



Bach, Beethoven e la Grande Fuga

Emanuele Maraschini

La fuga è una delle forme più note della musica occidentale, e questo nonostante il fatto di essere caduta in disgrazia dopo aver raggiunto, con l'opera di Bach, il suo culmine artistico. Il classicismo, con il suo deciso abbandono della ricercatezza polifonica in favore della monodia e della scrittura accordale, ha raramente trattato il genere cui il Cantor di Lipsia dedicò pagine immortali. Persino Handel, suo coetaneo, negli oratori fu piuttosto un grande maestro dei fugati, passaggi in stile imitativo che delle fughe conservano solo l'esposizione, dopo la quale si esauriscono in un libero gioco contrappuntistico.

Effettivamente lo stile fugato non fu mai abbandonato dai compositori, che lo preferirono per la completa libertà formale e tonale che lo caratterizza; la fuga vera e propria, infatti, impone vincoli alle tonalità di soggetto e risposta (dominante contro tonica) e presuppone che all'esposizione seguano ulteriori enunciazioni di soggetto e controsogetto al grado parallelo (maggiore se la tonalità d'impianto è minore, e viceversa) e alla sottodominante, intervallate dai divertimenti (episodi a carattere improvvisativo basati generalmente sul soggetto), e culminanti nei cosiddetti stretti, ripercussioni ravvicinate della testa del soggetto, che portano a termine la composizione.

La fortuna della fuga come brano autonomo, basato su questo schema, tramontò con Bach. Dopo il 1750 fu solo il tardo Beethoven il primo grande compositore a infondere linfa vitale ad un genere ormai desueto e arcaicizzante. Il fatto non è indifferente, e a mio avviso indica un certo grado di affinità fra i due grandi musicisti.

Le ultime opere del Cantor, l'Offerta musicale e l'Arte della fuga, costituiscono la summa del contrappunto occidentale, così come si era andato affinando dai suoi inizi medioevali, passando per i raffinati canoni fiamminghi. Ciò che le accomuna, al di là delle molte divergenze formali, è il fatto che ciascuna di esse consiste in una serie di brani ottenuti mediante elaborazione contrappuntistica di un solo soggetto. Com'è noto, quello dell'Offerta non è nemmeno di Bach; ma il dettaglio è davvero poco importante, se teniamo conto della notevole stereotipia, nella musica dell'epoca, dell'uso del modo minore¹. All'analisi, il tema di Federico II appare molto simile a quello dell'Arte della fuga: entrambi cominciano con un arpeggio, per poi esplorare con una scala il continuum racchiuso dal limite inferiore della sensibile e da quello superiore del VI grado. Ciò è sintomo di una certa indifferenza per il materiale tematico.

Bizi, nel suo studio sui canoni e le fughe², ha provato a mostrare come, nel caso dei canoni, la stessa costruzione del soggetto possa essere subordinata a regole combinatorie. Ma soprattutto, mostrando come il contrappunto triplo su tema dato sia ottenibile, in forma schematica, con un processo automatico, egli ha concluso che nelle composizioni polifoniche rinascimentali e barocche l'abilità del compositore dev'essere cercata non nel vertiginoso incastro contrappuntistico, attuabile a priori con metodi matematici, ma nella *fioritura*, ovvero la serie di procedimenti che permettono di liberarsi dallo schema, di sottrarlo alla meccanicità. In termini filosofici, quest'elaborazione tramite cui l'impalcatura musicale si riempie di senso costituisce il *negativo della forma*, cioè qualcosa che la realizza, ma solo opponendosi ad essa.

Possiamo qui far riferimento al pensiero di Theodor Adorno, secondo cui la questione principale in musica è proprio la mediazione fra i singoli elementi e totalità della composizione, e che perciò ha isolato questa qualità (la negazione determinata della forma) a momento dialettico privilegiato dei maggiori capolavori. Per capire meglio qual è la posta in gioco bisogna avere chiaro che la grande arte, per il filosofo di Francoforte,

può racchiudere, in virtù della sua forma, un contenuto di verità il quale solo, nel “mondo amministrato” dell'Industria culturale, si sottrae all'annullamento che quest'ultima infligge agli uomini e alle cose.

In musica, dunque, sacrificare il particolare in favore della totalità della composizione vuol dire riprodurre per filo e per segno, sullo spartito, la reificazione e l'assoggettamento che l'uomo impone ancora a sé stesso. Com'è ovvio, però, bisogna guardarsi anche dall'estremo contrario, ovvero il principio intimistico romantico, in cui la forma esiste solo come contenitore inerte, incapace di fornire un principio organizzatore che possa orientare la composizione; in questo caso, quest'ultima non fa che ridursi al semplice accostamento di passaggi musicali irrelati, una rapsodia di effusioni liriche. Qui Adorno riconosce all'opera la cattiva individualità, il particolare sì liberato, ma pure “isolato e sofferente”³, che non si sa parte del tutto che pure contribuisce a configurare, proprio come l'individuo alienato non si riconosce complice della totalità sociale che lo schiaccia.

Nelle sue riflessioni, Bach e Beethoven sono importanti perché spiccano come compositori autenticamente dialettici, in qualche modo consapevoli del rischio di scadere tanto nella retorica e nell'esercizio di stile quanto nell'eccessivo isolamento dall'ascoltatore, eppure spinti dal rispettivo contesto storico ad affrontare problemi di diverso ordine.

I limiti contro cui si scontrò il primo consistevano soprattutto in regole di grammatica e sintassi della musica, relative per esempio alla condotta delle voci, al tipo di profilo melodico e allo sviluppo del materiale; è nota ai musicologi la sua tendenza a complicare passaggi la cui prassi realizzativa era altamente convenzionale, come in una continua ribellione contro lo stile del tempo. La forma fu per lui, invece, un dato di fatto, più che un problema; anche nelle ultime opere il ricorso ad ogni tipo di stratagemma contrappuntistico, all'interno dei contenitori tradizionali, non dà segni di cedimento né stanchezza⁴.

Nella musica bachiana l'impalcatura formale è esperita, infatti, ancora come un contorno ben definito, che orienta il corso della

composizione, stabilendo in maniera marcata cosa dovrà succedere in ogni momento. Abbiamo già fatto cenno alla struttura rigorosa della fuga, ma bisogna tenere a mente che anche le altre forme barocche - l'aria, la danza, il concerto grosso, ecc - si possono leggere come dei percorsi obbligati, in cui sia il movimento armonico che il gioco dei contrasti sono posti al di fuori dell'arbitrio del compositore. Nella forma-sonata si tratta, invece, di costruire proprio quel percorso, ogni volta da capo, a partire dalle debolissime implicazioni della dialettica fra i due temi, articolata in un primo momento in base al semplice principio di contrasto (tonica/dominante, staccato/legato, carattere ritmico/lirico...), ma la cui interpretazione da parte dei compositori si farà sempre più libera e personale.

Decisioni che erano vietate ai Maestri di un passato recente cominciarono a costituire la stessa sostanza della musica, e in questo processo Beethoven svolse un ruolo chiave, da vero e proprio spartiacque. Per il genio di Bonn fu cruciale la scoperta dell'inadeguatezza della sonata al proprio concetto, nel momento in cui essa si limitava ancora, secondo il modello barocco, alla divisione in sezioni del tipo ABA, con l'espressione del semplice contrasto dei temi, ripreso poi quasi letteralmente dopo una sezione mediana dal carattere non ancora definito.

Per essere fedele alla sonata, intesa come dialettica di temi in musica, egli le plasmò nuovi confini, aumentando il peso delle sezioni di sviluppo e coda - quelle in cui la dialettica assume una rilevanza assoluta - rendendo al contempo sempre meno vincolante e definitiva la ripresa.

Proprio in quanto si dovette confrontare con una cultura musicale dominata dalle peculiarità formali della sonata, il rapporto fra singoli incisi e la totalità della forma fu un problema essenziale dello stile di Beethoven, in un modo che non era possibile a Bach, per il quale l'unica libertà architettonica risiedeva nella giustapposizione di singoli brani (si pensi alla scelta delle danze di una partita).

Per esempio, l'uso beethoveniano di elementi semplici, non qualificati (spesso triadici) è decisivo, poichè essi rappresentano a tutti gli effetti la tonalità, la quale, per Adorno, nel grande compositore è il Tutto, ovvero l'analogo della società, al cui interno gli elementi formali (accordi, successioni melodiche...) solo possono assumere valore.⁵ Anche ciò che nella sua musica sembra incarnare un principio di resistenza al sistema⁶ è in definitiva una falsa individualità, destinata comunque a perire per far posto al tutto.

Ma ecco che Beethoven, nelle sue opere migliori, si sente in dovere di ergersi contro questa totalità, a spingerla un passo oltre sé stessa, portandola a lacerarsi dall'interno: il prototipo di ciò è la melodia nuova che compare improvvisamente nello sviluppo dell'Eroica. Anche senza arrivare a questo espediente estremo, ciascuno dei grandi sviluppi (Waldstein, Appassionata, Nona sinfonia...) riesce a dare la chiara impressione del compimento di un Atto, nel senso più vero della parola, qualcosa di irriducibile ad un semplice gioco di prestigio combinatorio fra i temi. Lo sviluppo giunge al suo concetto, finalmente, con l'apparizione "tragica" del Nuovo, che fa sì che l'opera si riveli più di ciò che essa è. La totalità artistica eccede sé stessa.

Il catalogo delle opere di Beethoven annovera, sin dagli inizi, numerose fughe, il che attesta perlomeno un certo interesse per un genere che aveva da tempo perso il favore del pubblico e dei musicisti; tuttavia, nell'ultimo periodo la presenza di questa forma diventa più significativa, consapevole e motivata. Ciò è un risultato dell'incessante ricerca formale caratteristica di tutta l'opera beethoveniana, che lo portò nello stile tardo al punto di rottura con le convenzioni sul numero e tipo di pezzi di includere nei polittici. Gli ultimi quartetti, in particolare, presentano una grande varietà di movimenti, e anche laddove la forma-sonata è ancora impiegata, essa è solo abbozzata, franta, deformata. Fra gli altri, sono fughe il primo movimento dell'op. 131 ed il finale della 130, uno dei brani più rivoluzionari della storia della musica occidentale, poi sostituito su insistenza

dell'editore, e pubblicato a parte col nome di Grande Fuga, numero d'opus 133.

Nell'ultimo Beethoven il momento di eteronomia rappresentato in passato dalla forma viene meno del tutto; ormai è lui stesso a configurare il materiale musicale secondo il suo stesso puntuale bisogno. E' singolare che il brano più intransigente di tutta la sua carriera sia scritto nell'impalcatura formale dell'antiquata fuga, la quale, comunque venga trattata, pone dei limiti al compositore, riducendo in particolare la sua influenza nel campo dello sviluppo, ormai assunto a fulcro di ogni opera musicale, ma per il quale l'antico genere richiedeva che venisse applicato il laborioso artigianato del contrappunto multiplo reversibile, con i suoi esiti quasi apodittici. D'altro canto era stato lo stesso Bach, in passato, a operare in modo simile, dedicandosi ai suoi lavori più avanzati con le macchinose tecniche compositive rinascimentali; e non è affatto un caso che anni dopo, a proposito di Schonberg e della musica dodecafonica, si parlerà di fiamminghismo (poichè lo sviluppo delle serie dodecafoniche prevede l'uso degli artifici compositivi di inversione, retrogradazione, aumentazione e diminuzione tipici della musica fiamminga del '400).

Non è difficile, ad ogni modo, notare alcune qualità proprie della fuga che la rendevano davvero adatta ad accogliere le composizioni dello stile tardo beethoveniano, come vedremo: il carattere polifonico e il trattamento preclassico del soggetto. E' indubbio che Beethoven avesse delle motivazioni prettamente musicali per scegliere di scrivere proprio un pezzo del genere.

I capolavori dello stile di mezzo erano tali in quanto spinti al di là di sé stessi; secondo Adorno, nei suoi ultimi anni Beethoven avvertì l'insufficienza anche di quel movimento, dato il suo esito ancora troppo conciliante e positivo. Il Nuovo che irrompe avrebbe assunto ai suoi occhi, insomma, l'aspetto di un'affermazione eroica ed arrogante, che dopo aver sconfitto il Leviatano della forma ne prende lo stesso posto.

Lo stile tardo è caratterizzato perciò, piuttosto, da un passo indietro, una rinuncia alla completezza. Per questo l'armonia è

costretta abdicare alla sua pretese: le composizioni tarde sono impossibilitate a costruire la tonalità, dato che manca loro la prospettiva teleologica precedente. Dal punto di vista musicale ciò viene realizzato mediante la defunzionalizzazione dell'armonia e con l'impiego di una scrittura polarizzata verso gli estremi opposti della monodia e del contrappunto fra voci molto indipendenti.

Lo stesso lavoro tematico, ovvero l'analisi e la germinazione del materiale, altro elemento cardine del Beethoven di mezzo, viene sospettato di essere un ornamento inessenziale. I temi sono sprofondati ancora nella "nullità", nel loro non essere davvero ciò che dicono di essere, ma bensì rappresentanti del Tutto; non vengono però più impiegati con la libertà dei vecchi capolavori, in cui ogni singolo inciso era suscettibile di diventare la base per uno sviluppo del materiale. La melodia resta intatta e viene preservata nella sua essenzialità, ed il principio della variazione, che negli ultimi anni produsse due cicli pianistici e varie sezioni dei quartetti, sembra rispondere proprio a questo bisogno (cfr. il quarto movimento dell'op. 131).

In Bach la fuga si ergeva come una totalità (ancorchè minata all'interno dall'incessante lavoro di fioritura), i cui elementi costitutivi, mere sostanze, non avevano ancora superato la fase dell'in-sé. In ciò risiede la differenza fra il *soggetto* della fuga e il *tema* della sonata: solo a quest'ultimo, suscettibile di essere sezionato e manipolato, compete una vera funzione tematica.

Ebbene, nell'op. 133 non c'è né l'uno né l'altro; è qui che lo stile tardo giunge alle sue estreme conseguenze. Il tema principale, grazie alla sua costituzione improntata decisamente al cromatismo, è in grado di dare spazio ad un moto soggettivo di supplica insaziabile; eppure resta un *cantus firmus* inamovibile per tutto il brano, incapace di spezzarsi in incisi che possano poi dare adito ad un vero sviluppo. Quanto all'armonia, essa non prende mai direzioni chiare, se non, in modo solo frammentario, nella prima sezione intermedia, in cui il brano sembra liberarsi momentaneamente dai tentacoli della fuga. Allo stesso tempo la scrittura polifonica raggiunge livelli titanici, che pongono non

pochi problemi di esecuzione ed intonazione (i quali vanno messi in conto nell'effetto finale del brano).

Secondo le parole di Beethoven, quanto mai pertinenti, *“Scrivere una fuga è facile, ne ho scritte dozzine quand'ero studente. Ma l'immaginazione deve avere il suo ruolo, ed oggi un altro spirito, autenticamente poetico, deve entrare nell'antica forma.”*⁷ Qui è in gioco nientemeno che il primo tentativo dai tempi di Bach di cimentarsi col genere al di fuori di velleità accademiche, per investirlo di un senso nuovo; nel processo non tutto si può conservare, e in effetti l'op. 133 non è se non una lontana parente delle sue antenate bachiane, di cui mantiene l'impianto di base di ingresso delle voci, scartando i vincoli tonali e quelli legati al suo passato ludico-retorico. Ma nondimeno è una fuga, dotata di una sua struttura in sezioni in cui la trama contrappuntistica continua a svilupparsi incessantemente; e allo stesso tempo – questo lo dobbiamo alla grandezza di Beethoven – porta i segni delle altre forme cui il compositore dedicò la vita. Il brano si dipana, infatti, tramite una continua variazione, principio che articola le cesure del brano, e giunge ad un compimento con una ripresa della prima parte, proprio come vuole lo schema di base della sonata.

Dato ciò che abbiamo scritto sopra, è ovvio che non si può trattare di una ripresa letterale; ma ci stupisce che sia così precipitosa, quasi maldestra: una luce di speranza appare in modo immediato, con un problematico episodio, esposto ad ottave (battute 662 - 680), in cui al primo soggetto viene applicato un innesto che ne placa il movimento inquieto, traghettando così tutto il brano verso una risoluzione luminosa, in grave contraddizione col precedente sviluppo. Come mai?

Ciò che caratterizza il genio di Beethoven è il fatto di aver considerato ogni composizione come una totalità coerente, e di aver lavorato non tanto sulle melodie e i ritmi, ma sulle articolazioni e fratture di questa totalità. Il finale quasi gioioso dell'op. 133 sorprende proprio per il contesto in cui è posto, per il ruolo che non può non rivestire nell'economia della composizione. Nella sua immediatezza presuppone un principio

soggettivo, un atto di volontà che lo fa irrompere nel bel mezzo di un paesaggio desolato, popolato dai frantumi di ciò che una volta erano tonalità e melodia. Improvvisamente ci troviamo da un'altra parte, non lontani dal finale trionfante dell'op. 132.

Ma proprio l'irruenza di questa svolta, messa in relazione col tutto, la fa apparire velleitaria, troppo rapida, in definitiva ancora impotente rispetto all'orrore di fronte al quale la prima parte della fuga non ha arretrato. Se non vogliamo accontentarci di considerare questo finale il frutto di una mancanza di Beethoven, non ci resta che interpretarlo come un ultimo anelito di speranza dell'uomo che, travolto dalla sorte, ha ancora la forza di confidare nella possibilità della felicità, sapendo che è questo fuggente barlume, e non lo splendore di ottoni squillanti, tutto ciò su cui può legittimamente fare affidamento.

Se consideriamo il cammino che la musica si apprestava a percorrere nel secolo successivo alla morte di Beethoven, dominato da composizioni e da orchestre via via sempre più grandi e varie, l'uso della formazione del quartetto nell'ultimo periodo si pone come un contrasto stridente con la tendenza del tempo e col favore del pubblico, che si andava concentrando sulle opere sinfoniche. Ma non bisogna dimenticarsi che gli ultimi lavori, e in particolare i quartetti tardi e l'op. 133, costituirono una grande fonte di ispirazione per l'opera di Schönberg e per la seconda scuola di Vienna, che da quel ritorno alla polifonia e da quella sfida al sistema tonale prese le mosse (seppur altrettanto importanti furono la crescente complicazione e l'estrema ambiguità armonica nella scrittura sinfonica di Wagner e Mahler).

Beethoven, a cavallo fra due diverse epoche musicali, pur mettendole in comunicazione le negò entrambe. Fu un classicista, seppur in continuo contrasto con i suoi tempi, sia da musicista che nella veste di imprenditore della propria musica. D'altro canto fu estraneo all'intimismo romantico, ma ai romantici donò lo sviluppo, l'estensione delle forme, alcuni forti stimoli all'intraprendimento di una ulteriore ricerca timbrica (basti pensare all'introduzione del coro nella Nona). Per cui, a

buon diritto, possiamo considerarlo il principale nume tutelare della musica colta strumentale europea, fino ai giorni nostri. Ma se questo è vero, in generale, per tutta la sua opera, lo è in misura maggiore proprio per la Grande Fuga, opera che sfugge continuamente alle convenzioni e al linguaggio del suo tempo (e di ogni tempo), per interrogarci implacabilmente; e tutto questo lo esprime in maniera insuperabile Igor Stravinskij, definendola "*a contemporary piece of music that will be contemporary forever.*"⁸

¹ D. de la Motte, *Manuale di armonia*, Astrolabio, Roma 2007, pp. 112-113.

² Cfr. G. Bizi, *Specchi invisibili dei suoni*, Kappa, Roma 1982.

³ Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001, p. 38.

⁴ Si pensi anche al fatto che l'Arte della fuga non è strumentata: la musica assoluta a cui perviene Bach non ha più bisogno del timbro, ma della forma tradizionale sì!

⁵ Cfr. Ivi, p. 76: "...il fatto che il particolare, l'individuale è l'universale, cioè il principio individualistico della società. Cioè il singolo evento armonico è sempre il rappresentante dell'intero schema, come l'homo oeconomicus è agente della legge del valore."

⁶ Cfr. Ivi, pp. 75 sg.

⁷ Da una lettera di Beethoven a Karl Holz; citato da Philippe Andriot, note di accompagnamento al disco degli ultimi quartetti, nell'interpretazione di "The Hungarian Quartet", Angel Records, New York 1966.

⁸ I. Stravinsky, R. Craft, *Dialogues*, University of California press, Berkeley 1982, p. 124.

Bibliografia

- Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001.
- Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997.
- Andriot, P., Note di accompagnamento al disco *Beethoven – The late quartets*, Angel records, New York 1966.
- G. Bizi, *Il canone e la fuga*, Berben, Ancona 1990.

-
- G. Bizi, *Specchi invisibili dei suoni*, Kappa, Roma 1982.
 - I. Stravinsky , R. Craft, *Dialogues*, University of California press, Berkeley 1982.