

Pietro Buscaroli

**BACH E HÄNDEL**

Storia di un incontro mancato

Milano, RAI, 1984

**GIORGIO MANERA**

**In memoriam**



## **Bach e Händel**

### **Storia di un incontro mancato**

“Perché i grandi ingegni a certi tempi sorgano tutti ad un tratto e fioriscano insieme”, è un bel tema che nel 1754 Il Conte Algarotti si pose, dedicando poi l'erudito saggio che riuscì a trarne “al Signore di Maupertuis, Presidente dell'Accademia Reale delle Scienze e delle Belle Lettere di Berlino”. Naturalmente le risposte del conte Algarotti non ci soddisfano oggi, ma il tema ci stuzzica, specialmente se constatiamo che, a partire da un certo momento, uomini dotati di quelle caratteristiche compongono la nostra idea del “genio musicale” non se ne sono rivelati più, e noi possiamo contemplarne l'idea soltanto nella prospettiva di almeno un secolo di distanza.

È un dato di fatto, e non un indizio di qualsiasi astio nei confronti di quelle attività, commiste di suoni e rumori, che si sono venute impiantando al posto del linguaggio mensurale, tonale, oggettivamente scritto che fu la musica dell'occidente.

Siccome la specie umana è rimasta essenzialmente la stessa, e non può avere perduto all'improvviso una delle facoltà che nei secoli andati ci appaiono più esaltanti e commoventi, dobbiamo concludere che vi sono, nella storia delle civiltà, epoche propizie ed epoche avverse al dischiudersi e formarsi del genio musicale. Nel solo 1685 nacquero tre dei sommi genii della musica, nell'ordine Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach e Domenico Scarlatti, la cui apparizione è preceduta e seguita da così fitta costellazione d'altri genii e talenti dell'arte, da indurci a concludere che sulla fine del secolo decimosettimo si trovavano, in alcune nazioni colte e attive d'Europa, condizioni straordinariamente favorevoli al manifestarsi del genio musicale. Scoprirne il perché, è tuttavia impresa assai più intricata di quanto sembri al solo esame dei dati musicali.

La fioritura di personalità eccezionali nella storia di un'arte appare in rapporto armoniosamente proporzionato con la maturità che quest'arte ha raggiunto in assoluto, e con l'altezza della sua posizione relativa nei

rapporti con le altre arti in generale e, in senso speciale, nei confronti del complesso di attività spirituali di una determinata nazione.

Inversamente, la rarefazione del tipo che siamo soliti chiamare il “genio musicale” si spiega nei tempi nostri, con uno sviluppo antitetico a quello che ne cagionò l’abbondanza tre secoli fa. “Alles was lebt endet”, dice Erda nell’*Oro del Reno*, tutto quello che vive, finisce. Nascono le epoche, i linguaggi, le forme si logorano e muoiono, gli artisti si diradano e scompaiono. Quelli che in altre epoche sarebbero stati i loro germogli assumono, crescendo, direzioni diverse.

\*\*\*

La nascita dei due genii della musica quali Bach e Händel, nello stesso anno e nella stessa terra tedesca, potrebbe sedurci col fascino di denominatori comuni, come “lo Spirito del Tempo”. Ma poi riflettiamo che i modi di prepararsi e di rivelarsi non potrebbero riuscire più antitetici. Veglia sul primo un’oscura, eppure fortunata determinazione, che deposita i più perfetti congegni dell’invenzione musicale nella mente di un bambino che non avrebbe potuto scegliere, crescendo, un’occupazione diversa da quella del musicista.

Mentre alle sorti dell’altro presiede la scelta intelligente e flessibile di quell’anziano barbiere e chirurgo suo padre, che al momento voluto sa mutare progetti speranze, per secondare un’inclinazione irresistibile, inattesa e, forse, neppure gradita.

Quando contempliamo i due modi attraverso cui si rivelano i due genii musicali nati in terra tedesca nel 1685, possiamo chiederci se il genio di Bach sia sbocciato *grazie* alla destinazione alla musica, abituale nella sua *stirpe*, o *nonostante questa*. L’aver davanti a sé una sola sorte possibile, dover giuocare tutte le carte dell’adolescenza su una sola ipotesi, aggiungendosi alla precoce privazione del focolare domestico e alle condizioni di un orfano privo di qualsiasi risorsa, addensa sul ragazzo Bach incerte speranze, tra le quali la mediocre esistenza dell’artigiano musicale sembra la probabilità più benigna. Che il più impetuoso e impaziente dei genii musicali si riveli, sotto la pressione della necessità, in un ragazzo che

alla musica era costretto, come poche volte era avvenuto nella stirpe, da una totale mancanza di alternative, è uno di quei colpi del destino che pienamente giustificano le espressioni di mistero e miracolo, care alla storiografia del passato.

Bach rischiò, concretamente e tragicamente, di venire ingoiato dalle tradizioni della stirpe; di trovarsi a diventare davvero, un giorno, quello che ipocriti e pigri continuano a proclamare, e che non fu, «l'artigiano Bach». Ch'egli scampasse a quella sorte, è uno dei grandi avvenimenti in cui vediamo operare congiunte le forze della fortuna e della volontà umane, le cui reciproche relazioni affascinavano Machiavelli. C'è un limite, al di sotto del quale le energie che la natura ha deposite, non ancora sviluppate e organizzate, nel genio, non riescono a venire alla luce e rimangono schiacciate. Le energie di Bach corsero questo pericolo al compimento dei quindici anni, alla fine del soggiorno presso il fratello, a Ohrdruf. Senza il solo aiuto veramente provvidenziale ch'egli ricevesse nella sua vita, di un giovane maestro e Cantor del collegio di Lüneburg, chiamato Elias Herda, il quindicenne Johann Sebastian sarebbe finito apprendista presso un altro maestro, com'era toccato a suo fratello Johann Jacob; il tetro destino artigiano avrebbe soffocato il germoglio ancor troppo tenero, e i maniaci del «contesto» potrebbero divertirsi con un promettente mediocre in più.

\*\*\*

La libera scelta borghese della carriera di Händel e la meccanica predestinazione corporativa di quella di Bach segnano diversità forse oggi non più appariscenti, ma così robuste all'epoca loro da collocare i percorsi delle due esistenze su piani sociali incomunicanti, in orbite quasi mai coincidenti in punti d'incontro. La curiosità, l'ansia di assimilazione e certo ansioso timore d'essere isolato e tagliato fuori dai centri in cui si elabora e cresce lo stile spingono Bach a ricercare e studiare, insieme con masse sterminate di altra musica, anche le opere del coetaneo: il quale, per parte sua, dalla sicurezza della sua prospettiva di libero compositore girovago, provvisto di committenza e udienza plurinazionale, non pensa di aver nulla da guadagnare dall'opera e dalla conoscenza personale di un collega tanto inferiore per fortuna e per fama. « Il musicista tedesco si trovava di fronte,

indiscriminatamente, un patrimonio di secoli. Il servizio musicale eseguito non implicava che un Cantor possedesse una chiara visione delle vere condizioni della musica contemporanea», scrisse Leo Schrade nel 1946 (1).

Non si eseguivano le musiche antiche per un interesse storico, che non era ancora nato. Si continuava, semplicemente, ad eseguirle, perché si erano sempre eseguite. «In questo stato di cose, i musicisti del Barocco tedesco che riuscissero a rendersi conto della realtà in cui vivevano, ne soffrirono profondamente». Il viaggio, in Francia, in Italia, equivaleva all'ingresso nella coscienza storica, l'avvio di quella fusione stilistica che ciascuno compiva per suo conto, secondo le sue attitudini e convenienze, al cospetto dei linguaggi più nuovi, e delle forme alla moda.

«Bach non poté andarsene in Italia come aveva fatto Händel. Si volse alla Germania del Nord, perché là si trovava la sola sacca stilistica autonoma, coi suoi organisti di altissima levatura...» (2).

\*\*\*

La biografia tradizionale è un monumento solitario, relitto di visioni dell'età eroica. Il biografo all'antica amava stagliare il suo eroe quale gigante sopra una plebe di nani abbietti. Il vizio si aggravava presso gli autori delle biografie di musicisti, la cui qualità, come scrittori e storici fu, fino a qualche decennio fa, alquanto più bassa che tra i filologi e gli storici dell'antichità, e dell'arte.

Così si capisce, seppure non lo si apprezzi più, che le carezze di Spitta per il «suo» Bach vadano congiunte a qualche goccia di bile riservata a Telemann e a Händel, senza dire degli altri.

Che Chrysander veda soltanto il «suo» Händel, e Pohl il «suo» Haydn, e così via.

Quasi trent'anni or sono, Walter Serauky constatava come le tre massime figure del Barocco musicale tedesco fossero state sempre esaminate separatamente, e mai tenendo presente un quadro di rapporti esercitati, vissuti, desiderati, *rifiutati*, di reciproche conoscenze, riconoscibili o assenti. Dei tre il più anziano ed anche il più longevo (nato quattro anni prima di Händel e Bach, sopravvisse ad entrambi, morendo, di ottantasei anni, nel 1767) Telemann rappresentò, nel triangolo, il polo

attivo, perché ebbe rapporti con gli altri due, che non ne ebbero, diretti, tra loro (3).

La parte di Telemann nelle esistenze dei due maggiori colleghi è cospicua, specialmente nella giovinezza. Quella di Händel nella vita di Bach è stata imperfettamente ricostruita e finora male apprezzata. All'ardente desiderio che Bach prova, d'incontrare di persona il coetaneo, si affiancano la conoscenza, l'apprezzamento entusiastico e perfino citazioni dei temi e delle opere. Tre lavori giovanili di Händel risvegliarono l'attenzione di Bach, la prima opera, *Almira*, del 1705, la *Johannes-Passion* del 1704, e la successiva Passione, scritta sul testo, che numerosi altri compositori adoperarono, del poeta amburghese Berthold Heinrich Brockes, traduttore in tedesco della *Strage degli Innocenti* del Marino.

Echi consistenti di due arie dell'*Almira* si trovano nei cori di apertura di due Cantate, la 21, *Ich hatte viel Bekümmernis*, e la 70, *Wachet, betet!*. Il tratto «In die irae suae» dal Salmo *Dixit Dominus*, che Händel compose a Roma nel 1707, diventò il tema della Fuga a 5 voci, in do diesis minore, del *Wohltemperirte Clavier*, ed altri esempi si potrebbero elencare, addentrando nel terreno, non sempre ben sondabile, che sta tra l'assonanza casuale e la citazione deliberata e riflessa.

Una «speciale predilezione» di Bach per l'opera giovanile di Händel è, in ogni caso, fuori discussione, mentre l'opera di Händel, nonostante gli sforzi dei suoi moderni biografi e delle nuove generazioni di studiosi, non mostra alcuna corrispondente premura, e neppure qualche apprezzabile conoscenza, del lavoro di Bach.

Tale mancanza di reciprocità, unita alla certezza che, *almeno una volta*, Händel si sottrasse all'invito di Bach per un incontro personale, è stata costantemente letta nella solita chiave dell'isolamento, dell'incomprensione e dell'umiliazione in cui avrebbe trascinato la sua misera esistenza il «Cantor» misconosciuto. «Ogni volta che Bach mostrò il desiderio di conoscere di persona il suo grande coetaneo, l'intenzione andò a parare nel dato di fatto, che Händel si sottrasse all'incontro», scrive Serauky, dove l'arbitraria e forzata espressione «ogni volta» precede la constatazione di una «segreta tragicità» in questi incontri mancati. Dove il

«tragico» (4) colpiva naturalmente Bach, trascurato ed evitato dal più illustre e fortunato collega.

Anche l'autore della presente nota cadde, ai suoi tempi, in questa accogliente trappola del piagnisteo bachiano tradizionale, spingendosi a supporre che «il contegno di Händel nei confronti di Bach» fosse conseguenza del «senso di superiorità sociale» e del disprezzo, che «un musicista libero di carriera internazionale poteva provare nei confronti di un funzionario municipale di ascendenza impiegatizia e artigiana, che non era mai uscito dalla regione d'origine» (5).

Senza considerare le ipotesi, quasi totalmente improbabili, di incontri amburghesi nella gioventù (Bach lasciò il convitto di Lüneburg da cui si spinse talvolta ad Amburgo, prima che Händel giungesse nella metropoli anseatica) e dopo avere respinto tra i pettegolezzi ormai intollerabili l'idea che anche Bach, come Händel e Mattheson, avesse preso in considerazione il progetto di sposare la figlia di Buxtehude per succedere a suo padre nell'incarico di Lubecca (se i biografi, soltanto, *leggessero* le fonti!), i tentativi di Bach si riducono ai due menzionati da Forkel: quello del 1719, quando seppe che il coetaneo si era fermato nella nativa Halle, e vi si precipitò, da Cöthen, ma invano compì il breve viaggio di quattro miglia tedesche (poco meno di trenta chilometri) perché Händel era già partito; e l'altro, di dieci anni dopo.

Nella biografia del Forkel, nostra sola fonte sull'argomento, il mancato incontro del 1719 è visto solo come un antefatto senza conseguenze, rispetto al vero tentativo e al solo rifiuto del 1729.

«Intorno al 1719, Bach era ancora a Cöthen... Appena seppe dell'arrivo di Händel nella città natale, senza indugiare un momento partì per andare ad incontrarlo, ma proprio quel giorno Händel era partito» (6).

L'anno indicato è giusto. Nella primavera, Händel era venuto dall'Inghilterra a cercare cantanti per la sua impresa d'opera. Dopo aver viaggiato da Düsseldorf a Dresda, si recò a Halle dove viveva la vecchia madre, «ma vi si trattenne troppo brevemente per incontrarsi con Bach che, udito della sua presenza, aveva fatto un inutile viaggio da Cöthen», dice uno dei moderni biografi di Händel (7).

Bach non poté trarre da questa successione di fatti alcuna deduzione umiliante. E' piuttosto nei lettori odierni dell'episodio, se devoti a Bach, che

il rifiuto certo del 1729 si riflette a ritroso colorando di una tinta anticipatamente «tragica», per usare la parola di Serauky, un episodio che non ne conterrebbe alcuna. Ma a torto, perché un'indagine più approfondita, quale per la prima volta osiamo proporre, capovolge radicalmente o, quanto meno, riequilibra, le interpretazioni finora date al secondo episodio.

\*\*\*

La biografia pubblicata nel 1802 contiene un «secondo stato» del racconto fatto dal Forkel, alquanto sbiadito rispetto alla vivezza del resoconto originario, pubblicato sedici anni prima.

Nel 1775, rispondendo ai quesiti di Forkel, Carl Philipp Emanuel Bach aveva precisato che «nell'età tarda», suo padre aveva prediletto, tra i maestri contemporanei, «Fux, Caldara, Händel». Ma nell'elenco dei maestri amati da Bach nella tarda età, contenuto nel libro, Händel veniva secondo, dopo Fux, e prima di Caldara; segno che l'ordine era ulteriormente cambiato in seguito a comunicazioni orali. A questa precisazione, Forkel fa seguire nella biografia il famoso passo: «Aveva di Händel altissima stima, e più volte tentò di conoscerlo di persona. Siccome anche Händel era un gran virtuoso del cembalo e dell'organo, molti appassionati di musica a Lipsia e nella regione desideravano poter ascoltare i due grandi uomini in diretto confronto. Ma Händel non riuscì mai a trovare il tempo per un simile incontro».

Altrettanto conosciuta è la narrazione particolareggiata del secondo tentativo. «Al tempo della seconda visita di Händel a Halle» (Forkel, sbagliando, la collocava «tra il 1730 e il 1740»), «Bach era già a Lipsia, ma era allora ammalato. Tuttavia, mandò subito, appena seppe dell'arrivo di Händel a Halle, il suo figlio maggiore, Wilhelm Friedemann, a invitarlo cortesemente a Lipsia, a casa sua. Ma Händel si scusò di non poter venire» (8).

Da questo racconto della biografia del 1802, Forkel, che era tutt'altro che un ingenuo, tolse quel sapore piccante che, nella sua relazione di sedici anni prima, dava al rifiuto di Händel l'indubbia colorazione di una replica della mancata gara con Louis Marchand, il celebre organista e cembalista

francese che con una fuga notturna si sottrasse, nell'autunno del 1717, ad una gara con Bach alla tastiera, fissata nella sala di un palazzo di Dresda. L'episodio, incautamente definito da alcuni biografi «materia di leggenda più che di storia» (9), è invece rigorosamente autentico: fu pubblicato dal Birnbaum, nella replica all'attacco dello Scheibe, e si può dire che sia stato scritto sotto dettatura e accuratissima revisione dello stesso Bach. La biografia seria lo considera tanto attendibile, che sulla giusta fede del racconto di Bach, i curatori dei *Bach Dokumente* hanno catalogato, benché non ne esista altra traccia, tra gli «scritti di mano di Johann Sebastian Bach», la lettera ch'egli raccontò a Birnbaum di avere inviato al collega francese, per proporre le modalità della gara (10).

Il mutamento di tono del Forkel, dalla versione 1786 a quella più conosciuta del 1802, si percepisce constatando l'allontanamento, nella biografia, dei due passi che riferiscono le speranze degl'intenditori e il rifiuto dell'invitato, col che cade il sottinteso di una replica dell'episodio Marchand; e dalla mancanza del paragone tra Händel e Bach, che si concludeva, nel racconto del 1786, con l'osservazione che, se anche Händel era stato gran contrappuntista e virtuoso della tastiera, pure, «in entrambi i campi, egli era stato di gran lunga (11) al di sotto di Bach, un modello destinato a restare, forse per sempre, unico e irraggiungibile».

Al piede della pagina, una nota rievocava l'invito di Bach e il rifiuto di Händel, in una connessione strettissima ed eloquente: «Appena seppe che Händel, proveniente da Londra, era venuto a Halle per visitare la famiglia, Joh. Seb. Bach tanto se ne rallegrò, che mandò il figlio maggiore, l'ora defunto Wilhelm Friedemann, ad ossequiarlo e, allo stesso tempo, invitarlo a Lipsia. Molti distinti appassionati di musica aspettavano con ansia questo incontro per godersi un piccolo amichevole *certamen* fra due così grandi uomini: ma Händel rifiutò, nonostante il grande numero delle sollecitazioni». Forkel precisava di aver attinto «questa ed altre circostanze dalla bocca dello stesso Friedemann Bach».

\*\*\*

Non è la prima volta, nella revisione della biografia, che il ricorso a fonti più prossime agli avvenimenti consente di trarre un episodio fuori dalle nebbie del dubbio in cui ci era pervenuto. La strettissima connessione

con cui la versione 1786 collega l'invito di Bach, la proposta della gara e il rifiuto di Händel, nella biografia del 1802 è svanita. E non senza ragione. Nel 1802, ormai sbollita l'ira che un superficiale paragone tra Händel e Bach, pubblicato nel 1785 a Londra da Charles Burney (12) e subito tradotto in tedesco, aveva suscitato in uomini come Emanuel Bach e Forkel, inducendolo a rimettere le cose a posto, prevaleva l'intento patriottico che animava tutto il libro di Forkel: assurti Bach e Händel ad eroi nazionali, non era più il momento di contrapporli, mentre tutta la nazione tedesca, Berlino e la Prussia in primo luogo, era riscaldata dalla nuova passione che sorgeva dal rogo delle guerre napoleoniche.

Forkel, che fin dall'etichetta sulla copertina, aveva dedicato il suo libro « ai patriottici estimatori della vera arte musicale », espresse nella *Vorrede* il seguito proposito: « Non ho voluto lasciarmi tentare da paragoni tra Bach e altri singoli compositori », rinviando « chi desiderasse vederlo confrontato con Händel », al Volume 81 della *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, dove, assicurava, avrebbe trovato « una precisa ed equa valutazione dei meriti di entrambi i musicisti, redatta da persona competentissima » (13).

Noi non abbiamo le patriottiche ragioni di Forkel per velare circostanze, la cui conferma si trova nella inequivocabile allusione di uno dei più importanti scrittori musicali del tempo, Friedrich Wilhelm Marpurg, che nel 1755 aveva raccontato, in una delle sue raccolte, la fuga di Marchand e, prima di ricorrere al celebre paragone con Pompeo, che non era da incolpare se era fuggito davanti a Cesare, aveva offerto, come esempio più prossimo, proprio il caso di Händel: « E non è forse vero che un grande uomo come Händel evitò tutte le occasioni di trovarsi a faccia a faccia con Bach, questa fenice della composizione, dell'esecuzione e dell'improvvisazione, e di confrontarsi con lui? » (14).

Le pubblicazioni di Marpurg avevano larga notorietà e ampio smercio, Händel era ancora vivo, e non poté non esserne informato, ma non risulta che rispondesse, o che smentisse l'episodio.

\*\*\*

Ben *più* che l'ombra di un aneddoto controverso, il rifiuto di Händel assume la sostanza di un episodio storicamente precisato. Il rifiuto appare opposto non tanto ad un *incontro* con Bach, ma ad una *gara* con Bach, ecco la differenza. E' perfettamente lecito pensare che l'orgoglio e l'alterigia, di cui era largamente provvisto, gli suggerissero di non misurarsi più in gare di virtuosismo che poteva considerare trivialità provinciali buone per gli esordi giovanili (egli stesso aveva gareggiato con Domenico Scarlatti in Italia). Ma è altrettanto lecito dedurre che Bach e i suoi sostenitori e ammiratori, di cui molti ricordavano il clamoroso episodio di dodici anni prima, concludessero che perfino Händel aveva temuto di confrontarsi col *Director musices* lipsiense, la cui fama si era consolidata, da più che un decennio, come quella del primo improvvisatore e virtuoso di Germania. Il racconto testuale e l'interpretazione coeva del maggiore musicografo di quei tempi sembrano suggerire piuttosto questa seconda visione, che la prima. Händel conosceva troppo bene la differenza che passava tra gli organisti inglesi, in mezzo ai quali viveva, e quelli tedeschi, per aver voglia di rischiare la sua corona di re britannico della tastiera in un incerto confronto fuori del suo terreno. Quali che fossero le vere ragioni di Händel per sottrarsi all'incontro, alla gara e, dunque, alla conoscenza del coetaneo, Bach non ne ebbe alcuna ragione di umiliazione, ma, semmai, ne ebbe di vanto, e l'abituale piagnisteo dei biografi è, come tante altre volte, fuori di luogo. Se si dovesse spremere le circostanze dell'incontro mancato fino a trarne un punteggio, non v'è dubbio che il punteggio «tragico» fino ad ora creduto ne verrebbe del tutto capovolto.

Piero Buscaroli

- (1) Leo Schrade, *Bach. The Conflict between the sacred and the secular*, in « Journal of History of Ideas», VII, 1946.
- (2) *ibid.*

- (3) Walter Serauky, *Bach-Händel-Telemann in ihrem musikalischen Verhältnis*, in « Händel-Jahrbuch », Lipsia, 1955, pp. 72-101.
- (4) Serauky, cit., p. 73.
- (5) Piero Buscaroli, *La nuova immagine di J.S. Bach*, Milano, 1982, p. 77.
- (6) Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Lipsia, 1802, VIII, pp. 47 segg.
- (7) Percy M. Young, *Händel*, Londra, 1947 (1975), p. 36.
- (8) Forkel, ibid.
- (9) Alberto Basso, *Frau Musika. La vita e le opere di J.S. Bach*, Torino, 1979, voi. I, p. 390.
- (10) *Bach Dokumente*, vol. I, n. 6, «Dresda, autunno 1717».
- (11) «gar sehr weit unter», J.N. Forkel, *Gelehrte Anzeigen und musicalische Almanach*, Gottinga 1786, e 1789, in *Bach Dokumente*, III, 912.
- (12) Charles Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey*, ecc. Londra, 1785, pp. 40, 41.
- (13) J.N. Forkel, *Ueber Johann Seb. Bachs Leben*, cit., *Vorrede*, pp. IX-X. L'autore del paragone è stato riconosciuto per Carl Philipp Emanuel Bach, cfr. *Bach Dokumente*, III, 927, pp. 447-445.
- (14) Friedrich. Wiihelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*, Berlino, 1755, riprod. In *Bach Dokumente*, III, 675