

I

Fino al XVIII secolo un'opera d'arte lasciata incompiuta dal suo autore, veniva per lo più completata da qualcun altro, discepolo o successore. Alcune grandi realizzazioni, soprattutto in campo architettonico, erano opera di diverse generazioni che si susseguivano nell'impresa, spesso addirittura alterando il progetto del primo artefice: la categoria dell' "incompiuto" era estranea all'arte. Con il Romanticismo le nuove idee di "ineffabile", "inesprimibile", di "nostalgia dell'infinito" fecero sì che anche un'opera incompiuta guadagnasse un fascino ed un valore particolari.

Nel repertorio musicale, accanto alla celebre VIII Sinfonia di Schubert, una composizione è divenuta emblema di "capolavoro che mira alla perfezione ultima, e per tale motivo è predestinato a rimanere incompiuto": *l'Arte della Fuga* di Johann Sebastian Bach. L'immagine di Bach che muore mentre cerca di portare a termine la *summa* della sua scienza contrappuntistica ben corrisponde all'idea romantica del "artista-titano", dello spirito libero che lotta contro il destino per raggiungere l'eterna bellezza. Questa visione suggestiva, sicuramente ottocentesca, è quella con cui, ancor oggi, molti interpreti si accostano all'*opus ultimum* del Kantor di Lipsia, terminando la loro esecuzione con il Contrapunctus XIV, la celebre fuga incompleta, e fermandosi là dove il manoscritto si interrompe con l'atteggiamento di chi chiede un minuto di silenzio in segno di lutto.

Negli ultimi trent'anni gli studi musicologici hanno però cambiato le conoscenze sull'*Arte della Fuga*: è tempo di abbandonare questa lettura romantica, che niente ha a che fare con l'estetica di Bach. Il completamento dell'ultimo Contrappunto è sicuramente impresa difficile, a prima vista forse troppo ambiziosa, eppure lo spirito del compositore è, a nostro parere, così lontano dalla categoria romantica dell'incompiuto, da rendere doveroso un tentativo.

Nelle righe seguenti ho cercato di elencare dapprima i presupposti per questa ricostruzione, per misurarmi quindi nell'arduo compito: nel comporre la parte "mancante" ho agito più da artigiano che da artista, ho lavorato più come un puntiglioso investigatore in un romanzo giallo, seguendo innumerevoli indizi, che come un improbabile scrittore di fantascienza.

II

Secondo Christoph Wolff ¹ probabilmente Johann Sebastian Bach iniziò ad elaborare la prima idea dell'*Arte della Fuga*, una serie di contrappunti sullo

¹ Di questo grandi musicologo si vedano in particolare i due seguenti articoli: Christoph Wolff: *The Last Fugue: Unfinished?* in Chr. Wolff, ed., *Seminar Report: die Kunst der Fugue*) Current Musicology, XIX, 1975, pgg. 47-77; *Zur Entstehungsgeschichte von Bachs "Kunst der Fuge"*, Ansbach, 1981, Kongressbericht pgg. 77-88.

stesso tema, verso il 1740. Gregory Butler vede nella pubblicazione del “*Volkommene Kappellmeister*” di Johann Mattheson (1739) un probabile stimolo per il *Kantor* di Lipsia: nelle pagine di questo trattato vengono presentate le varie tipologie di fuga in un ordine simile a quello che Bach adotterà per la sua raccolta.

Una prima versione della *Arte della Fuga*, più breve della stesura data alle stampe dopo la morte del musicista, e con una successione dei contrappunti leggermente differente, è ricostruibile grazie al manoscritto autografo, oggi conservato nella biblioteca di Berlino sotto la segnatura P.200². Lo studio della calligrafia ci permette di capire come la compilazione di queste pagine non avvenne in un unico breve periodo, bensì lungo alcuni anni. L’idea di dare alle stampe l’opera nacque in Bach, quasi certamente dopo la sua adesione alla società Mitzler, un consesso di musicisti interessati alla teoria musicale e al contrappunto, per cui il compositore aveva già pubblicato nel 1748 le “*Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her*”. Per la stampa dell’*Arte della Fuga* Bach decise di ampliare la versione che aveva manoscritta e compose alcuni nuovi contrappunti. Egli seguì di persona la preparazione delle lastre di rame per la stampa ma la malattia agli occhi, seguita da un’operazione chirurgica, ed infine la morte ne impedirono il completamento. Furono gli eredi, in primo luogo il figlio Carl Philipp Emanuel e Johann Friederich Agricola, a terminare l’edizione, riordinando il materiale già pronto e pubblicandolo nel 1751.

L’interesse di Carl Philipp Emanuel per questa musica era reale o si trattava di un dovuto, quasi obbligato omaggio all’ingombrante figura paterna? O forse addirittura la pubblicazione nasceva da una semplice constatazione di carattere economico (la maggior parte delle costose lastre di rame era già incisa e pronta alla stampa)? Charles Burney, incontrando Carl Philipp Emanuel ad Amburgo nel 1772, così riferisce: “... poi, quando la nostra conversazione si volse alla musica dotta egli si espresse in modo irriverente sui canoni che rappresentano, a suo parere, esempi aridi e spregevoli di pedanteria che tutti saprebbero comporre solo che disponessero di tempo e comunque, chi si compiace di questi studi meschini e di tali composizioni insignificanti dà prova di totale mancanza di ingegno”.³ Alla luce di tale giudizio – che rivela lo scarso interesse del figlio per i canoni e gli artifici contrappuntistici - molte anomalie presenti nella stampa dell’*Arte della Fuga* trovano spiegazione: ad esempio egli neppure si

² Pieter Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach* Untersuchungen zur Geschichte, Struktur und Aufführungspraxis, Wilhelmshaven 1994 (Veröffentlichungen zur Musikforschung; 12).

³ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, London 1773.

accorse di pubblicare due volte lo stesso brano, il Contrapunctus X, una doppia fuga che unisce il tema principale con un nuovo soggetto ⁴.

Nel 1983 Gregory Butler ⁵ condusse un'interessante indagine su alcune fra le copie della stampa originale, giungendo ad un'interessante conclusione: l'ordine delle composizioni voluto da Bach era stato alterato dagli editori. Infatti alcuni dei numeri di paginazione originari erano stati erasi dalle lastre di rame e corretti. In alcuni fra gli esemplari della stampa i numeri originari sono, ciò nonostante, ancora decifrabili, e permettono di ricostruire l'ordine voluto dal compositore, differente dall'ordine scelto dagli editori. In particolare il Contrapunctus XIV, il celebre contrappunto incompiuto, secondo le intenzioni di Bach non avrebbe dovuto chiudere l'opera, bensì collocarsi in penultima posizione, seguito dai quattro canoni. I canoni inoltre erano disposti nel seguente ordine: *Canone all'ottava, Canone alla decima, Canone alla duodecima, Canone in aumentazione*.

Quale il motivo di questa discrepanza? Ai curatori dell'opera, dopo la morte di Bach, si era presentato un grave problema: fra i fogli manoscritti e le lastre pronte per la stampa mancava apparentemente la parte finale del Contrapunctus XIV. Decisero così di spostare il torso in fondo alla raccolta e di aggiungervi, a sorta di completamento, il corale "*Wenn wir in hoechsten Noten*", una composizione che con l'"*Arte della Fuga*" in realtà non ha molto in comune se non il grande uso del contrappunto. Il vuoto lasciato nella paginazione originaria dal Contrappunto spostato in fondo fu colmato anticipando di alcune pagine l'ultimo dei canoni, inserendo la seconda versione del Contrappunto X, di cui sopra, e la variante "*per due Clav.*" della seconda fuga a specchio, variante che nella concezione di Bach non doveva essere inclusa nella stampa.

Di questi spostamenti non viene data menzione nella prefazione, a firma di Wilhelm Friedrich Marpurg, dove si legge:

"(...) Ci si deve rammaricare oltremodo che l'autore, per una malattia agli occhi seguita a breve distanza dalla morte, non sia stato in grado di concluderla e pubblicarla personalmente. Egli è stato sorpreso dalla morte durante l'elaborazione della sua ultima fuga dove, introducendo il terzo soggetto, egli si faceva riconoscere per nome. Abbiamo motivo di lusingarci che

⁴ Johann Sebastian Bach aveva composto una fuga con i due soggetti combinati ma, in seguito, aveva aggiunto una prima parte dove il nuovo soggetto "sussidiario" è esposto dapprima da solo. Fra i manoscritti lasciati dal musicista sulla sua scrivania vi erano probabilmente la fuga, nella versione definitiva pronta per la stampa, e il manoscritto precedente, che iniziava direttamente dalla parte con i soggetti combinati: questo manoscritto fu erroneamente scambiato per una differente composizione e incluso nella stampa.

⁵ Gregory Butler, Ordering problems in J. S. Bach's "Art of Fugue" Resolved, *The Musical Quarterly*, Winter 1983, vol. LXIX, pg. 44.

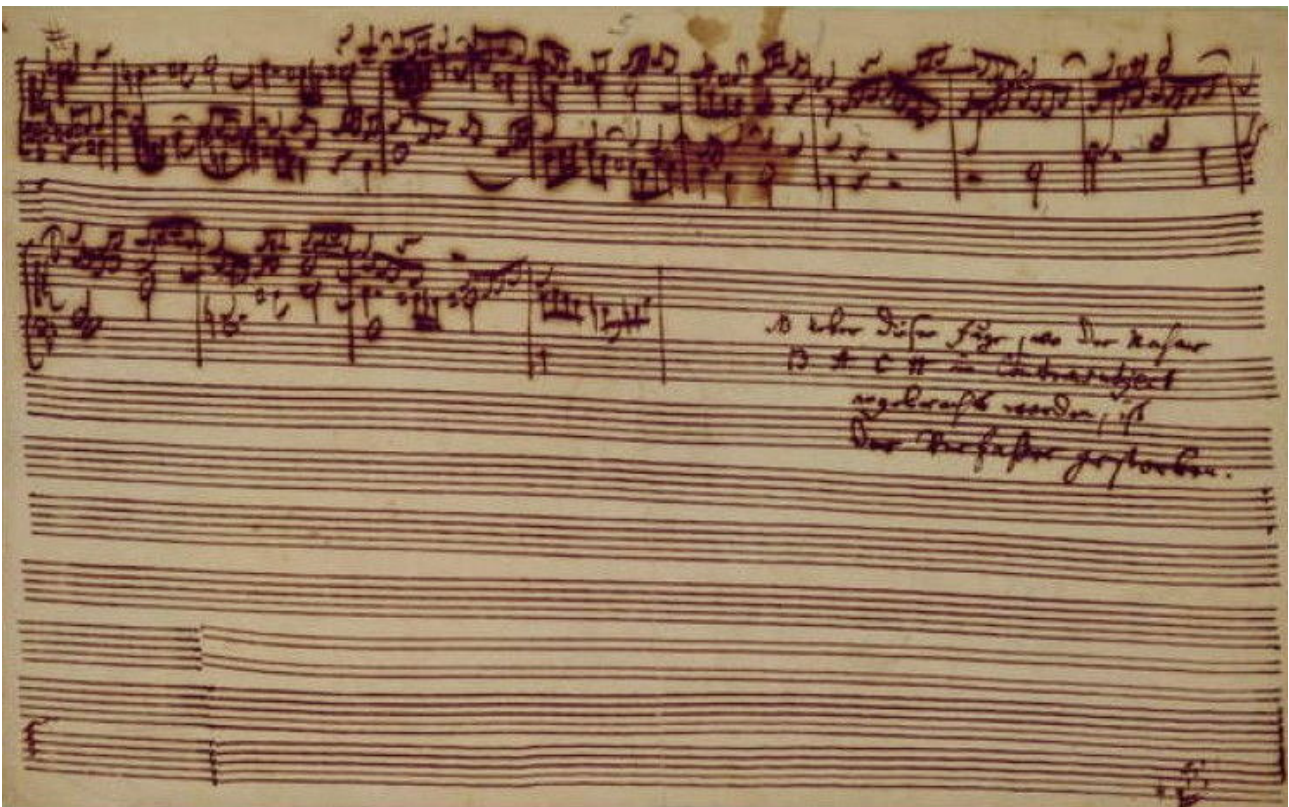
l'aggiunto corale elaborato a quattro voci che il defunto, nella sua cecità, aveva dettato a memoria a uno dei suoi intimi, sopperirà a quell'incopiutezza fungendo da compenso per gli amici della sua Musa (...) ⁶.

III

Della Fuga incompleta, il cui nome verosimilmente doveva essere Contrapunctus XIV, possediamo oltre alla versione a stampa, il manoscritto autografo. Rispetto alla versione a stampa troviamo alla fine, prima dell'interruzione sette battute in più. Dove la scrittura di Bach si interrompe, Carl Philipp Emanuel pose, alcuni anni più tardi, una breve annotazione:

NB su questa Fuga, dove il nome BACH viene presentato nel controsoggetto, morì il compositore.

Ma l'ultimo foglio del manoscritto, non doveva essere completato: questo è già stato acutamente osservato da Christoph Wolff ⁷. Infatti i pentagrammi inferiori sono scritti malamente e inutilizzabili e mai più Bach si sarebbe servito di un tale foglio pentagrammato se avesse avuto intenzione di utilizzarlo completamente.



⁶ Dalla prefazione alla stampa del 1752, traduzione italiana in Maria Teresa Giannelli, *Musica Poëtica, Johann Sebastian Bach e la tradizione europea*, Ecig Genova, 1986, pg. 242.

⁷ Vedi gli articoli citati in nota 1.

Nel torso del Contrapunctus XIV non viene utilizzato il tema principale dell'*Arte della Fuga* bensì vengono elaborati tre nuovi soggetti, l'ultimo dei quali sulle note si bemolle, la, do, si (in tedesco B.A.C.H.): per questo motivo alcuni musicologi addirittura hanno avanzato l'ipotesi che il frammento non avesse originariamente a che fare con la raccolta ⁸. Ma già nel 1880 Gustav Nottenbohm mostrò come i tre temi del Contrapunctus XIV sono combinabili con il soggetto principale dell'*Arte della Fuga*.

Gustav Nottenbohm: combinazione dei quattro soggetti del Contrappunto dell'Arte della Fuga, 1880.

The image displays a musical score for Contrapunctus XIV, presented in two systems of four staves each. The key signature is one flat (F major/C minor) and the time signature is common time (C). The first system shows the four subjects: Subject 1 (Soprano), Subject 2 (Alto), Subject 3 (Tenor), and Subject 4 (Bass). The second system shows the subjects combined in a contrapuntal texture.

⁸ Si veda in particolare il recente contributo di Glenn Wilson, *The Art of the Fugue: a Revisionist View* <http://www.glenwilson.eu/musician.html>. Wilson sostiene che la Fuga sia stata concepita a tre soggetti e non a quattro. Al di là della tesi un po' forzata della stesura del contrappunto XIV nelle poche ore in cui Bach avrebbe riacquisito la vista il giorno stesso della sua morte, ci sembra inoltre opinabile voler ricondurre il secondo tema del contrappunto XIV al tema principale dell'*Arte della Fuga*. Le considerazioni di Nottenbohm sulla combinabilità di tutti i soggetti con il tema principale ci appaiono in definitiva assai più convincenti. Si noti inoltre come la variante del soggetto da me proposta dia luogo ad una combinazione assai più fluida di quella di Nottenbohm, eludendo molte delle critiche di Wilson.

Una variante del tema principale (utilizzata ad esempio nel Contrapunctus V) si presta, a mio parere, molto meglio alla combinazione con i tre soggetti del Contrapunctus XIV.

Variante con il tema principale nella forma utilizzata nel Contrapunctus V

Per chi abbia provato a misurarsi con una fuga a più soggetti è chiaro di come Bach, prima di comporre le tre parti con i differenti soggetti, abbia dovuto interessarsi della parte finale, combinatoria. E' dunque verosimile che la parte conclusiva, o almeno uno schizzo con le differenti combinazioni dei soggetti si trovasse fra il materiale ritrovato alla morte del compositore.

Nel Necrologio del 1754 si legge: “ *L'Arte della Fuga. Questa è l'ultima opera dell'autore contenente ogni specie di contrappunti e di canoni sopra un unico tema. La sua ultima malattia gli ha impedito di portare a termine compiutamente, secondo il progetto, la penultima fuga, e di elaborare l'ultima che doveva contenere 4 temi e che poi, in tutte e quattro le voci, avrebbe dovuto essere rivoltata nota per nota* »⁹.

Sembra di capire che Bach avesse intenzione di comporre un'ulteriore Fuga a specchio. Ma è verosimile che fossero solo i quattro soggetti del Contapunctus

⁹ Carl Philipp Emanuel Bach, Agricola, Mizler, Venzky, Nekrolog di Johann Sebastian Bach e Cantata funebre, in Maria Teresa Giannelli, *Musica Poëtica, Johann Sebastian Bach e la tradizione europea*, Ecig Genova, 1986, pg. 233.

XIV ad essere proposti in *rectus* e *inversus*: nel frammento manoscritto, sopra ipotizzato, erano state scritte le combinazioni dei quattro temi e il loro moto contrario. Gli eredi si ritrovarono fra le mani la confusione di molti contrappunti, alcuni dei quali già incisi per la stampa, altri manoscritti, altri ancora annotati in maniera disordinata; l'amore per i canoni e il contrappunto, se presenti nei figli come lo erano nel padre, avrebbero fatto loro scoprire che questo foglio con le combinazioni apparteneva al Contapunctus XIV e non era l'inizio di un'ulteriore fuga. Nel manoscritto autografo Bach si fermò dunque dove poteva collegarsi ad un altro foglio con i temi combinati a moto retto e contrario, precedentemente composti: questo foglio è ciò che purtroppo andato perduto.

IV

Espongo di seguito tutti i presupposti necessari per misurarsi con il difficile compito di ricostruire la parte finale del Contrapunctus XIV:

1. Il contrappunto XIV era probabilmente già stato terminato, se non *de facto* almeno concettualmente.
2. Uno dei risultati più interessanti dell'indagine di Butler, sopra citata, è di aver potuto stabilire come la parte mancante nella versione a stampa non dovesse occupare che una sola pagina, vale a dire – confrontando con il numero di misure contenute nelle pagine precedenti – circa 40 misure (di cui 7 deducibili dal manoscritto e non presenti nella versione a stampa). La parte finale era dunque al massimo di 40 misure, di cui 7 note dal manoscritto.
3. Tutta l'opera è eseguibile alla tastiera con le due mani ed è quindi necessario rimanere anche per quest'ultima parte, nonostante la complessità contrappuntistica, nel contesto di una scrittura "tastieristica"¹⁰.
4. I 4 soggetti devono comparire per moto retto ed inverso.
5. La parte conservata si interrompe là dove inizia la combinazione dei 4 soggetti.
6. Dopo l'intensa sezione dedicata al soggetto sul nome di Bach (batt. 193 e seguenti), che cromaticamente raggiunge tonalità lontane, è necessario riaffermare la tonalità d'impianto, re minore, a similitudine di molte altre Fughe di Bach.

Di seguito il risultato:

¹⁰ cfr. Gustav Leonhardt, *The Art of Fugue. Bach's last harpsichord work*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1952.

First system of a musical score in 3/4 time, featuring four staves. The key signature has one flat (B-flat). The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The second staff (treble clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The third staff (treble clef) has a sparse melodic line with whole notes and rests. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with whole notes and rests.

Second system of the musical score. The top staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The second staff continues the rhythmic accompaniment. The third staff continues the sparse melodic line. The bottom staff continues the bass line with eighth notes and slurs.

Third system of the musical score. The top staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The second staff continues the sparse melodic line. The third staff continues the sparse melodic line. The bottom staff continues the bass line with eighth notes and slurs.

Fourth system of the musical score. The top staff continues the melodic line with eighth notes and slurs. The second staff continues the sparse melodic line. The third staff continues the sparse melodic line. The bottom staff continues the bass line with eighth notes and slurs.

System 1 of a musical score, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef (C-clef on the third line). The bottom staff is in bass clef. The music consists of various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and ties.

System 2 of the musical score, continuing the four-staff arrangement. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs across multiple staves.

System 3 of the musical score, showing further development of the musical themes. The notation includes many slurs and dynamic markings, indicating phrasing and intensity.

System 4 of the musical score, the final system on this page. It concludes with a double bar line and a fermata over the final note in the top staff. A small 'c' symbol is visible at the bottom right of the page.

Concludo con alcune osservazioni sulla struttura del brano “completato”: la prima parte comprende 114 misure, la seconda 80, la terza 40, l’ultima 37. Il crescendo d’intensità contrappuntistica è ben rappresentato dal progressivo accorciamento delle sezioni. Le cadenze che dividono le diverse sezioni sono alla tonica (batt. 112-114), alla subdominante (batt. 192-193), alla dominante (batt. 232-233) per concludere alla tonica.

La composizione va a completare il ciclo al numero 14, collocandosi a fianco delle due fughe a specchio ¹¹. Alcune particolarità sembrano sottolineare la comunanza con queste ultime: il primo soggetto è un palindromo, cioè può essere letto dalla fine all’inizio senza cambiare contorno melodico e costituendo così una figura a specchio. I quattro soggetti si presentano nella parte finale per moto retto e contrario, a similitudine delle fughe a specchio. Se il terzo soggetto è il nome di Bach in lettere, il secondo e il quarto lo sono in numeri: 41 note compongono il secondo (J.S.B.A.C.H.) e 14 il quarto (B.A.C.H.), 41 e 14 sono di nuovo due numeri speculari.

Nella ricostruzione della parte mancante ho cercato il più possibile di non essere fantasioso e creativo ma semplicemente di “seguire gli indizi”, con l’atteggiamento più del restauratore che del compositore; le uniche concessioni ad elementi “di fantasia” sono l’inserimento, sul pedale finale, di una scala di sedicesimi quale ultimo gesto “virtuosistico” (simile ai sedicesimi che si ritrovano nel finale del Contrapunctus VIII) e l’ulteriore citazione del tema B. A. C. H., quale firma conclusiva (ad analogia di ciò che avviene nelle Variazioni canoniche BWV 758) ¹².

Lorenzo Ghielmi

¹¹ Mi sia consentito un piccolo riferimento teologico alla parola specchio, forse non del tutto assente a Bach nel lavorare al suo *opus ultimum*: "Ora vediamo come in uno specchio in maniera confusa. Ma allora vedremo faccia a faccia: ora conosco in modo imperfetto ma allora conoscerò perfettamente come anch'io sono conosciuto". (Cor. 13,12).

Di seguito una rappresentazione grafica del ciclo dell'Arte della Fuga:

1 2 3 4	5 6 7	8 9 10 11	12 13 14	I II III IV
4 Fughe semplici	3 Fughe rectus e inversus	4 Fughe doppie e triple con nuovi soggetti.	3 Fughe 2 Fughe a specchio Contrapunctus XIV.	4 Canoni
1 e 3 rectus, 2 e 4 inversus.	combinati.			

¹² Un grazie particolare a Christoph Wolff e Jean-Claude Zehnder per lo scambio di idee e i suggerimenti nella stesura di questo articolo.