabile come uno dei *soggetti* della fuga, e non come un *controsoggetto* come invece affermato da Carl Philipp; poteva un musicista provetto come lui commettere un errore così grossolano?

Ma un'altra misteriosa questione riguarda la fuga interrotta: nell'edizione a stampa il titolo è *Fuga a 3 Soggetti*, mentre da alcuni calcoli proporzionali riguardanti le simmetrie e il numero delle battute dedicate a ciascun soggetto, nonché dal necrologio apparso nel 1754 sulla rivista *Musikalische Bibliothek* (curata da Mizler) emerge che questa fuga dovesse constare di *quattro* soggetti invece di tre.

Probabilmente (è questa l'opinione di Moroney, Butler e Wolff) il titolo inserito nella stampa venne elaborato dopo la morte di Bach, basandosi su quello che in effetti era visibile sul manoscritto B3 in quel momento: una fuga incompleta costituita da tre soli soggetti. Wolff andò oltre, ipotizzando che Bach, vista la complessità di tale fuga - posta (come ha rivelato Butler) originariamente e non a caso dopo i precedenti 13 contrappunti e prima dei canoni, come apice del *climax* - avrebbe sicuramente annotato da qualche parte almeno un abbozzo della sezione conclusiva; se ne ricava che una versione completa (o completabile da noi con maggior sicurezza) del contrappunto 14 dovesse esistere, magari su di un ulteriore manoscritto staccato ora disperso.

Altri proposero spiegazioni alternative, ipotizzando ad esempio che la fuga incompleta non potesse decisamente appartenere all'*Arte*, perché il soggetto principale dell'intera opera non è presente nella porzione musicale superstite - tuttavia, anche nel *contrapunctus* 8 il soggetto appare solamente nella parte finale: nulla vieta che Bach potesse desiderare lo stesso per il 14 -; altri ancora proposero che il compositore l'avesse lasciata incompleta appositamente, come sorta di *puzzle* da risolvere: di fatto, diversi musicologi ed esecutori si sono già cimentati nell'impresa; questa

sera ascolteremo invece la fuga incompleta così come appare nel manoscritto e nella stampa.

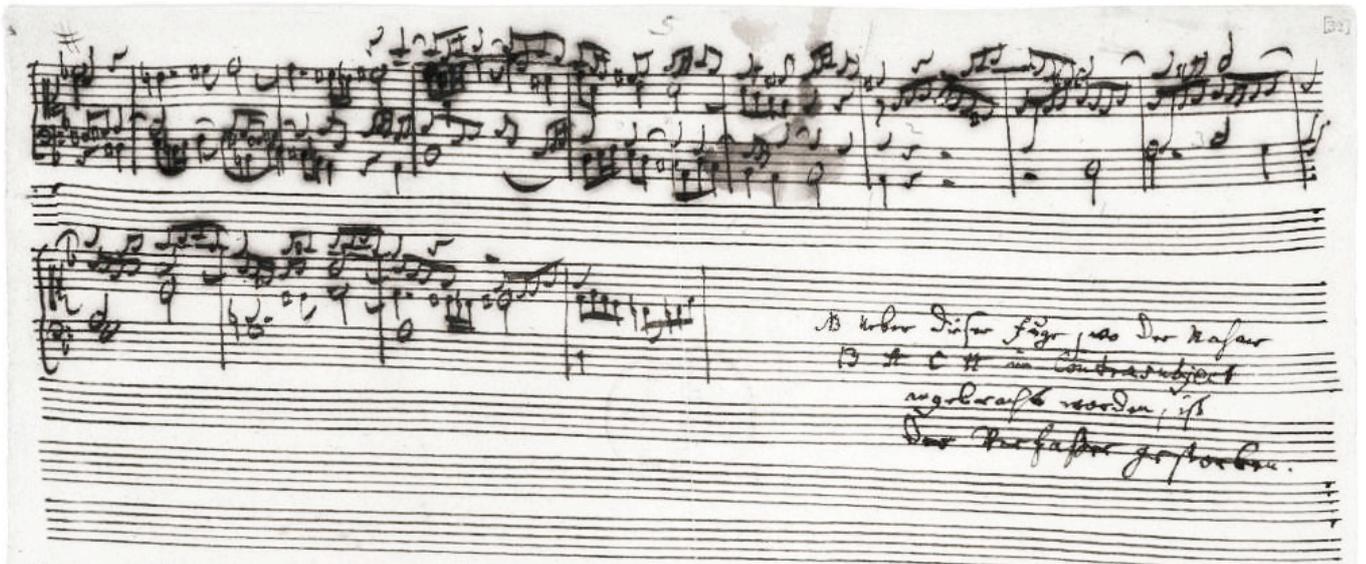


fig. 3

Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz,
Mus. ms. autogr. Bach P 200, Beilage 3

A questo punto, il corale *Wenn wir in hoechsten Noethen sein* (“Quando ci troviamo nell’estrema necessità”) appare come un’aggiunta del tutto arbitraria da parte di chi curò l’edizione a stampa del 1751, e non imputabile quindi all’originaria volontà di Bach concernente l’organizzazione strutturale dell’*Arte*: prova ne sia il fatto che la tonalità del corale è sol maggiore (mentre tutta l’*Arte* è in re minore), e che in esso non compare mai il soggetto principale su cui si basano tutti i contrappunti ed i canoni.

A titolo di completezza, sperando di stimolare e nutrire la curiosità del lettore, riportiamo di seguito alcune note su questo brano, coerentemente espunto dall’esecuzione di questa sera.

Anche se non fu progettato per essere parte integrante dall'*Arte della fuga*, il corale (catalogato come BWV 668a) costituisce molto probabilmente l'ultima opera musicale di cui Bach sembra essersi occupato, già sul letto di morte e ormai completamente cieco: sia la nota di Carl Philipp Emanuel posta dietro il frontespizio della prima edizione a stampa dell'*Arte* (1751), sia la prefazione di Marpurg che apre la seconda (1752), sia la biografia bachiana di Forkel pubblicata nel 1802 affermano che Bach dettò il suo ultimo corale ad uno dei presenti al suo capezzale (probabilmente il genero Altnickol).

Il brano però non costituiva una nuova creazione, bensì una rielaborazione del corale a quattro parti con omonimo titolo composto da Bach intorno al 1715, e inserito nell'*Orgelbüchlein* (e oggi catalogato come BWV 641); nonostante si trovasse a pochi giorni dalla morte, privo di forze e della vista, nella versione realizzata sotto dettatura – la cosiddetta *Diktatfassung*, il cui manoscritto è al momento perduto ma che poi confluì nella stampa – Bach non rinunciò a variare il corale di partenza espandendolo e configurandolo in maniera più spiccatamente contrappuntistica e meno ornamentata, coerentemente con l'orientamento compositivo che contraddistingue i suoi ultimi anni.

Il quadro della questione è tuttavia complicato ulteriormente dalla presenza di un'altra versione dello stesso corale, ossia il BWV 668, caratterizzato da un testo musicale quasi identico ma dal titolo differente (*Vor deinen Thron tret ich* - 'Mi presento davanti al tuo trono'), titolo che, essendo inerente all'arrivo dell'anima umana nel regno dei cieli, sembrò subito collegabile all'imminente decesso di cui Bach era ben consapevole. Anche il BWV 668 venne realizzato da Bach nelle ultime fasi della propria vita, perché fin dal 1747 uno dei principali progetti del compositore consistette nel 'riordinare' – e in molti casi modificarne il testo musicale – il vasto *corpus* di corali per organo realizzati nel periodo di Weimar e ripresi una volta stabilitosi a

Lipsia, probabilmente con l'intenzione di pubblicarli in una raccolta organica; è quindi da collegare a questo progetto la formazione di uno dei più importanti manoscritti autografi bachiani, il cosiddetto *autografo di Lipsia* (Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. Bach P 271), che contiene per l'appunto anche 18 corali per organo. Il diciottesimo, l'unico ad essere stato trascritto da una mano non ancora identificata, è proprio il corale *Vor deinen Thron* (quindi il BWV 668), ma purtroppo questa versione si interrompe alla venticinquesima misura in quanto manca la pagina successiva.

Dato che le due versioni (668 e 668a) non sono identiche ma molto simili, due questioni sorgono spontanee: perché portano due titoli così differenti? E soprattutto, dato che effettivamente il corale BWV 668 presenta alcune soluzioni armoniche più interessanti, raffinate e complesse del 668a inserito nella stampa dell'*Arte della fuga*, quale delle due versioni rappresenta 'l'ultima volontà' bachiana? Alberto Basso¹¹ non indaga i motivi delle differenze stilistiche (tutt'altro che irrilevanti) tra le due stesure, ma è del parere che anche quella catalogata 668 sia stata copiata nella silloge *dopo* la morte di Bach, e che comunque il compositore abbia scelto per il corale riveduto il consolatorio titolo *Wenn wir in höchsten Nöthen* (dopotutto questo era il titolo anche del BWV 641); tutta la tradizione leggendaria legata allo *Sterbechoral* ('corale della morte', revisionato e dettato negli ultimi giorni di vita) si sarebbe poi attestata intorno all'altro testo (*Vor deinen Thron tret ich*) perché questo sembrava calzare perfettamente l'idea romantica del musicista geniale che, conscio della fine imminente, decide di lasciare un ultimo testamento musicale.

Di altro avviso è David Yearsley, autore dell'importante volume *Bach and the Meanings of Counterpoint*¹²: lo studioso ipotizza la

¹¹ BASSO, ALBERTO. *Frau Musika*, Torino, EDT, 1983, vol. II, pp. 598-608.

¹² Editto a Cambridge per la Cambridge University Press, 2002; si vedano in particolare le pp. 1-41.

preesistenza della versione 668, riveduta, ampliata e copiata sull'autografo di Lipsia *prima* della morte di Bach, ma trascritta da un altro copista a causa della sopraggiunta cecità del compositore. Poi, pochi giorni prima della fine, Bach scelse proprio quello stesso suo corale e non altri per via del testo fortemente collegato all'idea di trapasso nel regno celeste; le pratiche luterane relative alla gestione degli ultimi giorni dei moribondi prevedevano infatti, oltre ad una sorta di 'preghiera continua', l'ascolto di musiche sacre per 'anticipare' i cori angelici dell'aldilà: agli esercizi spirituali di questa *arte di morire*¹³ si aggiunga il forte valore simbolico che il contrappunto rigoroso aveva assunto da tempo nella cultura tedesca, sia a livello scientifico che, inevitabilmente, teologico (e ben testimoniato in documenti e trattati coevi). L'esercizio contrappuntistico su di un corale sacro perseguito attraverso le rigorose, matematiche e *divine* proporzioni musicali costituiva, per il geniale quanto devoto *Kantor*, la più pura e commossa preghiera in vista della fine. Anche se il nostro corale non appartiene quindi formalmente all'*Arte della fuga*, il rigore e l'esattezza della sua architettura interna non oscurano, anzi esaltano la dolcezza e l'innocenza delle linee melodiche originarie (il *cantus* del semplice corale di base è datato 1547), in una profonda alchimia che coniuga musica *per l'occhio* e musica per l'anima.

Silvia Perucchetti

¹³ Cfr. YEARSLEY, DAVID. *Bach and the Meaning of Counterpoint*, cit., pp. 4-6 e seguenti, dedicate ai trattati ed ai documenti superstiti relativi all'*ars moriendi* nella cultura protestante.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BACH, Johann Sebastian. *Die Kunst der Fuge BWV 1080; Autograph, Originaldruck Faksimileausgabe*, a c. del Bach-Archiv Leipzig, Band XIV, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979.
- BACH, Johann Sebastian. *Die Kunst der Fuge für Cembalo (Klavier) BWV 1080 nach den Quellen*, a c. di Davitt Moroney, München, G. Henle Verlag, 1989.
- BACH, Johann Sebastian. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, a c. di Klaus Hofmann, Band VIII e IX (Addenda), Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1989.
- BACH, Johann Sebastian. *Die Kunst der Fuge*, a c. di Sergio Vartolo, Firenze, SPES, 2008 (*Monumenta musicae revocata*, 37) (contiene studio di S. Vartolo, ripr. facs. del manoscritto autografo, dell'ed. del 1751/52 e di altre fonti manoscritte).
- BASSO, Alberto. *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, volumi I e II, Torino, EDT, 1979-1983.
- BUTLER, Gregory. *Ordering Problems in J. S. Bach's "Art of Fugue" Resolved*, «The Musical Quarterly», LXIX (1983) 1, pp. 44-61.
- CHAILLEY, Jacques. *L'ordre des morceaux dans L'Art de la Fugue*, «Revue de Musicologie», LIII (1967) 2, pp. 110-36.
- CHAILLEY, Jacques. *L'Art de la Fugue de J. S. Bach. Étude critique des sources. Remise en ordre du plan. Analyse de l'œuvre*, Paris, A. Leduc, 1971.
- CORI, Luca. *Bach e L'Arte della Fuga*, «Hortus Musicus», VIII-XV, XVII-XIX (2001-2004).
- CORRIAS, Francesco – SARCINA Paola (a c. di). *"L'Arte della fuga" di Johann Sebastian Bach. Progetto di rielaborazione e completamento coordinato da Luciano Berio*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Spoleto, 23 marzo 2000), Spoleto, 2001.
- CORTEN, Walter. *Clefs numériques dans l'Art de la Fugue de J. S. Bach?*, «Revue belge de Musicologie», XLII (1988), pp. 199-221.
- CORTEN, Walter. *"Un renversement peut en cacher un autre" ou un aspect inédit du Contrepoint 18 de L'Art de la Fugue*, «Revue de Musicologie», LXXIII (1987) 2, pp. 203-26.
- DENTLER, Hans-Eberhard. *L'arte della fuga di Johann Sebastian Bach, un'opera pitagorica e la sua realizzazione*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Ginevra-Milano, Skira, 2000.

- DIRKSEN, Pieter. *Studien zur Kunst der Fuge von Job. Seb. Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, Struktur und Aufführungspraxis*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher, 1994.
- GONCZ, Zoltan. *The Permutation Matrix in J. S. Bach's Art of Fugue. The Last Fugue Finished?*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXXIII (1991) 1, pp. 109-19.
- KREFT, Robert. *Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge und ihre B-A-C-H-Elemente. Werkanalyse*, Tutzing, Schneider, 1977.
- LEONHARDT, Gustav M. *The Art of Fugue: Bach's Last Harpsichord Work*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1952.
- RIVERA, Benito V. *Bach's Use of Hitherto Unrecognized Types of Countersubjects in the "Art of Fugue"*, «Journal of the American Musicological Society», XXXI (1978) 2, pp. 344-62.
- STAUFFER, George. *Bach As Reviser of His Own Keyboard Works*, «Early Music», XIII (1985), pp. 185-98.
- VARTOLO, Sergio – VARTOLO, Maddalena. *Johann Sebastian Bach, Homo Universalis*, note al CD *J.S. Bach. The Art of Fugue BWV 1080*, Sergio e Maddalena Vartolo clavicembalo, Naxos Records, 2009.
- WOLFF, Christoph (a c. di). *Bach's «Art of Fugue». An Examination of the Sources. Seminar Report*, «Current Musicology», XIX (1975), pp. 47-77.
- WOLFF, Christoph. *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bach's Spätwerk*, Wiesbaden, Steiner, 1968.
- WOLFF, Christoph. *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991.
- WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bachs 'Sterbechoral': Kritische Fragen zu einem Mythos*, in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, a c. di R. L. Marshall, Kassel, Bärenreiter, 1974, pp. 283-97.
- WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- WOLFF, Christoph. *Recovered in Kiev: Bach et al. a Preliminary Report on the Music Collection of the Berlin Sing-Akademie*, «Notes», II serie, LVIII (2001) 2, pp. 259-71.
- WOLFF, Christoph. *Zur Chronologie und Kompositionsgerichte von Bachs «Kunst der Fuge»*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», XXV (1983), pp. 130-42.
- YEARSLEY, David. *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

SITOGRAFIA

J. S. Bach Home Page: <http://www.jsbach.org/>

Kennedy Grimsted, Patricia. *Bach Scores in Kyiv: The Long-Lost Music Archive of the Berlin Sing-Akademie Surfaces in Ukraine*, Working Papers, Ukrainian Research Institute, Harvard University, 2001:

<http://www.fas.harvard.edu/~huri/work2.html>

Informazioni sulla discografia completa relativa all'*Arte della fuga*, articoli e *links* correlati:

<http://www.bach-cantatas.com/NVD/BWV1080.htm>

Introduzione e analisi di contrappunti e canoni con esempi musicali:

<http://pipedreams.publicradio.org/articles/artoffugue/index.shtml>

Si ringraziano

**Famiglia Ovi Gandini
Alberto Spano**

per la disponibilità e la preziosa collaborazione

Maria Perrotta

«Pianismo a metà perfetta fra il lussureggiante Alexis Weissenberg e il laser di Glenn Gould» (N. Carusi, *Liberio*); «Il suono è sgranato, la tecnica è clavicembalistica, il disegno formale è nitido: se continua così, Maria Perrotta sembra destinata a diventare la Rosalyn Tureck italiana» (E. Girardi, *Corriere della Sera*); «È una figura schiva e poco conosciuta, è uno dei veri astri del pianismo mondiale... Nelle *Variazioni Goldberg* ella è all'altezza di Glenn Gould, di Rosalyn Tureck.» (P. Isotta, *Corriere della Sera*).

Applaudita come interprete particolarmente comunicativa, Maria Perrotta si afferma in importanti concorsi fra cui il "Rina Sala Gallo" di Monza, il "Premio Encore! Shura Cherkassky" (2008) e il Concorso "J. S. Bach" di Saarbrücken (2004), premio quest'ultimo che la impone sulla scena pianistica internazionale come una significativa interprete bachiana, riscuotendo ampi successi di pubblico e di critica: «Maria Perrotta sa sfruttare le risorse del pianoforte moderno senza incorrere in inesattezze stilistiche. Il suono di vitrea trasparenza, la tessitura sempre percepibile, l'interessante articolazione della frase hanno reso la musica di Bach in modo ideale» (*Saarbrücker Zeitung*).

Registra per la Radio Tedesca, per la Rai e Sky. La sua incisione dal vivo delle *Variazioni Goldberg* di Bach ottiene il favore della critica specializzata: 5 Stelle delle riviste *Amadeus* e *Musica*, 5 Stelle e Disco del Mese della rivista *Suonare News*, Premio della Critica 2012 promosso dalla rivista *Musica & Dischi*. Nell'ottobre 2013 la Decca pubblica un cd con la sua registrazione dal vivo delle tre ultime *Sonate* di Beethoven che ottiene le "5 Stelle Amadeus" ed è scelto come miglior cd del mese dalla rivista *Amadeus*. Nell'ottobre 2014 il cd ottiene una recensione entusiastica sulla rivista inglese *Gramophone*. Nel settembre 2014 esce la sua nuova incisione per Decca delle *Variazioni Goldberg* di Bach. Nel giugno 2015 esce sempre per Decca,

un recital chopiniano registrato live. Nel febbraio 2017 l'uscita del suo nuovo cd per Decca interamente dedicato a Schubert.

Fra i suoi recenti impegni l'esecuzione del *Clavicembalo ben temperato* di J. S. Bach, del *Quarto Concerto per pianoforte e orchestra* op. 58 di Beethoven con la Filarmonica Arturo Toscanini diretta da Antoni Wit e una tournée in Francia e Italia con un programma interamente dedicato a Chopin. Fra i prossimi impegni figurano concerti con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, l'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano e l'Orchestra della Toscana.

Maria Perrotta studia al Conservatorio di Cosenza, dov'è nata, con Antonella Barbarossa e si diploma con lode al Conservatorio di Milano con Edda Ponti. Ottiene il Diploma Superiore di Musica da Camera all'École Normale de Musique di Parigi, si perfeziona a Imola con Franco Scala e Boris Petrushansky e in Germania con Walter Blankenheim.

Nel 2007 si diploma con lode presso l'Accademia di Santa Cecilia nella classe di Sergio Perticaroli. Arricchisce la sua formazione con Cristiano Burato e François-Joël Thiollier. Vive a Parigi.

www.mariaperrotta.com

L'Arte della Fuga a Reggio Emilia

Esecuzioni integrali dell'*Arte della Fuga* nell'ambito di
Soli Deo Gloria. Organi, Suoni e Voci della Città

9 NOVEMBRE 2001

Chiesa di San Francesco da Paola (Reggio Emilia)

Ton Koopman *organo e clavicembalo*

Tini Mathot *clavicembalo*

21 MARZO 2004

Chiesa di San Francesco da Paola (Reggio Emilia)

Renato Negri *organo*

18 GENNAIO 2006

Chiesa di Santa Teresa (Reggio Emilia)

Ton Koopman e Tini Mathot *clavicembalo*

21 MARZO 2007

Chiesa di San Francesco da Paola (Reggio Emilia)

Renato Negri *organo*

21 MARZO 2009

Chiesa di San Spiridione (Reggio Emilia)

Ensemble Aglàia

Cinzia Barbagelata *violino* | Simona Gilardi *violino*

Maria Ronchini *viola* | Jorge Alberto Guerrero *violoncello*

Maria Cecilia Farina *clavicembalo*

10 APRILE 2018

Auditorium "Masini" dell'Istituto Superiore
di Studi Musicali "Peri-Merulo" (Reggio Emilia)

Maria Perrotta *pianoforte*



Il monogramma di J. S. Bach

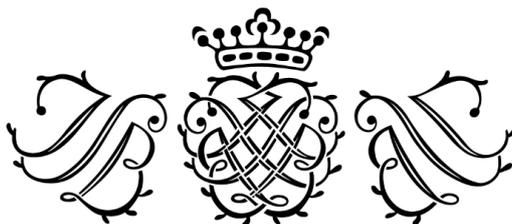
Le iniziali J S B sono presenti due volte,
da sinistra a destra e viceversa, specularmente,
a formare un intreccio sovrastato
da una corona di dodici pietre (7 + 5).

Il monogramma illustra il motto *Christus coronabit crucigeros*
(Cristo incoronerà coloro che portano la Croce),
utilizzato da Bach come
symbolum enigmatico nel *Canone doppio sopr'il soggetto* BWV 1077
(1747; il canone è basato sullo stesso modulo del basso delle
Variazioni Goldberg e la sua linea melodica di cinque note, una sorta di
lamento cromatico, presenta analogie con la *Variazione XXV*).

Al centro del monogramma è possibile identificare

la lettera greca χ , simbolo cristologico la cui forma richiama
ovviamente la Croce, nonché iniziale della parola *Christós* in greco.

Nell'intreccio delle proprie iniziali Bach
dunque 'porta la Croce' (*crucigeros*),
e la corona celeste viene così posta sopra al *symbolum*,
poiché *Christus coronabit crucigeros*.



I prossimi appuntamenti

Domenica 15 aprile 2018, ore 17

REGGIO EMILIA

Chiesa dei Santi Giacomo e Filippo (via Roma)

Marie-Agnès Grall-Menet *organo*
Ensemble corale Il Bosco – Isicoro
Francesco Trapani *direttore*

Musiche di J. S. Bach, A. Scarlatti, C. A. Fessy, G. Pedemonti,
L. J. A. Lefébure-Wely, G. Albanese, J. Ph. Rameau, A. Pedrotti, A.
Mascagni, L. Valcavi, F. Trapani, Canto gregoriano

In ricordo di Don Alcide Pecorari

Sabato 21 aprile 2018, ore 17

REGGIO EMILIA

Biblioteca “Armando Gentilucci”

**Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia e
Castelnovo ne’ Monti “Achille Peri - Claudio Merulo”**
(Via Dante Alighieri, 11)

**Oltre la grafia musicale: pronunce degli ornamenti,
accentuazioni e declamazione musicale**

Emilia Fadini *clavicembalo*

Nell’ambito de *L’Orecchio del Sabato*

In ricordo di Ennio Pastorino

Sponsor

BPER:
Banca

Sponsor tecnico



PALAZZO DEL CAPITANO DEL POPOLO