

## **ENSEMBLE SAN FELICE**

traversiere **Andrea Carmagnola**  
violino I **Gabriele Bellu**  
violino II **Giacomo Scarponi**  
viola da gamba **Francesca Chiocci**  
violoncello **Federico Bardazzi**  
clavicembalo **Rossella Giannetti**



Accademia San Felice Piazza S. Felice, 5  
50125 Firenze, Italia tel & fax + 39 055 741527  
federico.bardazzi@libero.it  
www.accademiasanfelice.com



**Accademia San Felice**

**Comune di Firenze - Estate 2004**  
**Provincia di Firenze**  
**Ente cassa di Risparmio di Firenze**

**VI Festival Internazionale di Orchestre Giovanili Europee**

**Chiesa di Santo Stefano al Ponte, Firenze**  
**lunedì 26 luglio 2004, ore 21,15**

# **Johann Sebastian Bach**

## **MUSIKALISCHES OPFER**

**ENSEMBLE SAN FELICE**

**Johann Sebastian Bach**  
(Eisenach 1685 - Leipzig 1751)

**MUSIKALISCHES OPFER BWV 1079**

**RICERCARE A 3** *clavicembalo*

**Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta**

**CANON PERPETUUS** *super thema regium traversiere, viola da gamba, violoncello*

**Thematis Regii Elaborationes Canonicae**

**CANONES DIVERSI SUPER THEMA REGIUM**

- 1) **Canon a 2** *cancrizans 2 violini*
- 2) **Canon a 2 in unisono** *2 violini, violoncello*
- 3) **Canon a 2 per motum contrarium**  
*2 violini, viola da gamba*
- 4) **Canon a 2 per augmentationem, contrariu motu**  
*"Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis"*  
*2 violini, viola da gamba*
- 5) **Canon a 2 per tonos**  
*"Ascendenteque modulatione ascendat Gloria Regis"*  
*violino, viola da gamba, violoncello*

**FUGA CANONICA in Epiadiapente** *traversiere, violino, clavicembalo*

**RICERCARE A 6** *traversiere, 2 violini, viola da gamba, violoncello, clavicembalo*

**Quaerendo invenietis**

**CANONES A 2** *viola da gamba, violoncello*

**CANON A 4** *2 violini, viola da gamba, violoncello*

**Sonata sopr' il Soggetto Reale a traversa, violino e continuo**  
*largo, allegro-adagio-allegro, andante, allegro*  
*traversiere, violino, clavicembalo*

**CANON PERPETUUS** *traversiere, violino, clavicembalo*

Quando ci accostiamo all'Offerta Musicale tre sono i punti di riferimento principali che si devono tenere presenti:

Innanzitutto il celebre episodio del 7 maggio del 1747, quando il *Thomaskantor*, ormai giunto agli ultimi anni di vita, sempre meno incline alla composizione di musica speculativa per occasioni religiose o cerimoniali e sempre più proiettato a riconsiderare le forme musicali più arcaiche e razionali, fece visita al sovrano, il principe Federico II "il grande", mecenate, amante delle arti e abile suonatore di traversiere. In quella storica occasione Bach innanzitutto visionò uno dei primi modelli di fortepiano, o meglio di *Hammerklavier*, costruiti da Gottfried Silbermann, che avrebbero di lì a poco sostituito il clavicembalo e non ne fu per niente entusiasta. Ma soprattutto realizzò la improvvisazione, proprio su uno di questi strumenti, di una fuga a tre voci su un tema composto dallo stesso Federico II, il cosiddetto *Thema regium*. Tornato a Lipsia elaborò sul medesimo tema un ciclo di 13 brani che donò al principe con un'ampia dedica redatta in uno stile particolarmente ampolloso e servigiale, consono alle usanze dell'epoca: quindi una "Offerta" per il sovrano musicista, autore del tema e a sua volta strumentista ed esecutore dell'opera in oggetto.

Per scoprire il secondo aspetto fondamentale che dette origine alla stesura dell'Offerta Musicale, si deve tenere presente che il *Kantor* entrò a far parte negli ultimi anni della sua vita della società scientifica "Mizler", alla quale erano affiliati numerosi accademici e intellettuali di Lipsia. Era usanza che annualmente ogni membro offriva alla società un saggio, una dimostrazione scientifica o una dissertazione filosofica e pare appunto che l'Offerta musicale fosse una sorta di "comunicazione scientifica" che, sotto il segno di un unico tema variato e sviluppato nelle più molteplici forme, consolidasse l'apporto che anche l'arte, nel secolo dei lumi, poteva dare alla scienza.

Il terzo aspetto fondamentale è l'*Ars retorica*, che ci proietta più direttamente e in profondità nella la struttura generale e contemporaneamente nei dettagli dell'opera. Infatti sappiamo molto bene come nel barocco maturo l'estetica degli affetti avesse affinato il suo linguaggio e definito, attraverso l'utilizzo costante di figure retoriche, molti stilemi, alcune vere e proprie raffigurazioni pittoriche e i più vari e sofisticati modelli per esprimere il proprio *pathos* e il proprio *ethos* nel modo più efficace, ma in questo caso non ci si limita ad una problematica legata al solo linguaggio musicale, ma ad un utilizzo dell'impianto della retorica, inteso come *Ars oratoria* nel senso ciceroniano, proprio nella impostazione generale dell'opera.

Nel 1729 fu eletto come Rettore della Thomasschule di Lipsia Johann Matthias Gesner, filologo di ottimo livello, che alcuni anni dopo lasciò Lipsia per prestare servizio all'Università di Göttingen. Il Gesner, grande estimatore di Bach, approfittò dello spazio che nel 1738 gli offriva un suo commentario ad una nuova edizione del *De Institutione Oratoria* di Marcus Fabius Quintilianus, per esaltare le grandi qualità di Bach esecutore e direttore di musica: "(cfr.) *Ben poca cosa potresti pensare che sia tutto ciò, o Fabio, se resuscitato ti toccasse di vedere quel Bach: da un lato percorre la tastiera usando l'una e l'altra mano, dall'altro muove i piedi con estrema velocità e produce una gran quantità di suoni di cui non sarebbero capaci i vostri innumerevoli suonatori di lira e di flauto, quantunque io sia un fautore del tempo antico, ritengo che il mio Bach riunisca in sé molti Orfei e venti Arioni*"

Proprio il collegamento fra Bach e Quintiliano, attraverso Gesner, ci conduce alla essenza di questa opera, soprattutto seguendo le conclusioni a cui è pervenuta la musicologa Ursula Kirkendale attraverso i suoi fondamentali studi sintetizzati nell'importante articolo *The source for Bach's Musical offering. the Insitutiuo oratoria of Quintilian*, pubblicato nel 1980 dall'*American journal of musicological society*. Secondo la Kirkendale, le varie sezioni, i temi e anche le singole cellule musicali, sono condotte da Bach in maniera da riprodurre un percorso musicale nel perfetto stile oratoriale suggerito da

Quintiliano nella ideale scena di un processo, dove un buon oratore, ad esempio un avvocato, deve saper essere convincente con il giudice per ottenere il successo sperato. Ecco che così si alternano in questo sottile e raffinato gioco delle parti, l'avvocato dell'accusa e della difesa, ora facendo leva sui sentimenti, ora sulla ragione, coinvolgendo il pubblico e cercando di persuadere il giudice ognuno della propria verità. In tal modo si può meglio comprendere la raffinatezza di questa "Offerta" al sovrano che, fine conoscitore dell'oratoria e della retorica classiche, potesse essere gratificato con un linguaggio di così alto profilo. Quindi la successione dei brani, anch'essa argomento, nel corso dei secoli, di divergenze di opinione e la loro interpretazione, oggetto ancora oggi di numerose proposte esecutive differenti, viene ad essere così realizzata secondo i vari momenti di una orazione da svolgere in un ideale processo, come già detto, seguendo i dettami di Quintiliano nel suo "De institutione oratoria", nel seguente modo:

#### I SEZIONE

Ricercar a 3 acrostico RICERCAR	exordium transitus
Canon perpetuus	narratio brevis
Canones diversi 1 - 5 (repetita narratio)	narratio longa
Fuga Canonica in Epiadiapente	egressus

#### II SEZIONE

Ricercar a 6 (insinuatio)	exordium II
Canon a 2 e a4 (probatio + refutatio)	argumentatio
Trisonata	peroratio in adfectibus
Canon perpetuus	peroratio in rebus

Si noti innanzitutto come sia la prima che la seconda sezione siano aperte da un *ricercare* e come all'inizio e alla fine del corpus vi sia un *canone perpetuo*.

Il primo *Ricercare a 3* voci, realizzato al cembalo, ha la funzione di primo *exordium* ovvero di *principium*, di introduzione e presenta il Tema regio, arricchendolo con terzine per ottenere il senso del *delectari* (b 38 e segg.), richiesto da Quintiliano, e utilizzando il *ritmo pirrichio* o *alla zoppa* (b 42 e segg.) - utilizzato anche nel concitato monteverdiano - per conferire un senso di agitazione nella prosecuzione dell'esposizione tematica.

Il famoso acrostico *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta, RICERCAR*, viene collocato da Bach tra l'*exordium* e la *narratio* secondo i dettami di Quintiliano che richiede un collegamento, il *Transitus*, tra queste due parti.

La *narratio brevis* è affidata al primo *Canon perpetuus*, anch'esso realizzato a 3 voci da traversiere, viola da gamba e violoncello. Qui sono da notare due aspetti, la diminuzione ritmica del tema (affidato alla viola da gamba) e il canone libero tra le due parti estreme (traversiere e violoncello), con il loro disegno di figurazioni puntate che in senso retorico rappresentano la regalità in onore al sovrano dedicatario dell'opera (un esempio fra tutti dell'utilizzo di questa cellula ritmica si trova nel "Rex tremendae maiestatis" del Requiem K 626 di Mozart). La *narratio brevis*, se seguita dalla *narratio longa* (detta anche *repetita narratio*) secondo Quintiliano, da origine alla *oratio perpetua*, ecco perché tutti questi 5 "Canoni diversi" sono in realtà canoni perpetui.

Il senso delle due *narratio* consiste in una prima esposizione sintetica e in una seconda più approfondita, che sviluppa tutti gli aspetti introdotti dalla prima, in tal senso questi canoni rappresentano ognuno una delle cosiddette "virtù dimostrative" e più precisamente nel loro rispettivo ordine: *naturalità, imitazione, semplicità, magnificenza ed evidenza*.

Il primo *Canone* è *cancrizzante*, ovvero il secondo violino esegue il brano partendo dall'ultima nota della parte del primo, la struttura di questo canone è stata ripresa anche

da Hindemith, nel *Ludus tonalis*, proprio in omaggio all'Offerta Musicale. Riguardo alla *naturalità*, secondo una ipotesi tentata dalla Kirkendale, è da sottolineare il fatto che il sovrano avesse una inclinazione omosessuale, appunto naturale e opposta.

Nel **secondo Canone** abbiamo invece un fulgido esempio di *genus theatralis*. Infatti riprendendo un esempio tratto dall'Iliade, in cui gli dei lottano fra loro, riportato da Quintiliano nella sua opera, Bach utilizza il disegno discendente del tema dei due violini in canone all'unisono a distanza di una battuta per rappresentare Giove, o meglio, le sue saette che si abbattono dal cielo sulla terra - riprendendo anche qui una idea Monteverdiana. Ai gruppi di ottavi legati a tre a tre in senso ascendente viene associata la figura di Marte, mentre per rappresentare Nettuno Bach utilizza la figura retorica della *circulatio*, con ottavi che disegnano dei veri e propri circoli sulla partitura, come un movimento continuo di onde. Per la figura di Agamennone, infine, è scelto un segmento formato da salti di ottavi in senso ascendente.

Vi è però anche un'altra chiave di lettura di questo canone, ovvero, *l'imitazione*, resa attraverso il canone a distanza di una battuta dei violini, che vuole rievocare una sorta di ideale interrogatorio da parte dei due avvocati a un teste o all'imputato stesso. In questo brano il *Thema regium* di nuovo in figura di minime si svolge alla parte del basso.

Nel **terzo Canone** la *simplicitas* è data dal fluire scorrevole del canone per moto contrario affidato alle due parti inferiori mentre il Tema regio è proposto dal flauto al *superius*.

Il **quarto Canone** è preceduto dal motto "*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*", infatti è un canone per aumentazione, oltretutto per moto contrario, dove la *magnificentia* è complementare e sinonimo al tempo stesso della *fortuna*. È insistente di nuovo l'utilizzo, come nel primo Canone, della figurazione puntata, e il tema viene ornamentato quasi in stile di *ouverture alla francese*.

Nel **quinto Canone** ancora un motto introduttivo "*Ascendenteque modulatione ascendat Gloria Regis*" dove l'*evidentia* è anche qui una parafrasi della manifesta *gloria* di Federico II. Il procedimento adottato è singolare, infatti, proponendo il canone di 8 battute in senso ascendente per tono, si potrebbe proseguire all'infinito, tuttavia la realizzazione più naturale è la seguente: do, re, mi, fa#, sol#, la#, si# (= do), in tal modo con la settima ripetizione enarmonicamente si ritorna all'inizio. È da notare l'insistente utilizzo del solido *ritmo dattilico*, che pervade tutta l'opera e che vuole esprimere la stabilità della gloria del sovrano, mentre l'utilizzo sia in questo canone che nel precedente (*magnificentia* e *gloria*) del metro dell'inno di lode del *peana* (ovvero una sillaba-nota lunga seguita da tre brevi) ne caratterizza l'andamento anch'esso in modo simbolico. Si noti infine come la perpetua ripetizione di queste 8 misure, oltretutto, come già sottolineato, in senso ascendente, voglia evidenziare sia la infinita gloria e maestà del sovrano, sia l'augurio del suo perdurare all'infinito nel tempo.

Si giunge così alla **Fuga canonica in epidiante** che ha la funzione di ricapitolare tutta la prima sezione e, sempre attraverso Quintiliano, alludendo all'Iliade, le tre voci simboleggiano la *bellezza* di Agamennone, la *forza* di Achille e il *coraggio* di Tideo, quest'ultimo raffigura proprio Federico II che, come l'eroe omerico, seppur esile di statura, non difettava di una forte personalità. Per quanto riguarda il linguaggio retorico da utilizzare, Quintiliano parla di tre generi, il *genus subtilis*, il *genus gravis* e il *genus medium*, ognuno dei quali è appropriato per un relativo tipo di oggetto dell'esposizione oratoria. Bach li utilizza tutti e tre, alternandoli e integrandoli in questa sezione in modo mirabile, proprio in ottemperanza alle richieste dell'antico e dotto maestro. Solo per fare alcuni esempi basti pensare alle figurazioni puntate che rappresentano la regalità come al "genere grande", il "genere semplice" lo si può individuare nelle fluide successioni di sedicesimi per

grado congiunto del secondo Canone. mentre il "genere medio" può essere rappresentato da alcune variazioni della proposta del *Thema regium*.

Si apre questo punto la seconda sezione con una vera e propria fuga a sei voci, il **Ricercare a 6**, nel quale ogni strumento espone il tema per intero due volte e che ha la funzione di *exordium II*. Di questo brano non ci è pervenuto il manoscritto ma, nella prima stampa la notazione è per tastiera, in modo simile ai *Fiori musicali* di Frescobaldi e pertanto è plausibile anche una esecuzione per clavicembalo solo, tuttavia la presentazione finalmente di tutti gli strumenti nel loro insieme, assume una importanza fondamentale, proprio dal punto di vista retorico, soprattutto qui, al centro della composizione.

Fa seguito una esposizione di **Canoni a 2 voci per moto contrario** aperta dal motto "cercando troverete". Nel tempo sono state cercate varie possibilità di entrata della seconda voce, però le uniche due funzionali sono alla 14 e alla 4 battuta. Realizzate da viola da gamba e violoncello simboleggiano le arringhe dell'accusa e della difesa, che appunto dicono cose opposte, rifacendosi però agli stessi fatti e facendo leva sugli stessi sentimenti, seguendo lo schema della *probatio* e della *refutatio* di Quintiliano.

Il **Canone a 4** è un magnifico esempio di contrappunto quadruplo che conclude questa interessante parte. Ciò significa avere la possibilità di realizzare la più completa interscambiabilità fra le 4 parti, nelle diverse ottave.

A questo punto si abbandona momentaneamente la rigidità razionale dell'oratoria per entrare nel vivo della sfera degli *affetti*. Infatti la **Triosonata**, nella forma classica di una *sonata da chiesa*, ha la funzione di *peroratio in adfectibus*, ovvero un buon oratore in questo momento deve colpire nel cuore e nei sentimenti il giudice e gli ascoltatori, ecco così che il *Thema regium* viene nascosto nel primo movimento, **largo**, fra la pulsazione del *vibrato di arco* del basso in movimento di danza lenta di *sarabande*, mentre il motivo del flauto e del violino rievoca in senso retorico, attraverso la figura della *suspiratio*, il levare della seconda parte del Tema regio. Il flauto e il violino rappresentano inoltre ancora una volta le due diverse personalità dell'avvocato accusatore e difensore che lottano fra loro. Nel secondo movimento, **allegro**, la melodia è un vero e proprio controsoggetto al *Thema regium* che viene citato 4 volte, in tutto il lungo brano, sempre dal basso. Il terzo movimento, **andante**, sviluppa profondamente il senso della *miseratio*, ovvero della preghiera, della lamentela delle due parti, sempre attraverso figurazioni anacrusiche. Il quarto movimento, **allegro**, è una *gigue* in 6/8, che stempera il *pathos* dell'andante precedente e conclude la sonata. In questo movimento, a differenza degli altri, il Tema regio viene proposto completo, seppur variato, dalle due voci superiori.

C'è però ancora spazio per la *peroratio in rebus*, ovvero la ricapitolazione razionale, quella che il Bach delle Cantate sacre, dopo aver fatto vibrare le corde degli *affetti*, espone attraverso il Corale finale, riconducendo alla forza della razionalità, al fare appello sul proprio intelletto e sul proprio discernimento morale e spirituale.

Naturalmente non si può ridurre tutto ciò a un puro esercizio mentale o tantomeno ad un'arida dimostrazione di virtuosismo compositivo, ma dobbiamo ricondurre questo complesso procedimento a quello spazio indefinito che sta tra "*Ars e Scientia*", tra numerologia, matematica e simbolismo da un lato e intuizione pura e astrazione assoluta dall'altro, che si ricollega tuttavia ad un mondo creativo che attinge a tutte le risorse che ha a disposizione nella sfera materiale, sentimentale e spirituale e che trova un punto di incontro e di sintesi in uno spazio assoluto, astratto e reale al tempo stesso, che può trovare luogo solo in maniera misteriosa e inafferrabile nella visione di un genio.

Federico Bardazzi, Rossella Giannetti