

SERGIO VARTOLO

*Das große Clavierbuch
für Anna Magdalena*

ovvero

L'Arte della Fuga
di Johann Sebastian Bach



Per la mia dolce Maria Celestina

Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac, qua gradieris
Jch wil dich vnterweisen / vnd dir den Weg zeigen

(Vulgata e Luther-Bibel 1545: Ps. XXXI, 8)

Nimis profundae factae sunt cogitationes tuae
Deine gedancken sind so seer tieff

(Vulgata: Ps. XCI, 6; Luther-Bibel 1545: Ps. XCII, 6)

Beatus homo, quem Tu erudieris
Wol dem den du Herr züchtigest

(Vulgata: Ps. XCIII, 12; Luther-Bibel 1545: Ps. XCIV, 12)

Indice

<i>Presentazione</i> di MATTEO MESSORI	VII
<i>Prefazione</i>	XI
<i>Ringraziamenti</i>	XIV

PARTE PRIMA

Præludium	1
Musica e Scienza	2
Musica e Passione	6
Musica e Sentimento	8
Musica e Tradizione	15
Exemplum	19

PARTE SECONDA

Le fonti	29
A) MUS. MS. BACH P 200	31
1. Autografo	31
2. Appendice/Beilage 1	45
3. Appendice/Beilage 2	49
4. Appendice/Beilage 3	51
B) LE STAMPE	82
C) QUALE STRUMENTO PER L'ARTE DELLA FUGA?	87
D) JOHANN SEBASTIAN E ANNA MAGDALENA	91

PARTE TERZA

I contrappunti: Premessa e specchietto comparativo.....	109
Contrapunctus 1.....	111
Contrapunctus 2.....	112
Contrapunctus 3.....	113
Contrapunctus 4.....	113
Contrapunctus 5.....	116
Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese.....	116
Contrapunctus 7 a 4 per Augment. et Diminut.....	122
Contrapunctus 8 a 3.....	124
Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima.....	127
Contrapunctus 10 [e 10a] a 4 alla Decima.....	135
Contrapunctus 11 a 4.....	139
Contrapunctus inversus (12 b) a 4.....	143
Contrapunctus inversus 12(a) a 4.....	146
Contrapunctus [a] 3(13b).....	148
Contrapunctus inversus a 3(13a).....	152
Canon per Augmentationem in Contrario motu.....	154
Canon alla Ottava.....	161
Canon alla Decima Contra[p]punto alla Terza.....	164
Canon alla Duodecima in Contra[p]punto alla Quinta.....	167
Fuga a 2 Clav. (13a bis).....	168
Alio modo Fuga a 2 Clav. (13b bis).....	171
Fuga a 3 Soggetti (14).....	176
Corale <i>Wenn wir in höchsten Nöten sein</i>	180
 <i>Postfazione</i> di DOMENICO MORGANTE.....	181
<i>Il contenuto del CD allegato</i>	187
<i>Indice dei brani incisi nel CD allegato</i>	192
<i>L'Organo</i>	193
<i>Bibliografia</i>	197
<i>Indice dei nomi</i>	205

Presentazione

Seguito ideale delle *Memorie della vita di Giovanni Bastiano Bach scritte da lui medesimo*, il presente volume riprende ed amplia lo studio critico con cui Sergio Vartolo accompagnava la ristampa anastatica da lui curata della *Kunst der Fuge* nel 2008.

Come il precedente, il nuovo lavoro ha il merito di presentare al lettore, spesso per la prima volta in lingua italiana, i recenti sviluppi della *Bach-Forschung* riguardanti la complessa vicenda creativa ed editoriale del capolavoro tastieristico dell'ultimo decennio del *Kantor*. Tutto ciò si inserisce in una concezione più vasta dove l'indagine del carattere bachiano e la visione teologica si compenetrano incessantemente con lo sforzo di dare corpo ad una visione interpretativa del ciclo che è per molti versi in antitesi a quelle oggi alla moda.

Mi sia permesso, *si parva licet componere magnis*, ripercorrere le circostanze che hanno portato all'insorgere e consolidarsi della predilezione di Vartolo per la *Kunst der Fuge*, circostanze che in qualche modo mi vedono direttamente coinvolto. Fresco del diploma di Organo e Composizione organistica, nell'ormai lontano 1996, decisi di sostenere l'esame di ammissione alla sua classe di Clavicembalo presso il Conservatorio di Mantova e, tra i pezzi che eseguii, presentai anche il quarto *Contrapunctus* (nel quale mi piaceva interpretare le figure ricorrenti di terze discendenti come delle sorti di obblighi di "cucco"), leggendolo e avendolo studiato in partitura a quattro sistemi con le chiavi originali, come era già da diversi anni mia consuetudine nell'affrontare le opere polifoniche di Frescobaldi e come sapevo essere l'usuale approccio didattico ed esecutivo del mio futuro Maestro. In quell'occasione espressi la convinzione che l'*opus magnum* per tastiera dell'ultimo Bach (già da diversi anni approfondito dal sottoscritto al Clavicordo) fosse una conseguenza da parte del *Kantor* – aggiornata al suo "moderno" stile contrappuntistico strumentale concepito sul nuovo sistema del Basso Continuo in un'epoca approdata all'utilizzo di due soli modi (quello maggiore e quello minore) e ai loro

trasporti, come pure debitore degli stilemi della coeva musica per strumenti ad arco – delle quattro superlative produzioni in partitura per tastiera del Ferrarese, di cui certamente, oltre ai *Fiori Musicali*, Bach conosceva i dieci *Ricercari* del 1615 (conoscenza testimoniata da una copia, ancora esistente, con tutta probabilità risalente al lascito paterno ereditato da Carl Philipp Emanuel e comprendente anche i *Ricercari* della stampa organistica del 1635. Proprio in quell'occasione accennai inoltre alla copia dei *Capricci* frescobaldiani redatta dal successore di Bach al canturato della lipsiense *Thomaskirche* Johann Gottlob Harrer). Il reciproco confronto su tante questioni musicali e non solo, che ha caratterizzato il nostro rapporto negli anni a venire, ha in certa misura contribuito a suscitare in Vartolo una passione viscerale per la serie di Contrappunti “in D con la terza minore” di Bach, un quinto libro di *Clavierübungen*, che considerava troppo spesso fraintesa e ingiustamente ridotta da tanti studiosi e commentatori ad *opus theoreticum*, oggetto non di rado di suggestioni pseudo-pitagoriche e matematizzanti. La distanza da tali concezioni (capaci di creare in particolare ai nostri giorni schiere di adepti grazie a presunte chiavi d'accesso di carattere mistico-iniziatico) da parte del compositore stesso – riportata come meglio non si potrebbe nel noto passaggio di Carl Philipp Emanuel a proposito dell'idiosincrasia del padre per le cose “aride e matematiche” desunto dalla corrispondenza con Forkel – era stata da Vartolo condivisa e sviluppata nello scambio fruttuoso di opinioni che intercorrevano nel nostro rapporto didattico, dopo le sue versioni discografiche degli *opera omnia* frescobaldiani, con particolare evidenza i *Capricci*, opere tutte suonate sulle edizioni originali (*Toccate*) e in partitura. Questo tratto condiviso ha accomunato le nostre incisioni dell'*Arte della Fuga*, registrate a pochi mesi di distanza nel 2008, nella ricerca della cantabilità grazie ai mezzi espressivi peculiari del *Belcanto*, così come li delineava Griepenkerl in una lettera del 1842: «Bach stesso, i suoi figli e Forkel eseguivano i capolavori in questione [le Fughe del *Wohltemperiertes Clavier*] con una sì grande finezza, con una declamazione così profonda, che essi risuonavano come canti polifonici che venivano cantati da singoli grandi artisti. Tutti i mezzi del bel canto erano utilizzati a tal fine, nessun cercar [la nota], nessun portamento mancava e, per così dire, perfino si respirava nel posto giusto, cioè alla fine di una frase... Di ciò i nuovi virtuosi del pianoforte non hanno alcuna idea, poiché non sono capaci di cantare sul loro strumento, e i brani bachiani vogliono essere cantati con ogni artificio»⁽¹⁾.

⁽¹⁾ «Bach selbst, seine Söhne und Forkel trugen die fraglichen Meisterwerke mit einer so großen Feinheit, mit einer so tiefgreifenden Declamation vor, daß sie wie mehrstimmige Gesänge klangen, die von einzelnen großen Künstlern gesungen wurden. Alle Mittel des guten Gesanges waren dabei in Anwendung gebracht, kein Cérçar, kein Portamento fehlte und es wurde sogar, wenn ich so sagen darf, an den rechten Stellen, nämlich wo der Satz zu Ende ist, geathmet... Davon haben die neueren Virtuosen

Questo libro, come quello che lo ha preceduto, si basa sui documenti bachiani rivisitati senza quella rigida scientificità “positivista” che talora ha condotto a risultati fallaci (e conseguentemente ad applicazioni esecutive errate), quanto piuttosto con un metodo interpretativo ed intuitivo che deriva da una visione fortemente “umanista” e si affianca ad una linea tutta bolognese di indagine delle fonti bachiane, inaugurata nella seconda metà del ventesimo secolo dagli studi di Luigi Ferdinando Tagliavini dedicati ai testi delle Cantate sacre del maestro turingio, alla ricezione della sua musica in Italia tra Settecento e Ottocento e all’attività di trascrittore per Organo della musica violinistica di Vivaldi. I legami tra Bach e Bologna risalgono al precoce apprezzamento, *unicum* nell’Italia del quarto decennio del diciottesimo secolo, della musica per tastiera di Bach da parte del giovane Giovanni Battista Martini che volle presentarsi in veste di compositore e virtuoso di Cembalo al pubblico transalpino con le dodici Sonate stampate ad Amsterdam composte tra il 1736 e il 1740, isolato *pendant* peninsulare alle *Lessons* di Händel e alle *Partite* date alle stampe da Sebastian Bach, collezioni tutte possedute dal bibliofilo francescano. Le virtuosistiche e insolitamente polifoniche peregrinazioni compositive martiniane risentono fortemente della lezione di Bach, di cui il Maestro felsineo volle procurarsi anche le edizioni della terza parte della *Clavierübung*, nonché del *Musikalisches Opfer* e della nostra *Kunst der Fuge*. Il tastierismo del sommo tedesco fu da quel momento sottoposto come modello ai numerosissimi allievi. Il rapporto tra Bologna e il circolo bachiano berlinese di Marpurg, Agricola e Quantz (proprio da Berlino giungerà di lì a poco in Italia l’ultimogenito di Sebastian, Johann Christian, che si perfezionò in Contrappunto “palestriniano” sotto la guida dello stesso Martini) rafforzerà l’apprezzamento da parte tedesca dell’opera solitaria del musicista petroniano (denominata *Clavierübung* a sua volta, *fatum ludibrium casus ediderit*, in una copia manoscritta conservata a Berlino). L’influente intellettuale Carl Friedrich Cramer, in rapporti amichevoli con Carl Philipp Emanuel, scriveva nel 1783 a proposito del decadimento della musica tastieristica italiana, riferendosi certamente ancora alla grande raccolta del bolognese pubblicata in Olanda: « [Gli Italiani], che non possono sopportare alcuna difficoltà nei pezzi da Cembalo, da ciò ne consegue che le eccellenti cose per questo strumento del P. Martini sono più note in Germania che in Italia »⁽²⁾. Sempre a Bologna *L’Arte della Fuga*, insieme al *Sacrificio Musicale* (tale è la traduzione corretta di *Musikalisches Opfer*, come si può vedere ad esempio nei fronte-

auf dem Pianoforte keinen Begriff, denn sie können auf ihrem Instrumente nicht singen, und bachische Stücke wollen mit aller Kunst gesungen sein ».

(2) « [Die Italiener], welche keine Schwierigkeiten in Clavierstücken leiden mögen, daher die trefflichen Sachen des P. Martini für dieses Instrument in Deutschland bekannter als in Italien sind ».

spizi in francese e in inglese dell'edizione curata da Czerny, ove compaiono rispettivamente *Sacrifice musicale* – sic! – e *Musical Sacrifice*), ricevette nel secolo successivo un entusiastico apprezzamento dal musicista, studioso e bibliografo Gaetano Gaspari, assai stimato da Rossini.

La volontà appassionata ed appassionante di divulgare, per usare una formulazione cara ai Bach, presso *Kenner und Liebhaber*, i fatti riguardanti la redazione della stampa dell'ultima opera per tastiera a cui stava lavorando il sommo Maestro prima della prematura scomparsa (redazione forse interrotta per approntare una *Missa tota* per la Congregazione viennese dei musicisti intitolata a Santa Cecilia, su commissione del conte Johann Adam von Questenberg, ovvero la Messa in si minore), supportata dall'immagine di Bach concepita da Vartolo, dove si unisce la sua visione poetica, teologica, storico-interpretativa, fortemente basata sulla tradizione frescobaldiana e italo-centrica, aiuterà i lettori a cogliere lo sforzo incessante perseguito dal compositore durante tutta la vita, secondo l'espressione bachiana raccolta da Marpurg, di riempire di “fuoco” la Fuga, una forma che già in quel momento stava decadendo in un arido accademismo, sempre più estraneo alle predilezioni del pubblico.

Valga a questo proposito la riflessione sempre attuale di uno degli ultimi eredi della tradizione esecutiva organistica bachiana, Carl August Haupt (che ancora negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo continuava a suonare costantemente *in organo pleno* senza cambi di registri e tastiere i Preludi e le Fughe del *Kantor*): «Indubbiamente Bach non diventa e non potrà mai diventare davvero popolare; ma avrà in ogni tempo dalla sua quella parte di pubblico che privilegia l'elemento spirituale, intellettuale e l'idea nella concezione artistica rispetto al puro eccitamento dei sensi, e questo pubblico è quello veramente colto»⁽³⁾.

MATTEO MESSORI

(3) «Freilich wird und kann Bach nie eigentlich populär werden; aber er wird für alle Zeiten den Theil des Publikums für sich haben, dem das Geistige, der Gedanke in der Kunst höher steht als der blosse Sinnenreiz, und dieses Publikum ist das wahrhaft Gebildete».

Prefazione

«Der Herr :: ist endlich in :: der Vornehmste unter den Musicanten... Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urteilte, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen».

(Il Signor... è finalmente in... il più distinto tra i Musicanti... Questo grande uomo sarebbe l'ammirazione di intere Nazioni se avesse più piacevolezza e se non privasse i suoi brani della loro naturalezza con una maniera non chiara ed incomprensibile ed oscurasse la loro bellezza con un'arte troppo grande. Poiché giudica in base alle sue dita, i suoi pezzi sono estremamente difficili da suonare).

Questo giudizio, contenuto a pagina 46 nella rivista *Der Critische Musicus* pubblicata ad Amburgo nel 1738 da Johann Adolph Scheibe, molto probabilmente frutto di frequentazioni dello stesso Scheibe con Johann Mattheson, riflette perfettamente la realtà attuale per quanto riguarda l'Arte della Fuga. Opera ultima di Bach, pubblicata postuma per conto di Carl Philipp Emanuel Bach assieme a Friedrich Wilhelm Marpurg e Johann Friedrich Agricola, essa è stata congelata come opera teorica senza alcuna destinazione strumentale chiaramente indicata e come tale condannata ad essere ricordata. Ciò è avvenuto soprattutto nel XX secolo in cui l'esame musicologico e teorico ha prevalso su quello pratico mentre fino a buona parte del XIX secolo l'Arte della Fuga era considerata un'opera da tastiera e come tale la definì fin dagli inizi Mattheson.

Il presente Studio ristruttura fondamentalmente quanto scrissi nel 2008 ad illustrazione del facsimile della stessa *Kunst*. Innanzitutto specifica la funzione della Fuga finale "incompleta" a 3 soggetti come una *Übung*/Esercizio pratico di composizione introdotto da alcune battute che Bach ha scritto a mo' di esemplificazione. Le notizie fornite da Carl Philipp e Amici a tal riguardo vanno prese con somma cautela in quanto lo scopo primario delle

PARTE PRIMA

Præludium

Sulle orme dei grandi pensatori e sistematizzatori medievali e rinascimentali per i quali l'*Ordo Rerum* è il riflesso della perfezione divina creatrice, Johann Sebastian Bach intraprese nella piena maturità l'*Opus Magnum/die Kunst der Fuge* in cui riversare, redivivo Tommaso Aquinate e novello Ockeghem, la propria *Summa Musicalis* nella quale operò la sintesi del discorso polifonico, denso di regole e di eccezioni a simiglianza del Pantocratore la cui perfezione non è mai univoca ma diversificata e talora in apparente contraddizione.

A Lui dedicò tutto il suo ingegno e da Lui ottenne, come premio per l'intenso e diuturno studio al quale sacrificò la propria stessa salute, l'ispirazione necessaria a trasfigurare in pura Arte la complessità architettonica della scienza musicale. Questo comportò l'estraniamento progressivo da facili riconoscimenti nutrendo la propria coscienza con la serietà della professione e superando con la ricerca ogni contrarietà (*Erhaltung meines endzweckes wegen der wohlzufaßenden kirchenmusic ohne verdrießlichkeit anderer*/La realizzazione senza ulteriore contrarietà del mio obiettivo finale verso una ben regolata musica da Chiesa) per distillare in solitudine, che divenne infine totale e fisicamente lo trasformò con la cecità nell'ultimo dei grandi Aedi dell'Umanità, l'essenza del discorso polifonico in universale argomento fondato sull'Aurea Proporzione. Mai mosse la propria natura ad assecondare facili mode e per questo venne tacciato di oscurità dai contemporanei a causa della loro inabilità tecnica, di studio e di conseguente comprensione.

Il suo sguardo interiore si innalzò oltre il Tempo nella conversazione con i grandi musicisti del passato che giudicò e valutò non sulla base del gusto "moderno" ma ponendosi sotto il loro Magistero per continuarne la tradizione vivificandola e consegnandola al futuro. Lo scotto da pagare fu aspro e duro e coinvolse anche la propria famiglia che naufragò perfino nell'indigenza. Ad essa profuse il proprio insegnamento che tuttavia non fu in gran parte com-

PARTE SECONDA

Le fonti

Due sono le fonti principali per la *Kunst der Fuge*:

a) il manoscritto siglato Mus. ms. Bach P 200, *Autografo* di Bach che risale ai primi anni '40 ⁽¹⁾ e

b) le due edizioni a stampa per incisione *post mortem* ⁽²⁾, praticamente coincidenti per la parte musicale ma differenti per la prefazione.

La I edizione a stampa è annunciata in uscita per la Fiera di S. Michele del 1751 che si teneva in autunno a Lipsia, con *Avertissement* apparso il 7 Maggio 1751 nella rivista letteraria, edita a Berlino, *Critische Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit*:

«Die Erben des grossen Componisten, weyland Herrn Johann Sebastian Bachs, ehemaligen Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächsis. Capellmeisters, und Musikdirectors in Leipzig, sind entschlossen, ein von ihm im Manuscript hinterlassenes Werk der Vergessenheit zu entreissen, und unter des Aufschrift: Die Kunst der Fuge, in 24 Exempeln entworfen durch Johann Sebastian Bach, ehemahligen [sic] Capellmeister, und Musikdirector in Leipzig, herauszugeben».

(Gli eredi del grande Compositore, il defunto Sig. J.S. Bach, già Maestro di Cappella del Re di Polonia e Principe Elettore di Sassonia, e Direttore della Musica a

⁽¹⁾ L'*Autografo* è conservato nella *Deutsche Staatsbibliothek* a Berlino: BB Mus. ms. Bach P200 (la P è l'iniziale di Pölchau, nome di un facoltoso collezionista di materiale bachiano che fu segretario della *Singakademie* di Berlino). La prima parte (I-VIII) è probabilmente degli anni 1740-1742 mentre la II parte (IX-XV) degli anni 1742-1746. cfr. D. SEATON, *The Autograph: An Early Version of the "Art of Fugue"*, in *Bach's "Art of Fugue": An Examination of the Sources*, Seminar Report in *Current Musicology*, XIX, Department of Music Columbia University, 1975, p. 55; W. WISSO & K. YOSHITAKE, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*. Neue Bach Ausgabe, IX/1 [I, II] (1985); K. YOSHITAKE, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, «Bach Jahrbuch» (d'ora in avanti «BJ»), vol. 74 (1988), pp. 7-72, (in particolare pp. 51-52). Per la descrizione fisica del *Manoscritto* e le scritte delle singole copertine vedi JOHANN SEBASTIAN BACH, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, serie VIII, Band 2, *Die Kunst der Fuge*, *Kritischer Bericht* von K. HOFMANN, Bärenreiter, Kassel, 1996 (d'ora in avanti *Kritischer Bericht* NBA).

⁽²⁾ Varie e sparse sono le edizioni conservate: un elenco particolareggiato con la descrizione fisica degli esemplari in *Kritischer Bericht* NBA, *cit.*, pp. 13-20.

PARTE TERZA

I contrappunti

Premessa

Passiamo ad un esame più approfondito dei singoli Contrappunti nella *Stampa* e nel Mus. ms. Bach P 200 (*Autografo* in volume rilegato e Appendici/*Beilage* 1, 2, 3). Per valutare la struttura della loro impaginazione si avverta che nella *Stampa* la pagina 1 è a sinistra e che i numeri di pagina sono nell'angolo superiore esterno (ma vedine un'eccezione a pagina 4 nell'angolo superiore sinistro interno relativamente al *Contrappunto* 2 mentre il numero di pagina 3 appare scritto con penuria di spazio attaccato al titolo del Contrappunto forse come correzione ad un errata impaginazione delle pagine 3 e 4 prima dell'apposizione del titolo). Per quanto riguarda l'*Autografo*, ricordo che i numeri dei fogli sono apposti nella rilegatura attuale al *verso* e cioè nell'angolo esterno in alto della pagina sinistra. Il numero di pagina, apposto sul lato esterno superiore di ogni pagina inizia al *recto* del foglio 1 e contiene il titolo: quindi la prima pagina di musica è la numero 2 ma foglio 1v. I numeri d'ordine dei Contrappunti dell'*Autografo* in numero romano sono apposti a mano, senza alcun titolo identificativo, sopra i singoli brani. Nello specchietto la prima colonna a sinistra indica il numero di Catalogo ⁽¹⁾, la colonna centrale l'ordine della *Stampa* (i 24 *Exempeln*) e la colonna a destra l'ordine dell'*Autografo* e delle Appendici/*Beilage* (A/B) 1, 2, 3 rapportati alle Stampe, come in parte verificabile dallo specchietto nella Parte Seconda. Essendo la coppia per due Clavicembali un'alternativa esecutiva della seconda coppia a specchio, ne propongo tra parentesi tonde lo stesso numero d'ordine con l'aggiunta di *bis*. Nella colonna BWV si noterà che Schmieder per quanto riguarda le due coppie a specchio numera secondo la giusta successione e quindi il 12 della *Stampa* è il BWV 1080, 12₂ (*Ii, inversus inversus*) mentre il (13) (le parentesi continuano la numerazione che dopo il 12 cessa nella *Stampa*) è il BWV 1080, 12₁ (*Ir, inversus rectus*), il (14) della *Stampa* è il BWV 1080, 13₂ (*Ii, inversus inversus*) ed il (15) della *Stampa* è il BWV, 13₁ (*Ir, inversus*

⁽¹⁾ *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Musicalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Hrsg. von Wolfgang Schmieder, Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1966, pp. 607-611.

Postfazione

di DOMENICO MORGANTE

«*Zu einer Toccata von Bach*

[...] *Da bricht ein Strahl aus zackigem Wolkenriß,
Greift Weltentiefen aus dem blinden Nichtsein,
Baut Räume auf, durchwühlt mit Licht die Nacht,
Läßt Grat und Gipfel ahnen, Hang und Schacht,
Läßt Lüfte locker blau, läßt Erde dicht sein [...]*».

(*Per una Toccata di Bach*)

[...] Ecco che sgorga uno strale dalle crepe di lacere nubi,
ghermisce universi abissali dagli orbi non essere,
sa erigere spazi, scrutare al bagliore la notte,
presagisce vertice e culmine, abisso e pendio,
tinge l'aria d'un morbido azzurro, rende densa la terra [...]).

HERMANN HESSE, *Das Glasperlenspiel*, Zürich, Fretz
und Wasmuth Verlag, 1943 (trad. it. di Domenico Morgante)

Genio assoluto che domina incontrastato, ormai da più di tre secoli, su tutta la Musica occidentale, ispirando altresì la creatività degli Artisti d'ogni sorta, Johann Sebastian Bach meritava in verità già da tempo un rinnovato approccio speculativo (in senso teoretico) che, unendo in un solo gesto analitico la duplice competenza del musicologo e dell'interprete, gettasse opportunamente nuova luce sulla sua ricca e intensa vita, e di conseguenza sulla sua gigantesca produzione musicale, svelandoci aspetti nuovi, e per questo di particolare interesse, sul suo essere stato sommo Musicista e Uomo straordinario la cui esperienza ha lasciato, senza soluzione di continuità, un'impronta davvero indelebile nella nostra Civiltà, riuscendo altresì a proiettarsi, come pochi altri, persino nel più lontano e imprevedibile futuro.

È questo sostanzialmente quello che ha fatto Sergio Vartolo, come “Giovanni Bastiano”⁽¹⁾ Organista e Clavicembalista, sorretto da quella solida pre-

⁽¹⁾ Sergio Vartolo ha per primo divulgato questa originale firma autografa (*Gio[vanni] Basti[ano] Bach*) che il genio di Eisenach appose sulle partiture di alcune Cantate di Mühlhausen come ad esempio la BWV 71 e la BWV 131 come significativo atto di omaggio nei confronti della

Indice dei brani incisi nel CD allegato

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sonata 5 a 2 Clav. e Ped. di J.S. Bach, BWV 529

1. *Allegro* [06:11]
2. *Largo* [07:21]
3. *Allegro* [04:40]

Die Kunst der Fuge, BWV 1080

(scelti dal mio CD Naxos dell'opera completa, numero di catalogo 8.570577-78, con il permesso del Dr. Klaus Heymann, fondatore e direttore di Naxos, che ringrazio di cuore)

4. *Contrapunctus 1 a 4* [04:10]
5. *Contrapunctus 2 a 4* [02:52]
6. *Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima* [03:33]
7. *Contrapunctus inversus 12(a) a 4 [rectus]* [04:12]
8. *Contrapunctus inversus (12b) a 4 [inversus]* [04:04]
9. *Contrapunctus (13a) a 3 [rectus]* [02:36]
10. *Contrapunctus (13b) a 3 [inversus]* [02:39]
11. *Fuga a 2 Clav.* [02:42]
12. *Fuga a 2 Clav. Alio modo* [02:42]
13. *Fuga a 3 Soggetti* [08:50]

Sonata 6 a 2 Clav. e Ped. di J.S. Bach, BWV 530

14. *Vivace* [04:53]
15. *Lente* [avverbio latino: Lentamente] [07:04]
16. *Allegro* [04:59]

Totale: [73:37]

Organo e Clavicembalo: SERGIO VARTOLO

Secondo Clavicembalo (nelle Fughe a 2 Claviere): Maddalena Vartolo [tracce 11 e 12]

Tecnico del suono: Marco Ober [tracce 1, 2, 3, 14, 15, 16]

Editing, Mixing e Assistente Musicale: Corrado Ruzza [tracce 1, 2, 3, 14, 15, 16]

Le tracce 1, 2, 3 e 14, 15, 16 sono state registrate sull'Organo della Chiesa di S. Maria del Suffragio in Trento nel pomeriggio di lunedì 23 e nella giornata di martedì 24 agosto 2021. Per le rimanenti tracce si rimanda al CD Naxos 8.570577-78.

L'Organo

L'**Organo** della Chiesa di S. Maria del Suffragio in Trento è per la parte strumentale in stile francese classico, a trasmissione meccanica, posto in cassa propria, discosta dal muro di controfacciata, su cantoria in muratura con parapetto costituito da balaustra lapidea.

Cassa in legno massello, nelle essenze di castagno e di ciliegio; finitura a cera microcristallina stesa a caldo per la parte in castagno, a olio per la parte in ciliegio.

Unico fornice costituito in curva continua concavo-convessa da due padiglioni laterali, raccordati al centro da due semicurve ad andamento contrapposto, quella superiore discendente, quella inferiore ascendente, il tutto in ciliegio massello.

Facciata in stagno di 52 canne (2 mute); profilo piatto; labbro superiore a scudo stampato, nelle due canne maggiori riportato; piedi di altezza variabile; costituita per intero dal registro Montre 8', da Do1 a Re5.

Due tastiere di 50 tasti (Do1 - Re5, senza Do#1); leve di II genere; telai in faggio, tasti in abete; diatonici ricoperti in palissandro con frontalini a chiocciola; cromatici in bosso con listatura centrale e verticale in palissandro; modioni e frontalino in ciliegio.

Grand'Organo al manuale superiore.

Pedalliera parallela e stesa, in ciliegio, di 30 pedali (Do1 - Fa3, senza Do#1); testa dei cromatici sagomata e con inserto centrale in palissandro.

Comando dei registri a pomello, in palissandro con inserto circolare in bosso; ad incastro i registri meccanici:

Grand Orgue	Positiv	Pedal
Montre 8'	Bourdon 8'	Flute 16'
Flute 8'	Prestant 4'	Flute 8'
Prestant 4'	Nazard 2' 2/3	Trompette 8'
Doublette 2'	Quarte 2'	
Fourniture IV	Tierce 1' 3/5	Positiv - Grand Orgue
Cornet V	Larigot 1' 1/3	Grand Orgue - Pédale
Trompette 8'	Cromorne 8'	Tremblant

La Flute 8' G.O. principia da Do2 ed è a camino; le prime canne in comune con la Montre.

Il Cornet principia da Do³.

La Trompette 8' ha le tube maggiori reali e quindi, stante la carenza di altezza, ritorte.

La Flute 8' del Pedale è tappata.

Somieri dei Manuali a tiro, in rovere e divisi in due sezioni speculari sia per il G.O. che per il Positivo; ambedue presentano alcuni canali dedicati all'ancia e al Prestant; cintura, stecche, coperte, antine, morale e pavimento della secreta in rovere; ventilabri in cedro; molle in acciaio armonico e punte guida in ottone sbiancato; guarnizioni dei ventilabri in feltro e pelle di montone conciata all'allume di rocca; crivelli in rovere.

Somiere del Pedale a tiro e in castagno; essenza lignea a parte, stessa costruzione che per i somieri dei Manuali ivi compresi i canali dedicati all'ancia.

Trasmissione dei Manuali sospesa pur se alquanto complessa stante la carenza di altezza disponibile.

Trasmissione dei registri costituita da tiranti in ciliegio dotati di pomello, che operano rulli verticali in ferro quadro pieno e ruotanti in sedi di bronzo.

Manticeria costituita da tre mantici a stecca ad una piega, in castagno.

Il *Tremblant* è costituito da un apposito dispositivo pneumatico doppio, inserito nei mantici esterni e con comando elettrico.

Carpenteria in rovere e castagno.

Canne: le loro misure sono tratte per lo più dal volume X. DARASSE-J.-P. DECAVÈLE, *L'Orgue de Saint-Pierre des Chartreux a Toulouse* [...], Toulouse, Édité par l'Association Orgues Méridionales, [1983].

Le canne dei Principali sono in stagno 87%; quelle dei Flauti in metallo 25%; quelle in legno sono in castagno.

Le canne sonore sono 1011.

Forza del vento: 65 mm. in colonna d'acqua.

Corista: 440 Hz a 18 °C e 45% U.R.

Temperamento: D'ALAMBERT-ROUSSEAU (1752 ca.) con la terza Do-Mi pura, le successive quattro quinte un po' strette e le altre quattro un po' più larghe.

Guy's work

Indice dei nomi

- Agricola Johann Friedrich: ix, xi, 3, 13, 55, 66, 82-83, 86-87, 133, 135
 Alfonso II d'Este: 27
 Altnickol Johann Christoph: 31, 38, 82, 99, 103, 105
 Anhalt-Bernburg Friederike Henriette von: 96
 Arcadelt Jakob: 17
 Augusto III di Polonia, o di Sassonia: 23
- Bach Carl Philipp Emanuel (figlio): viii-ix, xi-xii, 2-4, 7-8, 14-16, 18, 22-24, 30, 32, 38, 51-52, 54-55, 58, 67, 76, 80, 82-84, 95-97, 99, 127, 135, 137, 158, 191-192
 Bach Catharina Dorothea (figlia): 95, 99
 Bach Elisabeth Juliana Friederica (figlia): 99
 Bach Friedelena Margaretha (cugina): 95
 Bach Johann Christian (figlio): ix, 7
 Bach Johann Christoph Friedrich (figlio): xiii, 46-48, 51, 82, 116-117, 123, 125, 144, 150, 155-156, 158
 Bach Johann Christoph (zio): 15
 Bach Johann Elias (cugino): 24, 92, 97-98, 114
 Bach Johann Georg (figlio): 47
 Bach Johann Sebastian (nipote): 82
 Bach Johann Valentin: 92
 Bach Johannes Christoph (figlio): 185
 Bach Maria Barbara (moglie): 95, 99
 Bach Maria Sophia (figlia): 185
 Bach Regina Susanna (figlia): 99
 Bach Wilhelm Friedemann (figlio): 22, 24, 82, 120, 133, 162, 189, 191
 Basso Alberto: 107
 Battiferri Luigi: 78
 Beethoven Ludwig van: 25, 131-132, 168
 Bernhard Wilhelm Christoph: 25
 Birnbaum Johann Abraham: 8
 Bitsch Marcel: 56
 Bourgeois Loys: 107
 Böhm Georg: 15
- Brandt Anna Margaretha: 92, 114
 Brenneis Clemens: 50, 116
 Brühl Heinrich von, conte: 24, 68-69
 Bruhns Nicolaus: 15
 Bümmler Georg Heinrich: 80
 Burney Charles: 191
 Busch Wilhelm: 7
 Butler Gregory: 47-49, 57-58, 84, 115, 127, 155
 Buxtehude Dietrich: 6, 15
- Calvisius Sethus (Kallwitz Seth): 134
 Cannabich Christian: 7
 Cappelletto Sandro: 62
 Carlo Alessandro di Lorena: 190
 Chailley Jacques: 56-57, 62, 112
 Christen Norbert: 102
 Couperin François: 17, 26, 98
 Cramer Carl Friedrich: ix, 7
 Cramer Johann Baptist: 24-25
 Czerny Carl: x
- De Rore Cipriano: 17
 Dewulf Charles: 66, 86, 94, 114, 196
- Eber Paul: 107
 Eco Umberto: 27
 Erdmann Georg: xii, 96
- Federico II di Prussia: 24, 190
 Forkel Johann Nikolaus: viii, 2-3, 5, 8, 13-16, 20, 22, 25, 27, 38, 55, 58, 78, 80, 97, 100, 105, 188-189
 Frescobaldi Girolamo: 15-17, 45, 66-72, 74-79, 87, 90, 114, 123, 185
 Friedländer Emil Gottlieb: 32
 Froberger Johann Jakob: 15
 Fux Johann Joseph: 39, 105, 112, 128, 130-131, 136-137, 156-158, 165

- Gaspari Gaetano: x
 Gerber Ernst Ludwig: 14, 58, 80
 Gesner Johann Matthias: 7, 12
 Goethe Johann Wolfgang von: 186
 Goldberg Johann Gottlieb: 22, 24
 Grassi Bartolomeo: 73, 76
 Grapenthin Ulf: 128
 Guarini Giovan Battista: 12
- Händel Georg Friedrich: ix, 3, 153, 191
 Harrer Johann Gottlob: viii, 18, 67-69
 Hartmann Georges: 38
 Haupt Carl August: x
 Haussmann Elias Gottlob: 27
 Haydn Franz Joseph: 153
 Heinrich Gottfried: 92, 96, 99, 114
 Hille Johann Georg: 97
 Hodenberg Bodo von: 106
 Hughes Martindale: 58, 116
- Kerll Johann Kaspar: 15, 69, 114
 Keyserlingk Hermann Carl von: 21-24, 26-28, 94
 Kirnberger Johann Philipp: 66-67
 Kollmann Augustus Frederic Christopher: 100
 Kopfermann Albert: 32
 Koprowski Richard: 46, 115, 125, 144, 149-150, 153
 Krebs Johann Ludwig: 94
 Krebs Johann Tobias: 94
- Landowska Wanda: 26
 Leonhardt Gustav: 89, 173
 Leopoldo di Anhalt-Cöthen, Principe: 96
 Lucchesini Giacomo de: 80
 Lully Jean-Baptiste: 118
 Luzzaschi Luzzasco: 10, 12, 17, 27
- Maria Teresa d'Austria: 190
 Marpurg Friedrich Wilhelm: xi, 17-18, 30, 38, 44, 54, 82-84, 87, 103-105, 131, 135, 145, 149, 158
 Martini Giovanni Battista: ix
 Mattheson Johann: xi
 Messori Matteo: 165, 167
 Mizler Lorenz Christoph: 2-5, 8, 38, 55, 80
 Monteverdi Claudio: 60
 Morgante Domenico: 78, 183
 Moroney Davitt: 57, 65, 88, 120, 122-123, 127, 138-139, 141-142, 148, 150, 153, 159-160, 162, 166, 174, 177-180, 184
- Muffat Georg: 89
- Neefe Christian Gottlob: 25
 Nicolai David Traugott: 24
 Nottebohm Gustav: 56
- Ockeghem Johannes: 1, 37
- Pachelbel Johann: 15
 Palestrina Giovanni Pierluigi da: 39
 Pascal Claude: 56
- Quantz Johann Joachim: ix
 Questenberg Johann Adam von: x
- Reincken Johann Adam: 15, 185
 Rust Wilhelm: 46, 51, 92, 156
- Scarlatti Domenico: 17, 20
 Scheibe Johann Adolph: xi, 8, 19-20, 33-35
 Schniebes Gottlieb Friedrich: 67, 95
 Schubart Christian Friedrich Daniel: 7, 13
 Schübler Johann Heinrich: 47, 81, 84, 100, 123-124, 128, 155
 Schweitzer Albert: 188
 Spitta Philipp: 56
 Sweelinck Jan Pieterzoon: 128
- Tagliavini Luigi Ferdinando: ix
 Telemann Georg Philipp: 3, 6
 Tommaso d'Aquino: 1
 Tovey Donald: 57
 Trabaci Giovanni Maria: 72, 76, 89, 134, 173
 Trede Yngve Jan: 57
- Vallotti Francesco Antonio: 131, 134, 157
 Vincenti Alessandro: 66-67, 71, 76, 195
 Vivaldi Antonio: ix
- Werbeck Walter: 133-134
 Wilcken Chistina: xii
 Willaert Adrian: 17
 Wolff Christoph: 57, 125, 184
 Wollny Peter: 50, 133
- Zannetti Bartolomeo: 67
 Zarlino Gioseffo: 45, 128, 134
 Zelenka Jan Dismas: 17
 Ziegler Johann Gotthilf: 13