

MARIA BORGHESI  
Vicenza

## ALLA SCOPERTA DEL 'CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO' TRA TESTI E PARATESTI

### 1. PREMESSA

Nel terzo basso del foglio che apre l'autografo del libro primo del *Clavicembalo ben temperato* Johann Sebastian Bach annotava di suo pugno «Anno 1722». Trecento anni ci separano dal completamento di un'opera che in questo lasso di tempo si è collocata al centro di dibattiti sulla didattica e sulla teoria musicale, diventando un punto di riferimento e di confronto imprescindibile per generazioni di compositori e venendo annoverata come un caposaldo nella vita di ogni musicista.

Partendo dalla riflessione sulla prima raccolta dei 24 preludi e fughe, il presente percorso didattico intende sviluppare tra gli studenti conoscenze e competenze connesse alla figura di J. S. Bach e la sua opera, proponendo attività atte a favorire il rafforzamento di capacità trasversali nel campo della *performance* e della divulgazione musicale.

### 2. UN PERCORSO DIDATTICO A STRUTTURA INTEGRATA

Il percorso è rivolto alle classi terze e quarte del Liceo musicale; tuttavia – se opportunamente adattata negli obiettivi – la proposta può essere realizzata nelle classi più avanzate dei corsi propedeutici AFAM. Il lavoro si articola in due fasi: la prima è volta a fornire una cornice storico-teorica ed estetica necessaria per familiarizzare con la raccolta bachiana, coglierne le peculiarità, e far proprio il linguaggio musicale specifico. Le attività successive saranno centrate sullo studio delle strutture formali e compositive che caratterizzano i preludi e le fughe bachiani. Infine, si propongono alcune possibili articolazioni adatte a contesti non formalizzati di *peer education*:<sup>1</sup> infatti, per la natura integrata del percorso, ai

---

Desidero ringraziare di cuore Stefano Melis, docente del Conservatorio “Canepa” di Sassari, dove ho studiato, per avermi incoraggiata, sollecitata e accompagnata nella redazione del contributo qui proposto.

<sup>1</sup> Questa attività potrà essere considerata come parte integrante dei Percorsi per le competenze trasversali e per l'orientamento (PCTO) poiché gli studenti potranno acquisire competenze spendibili nel mondo del lavoro (contesti di insegnamento, alta divulgazione culturale, attività concertistica) e saranno chiamati ad approfondire l'esplorazione e sviluppare la valorizzazione di vocazioni personali, attitudini e consapevolezza del sé.

due moduli strettamente connessi alle aree storica e teorico-analitica, sarà possibile affiancare attività inerenti alle dimensioni interpretative, compositive, e tecnologiche.

Nella sua completezza il percorso è volto a sviluppare i seguenti obiettivi formativi d'ordine generale, definiti dallo *Schema di regolamento recante "Revisione dell'assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei"*:<sup>2</sup>

- conoscere ed utilizzare i principali codici della scrittura musicale;
- conoscere lo sviluppo storico della musica d'arte;
- cogliere i valori estetici in opere musicali di vario genere ed epoca;
- individuare le tradizioni e i contesti relativi ad opere, generi, autori e artisti movimenti riferiti alla musica, anche in relazione agli sviluppi storici, culturali e sociali;
- conoscere ed analizzare opere significative del repertorio musicale.

Inoltre, considerando i risultati d'apprendimento comuni a tutti i licei, si prevede un particolare potenziamento dei seguenti obiettivi trasversali:

- area metodologica: acquisizione di un metodo di studio autonomo e flessibile;
- area logico-argomentativa: acquisizione di un'abitudine al ragionamento con rigore logico e all'interpretazione critica di contenuti derivanti da diverse forme di comunicazione;
- area linguistica e comunicativa: padronanza della lingua italiana nella sua forma scritta, nella lettura e la comprensione dei testi, e nell'esposizione orale (adeguata ai diversi contesti);
- area storico-umanistica: conoscenza degli aspetti fondamentali della cultura e della tradizione europea, e capacità di fruire delle espressioni artistiche.

Per l'indicazione degli obiettivi specifici, si rimanda invece alla discussione operativa delle attività, che verranno presentate nei prossimi paragrafi. Dal punto di vista metodologico-didattico l'approccio qui proposto è caratterizzato

---

<sup>2</sup> D.P.R. 15 marzo 2010 n. 89, *Schema di regolamento recante "Revisione dell'assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei ai sensi dell'articolo 64, comma 4, del decreto legge 25 giugno 2008, n. 112, convertito dalla legge 6 agosto 2008, n. 133"*, all. A, "Il profilo culturale, educativo e professionale dei Licei", «Gazzetta Ufficiale», 137, 15 giugno 2010, suppl. ord. n. 128. Qualora il percorso venisse integrato con attività esecutive-interpretative e di composizione, si dovrebbero annoverare tra gli obiettivi anche l'impiego delle principali tecnologie elettroacustiche; la partecipazione ad insiemi vocali e strumentali; e l'esecuzione ed interpretazione di composizioni di epoche, generi e stili diversi.

dall'impiego di tecniche quali le lezioni frontali di breve durata, le esercitazioni, i confronti dialogici, il *brainstorming*, il *problem solving*.

### 3. PARLARE CON LE FONTI

La prima fase del percorso si focalizza sullo studio della tradizione testuale con interventi autografi del libro primo del *Clavicembalo ben temperato*, proponendo poi un attento esame del frontespizio che J. S. Bach ha fatto precedere ai 24 preludi e fuga nella loro stesura del 1722. Gli obiettivi principali sono pertanto identificabili nei seguenti:

- conoscere e saper impiegare il *database* di riferimento per la ricerca delle fonti testuali legate a J. S. Bach e alla sua cerchia;
- saper riconoscere le diverse tipologie di fonti testuali, riuscendo a identificare dalla descrizione archivistica informazioni relative alla datazione, alla sua tradizione, e all'attuale collocazione;
- identificare, leggere e valorizzare le componenti para-testuali di una fonte musicale, comprendendone l'utilità nell'attività di ricostruzione del contesto storico e del percorso genetico.

Alla luce di ciò, un efficace punto di partenza è rappresentato dall'esplorazione del portale *Bach Digital* ([www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de)), risultato di un progetto di catalogazione, archiviazione e digitalizzazione integrale delle fonti testuali delle opere di Johann Sebastian Bach e altri compositori della famiglia.<sup>3</sup> Si possono invitare gli studenti a cercare dalla barra di ricerca la raccolta del *Clavicembalo ben temperato*, i cui documenti saranno più facilmente disponibili se si digita il titolo originale in tedesco della raccolta (*Das Wohltemperierte Klavier*) o il numero di catalogo di uno dei brani ivi inseriti (es. BWV 846). Il *database* troverà diversi oggetti, il principale dei quali è denominato «[Collezione originale] Das Wohltemperierte Klavier, Teil 1, Composizioni per strumento a tastiera con o senza pedaliera BWV 846-869».<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Bach-Digital viene implementato da più di vent'anni grazie al contributo della Staatsbibliothek di Berlino, della Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek di Dresda e del Bach-Archiv di Lipsia. Per una presentazione generale del progetto, si vedano la sezione “Informazioni” del portale Bach-Digital (<https://www.bach-digital.de/content/infos.xml>; ultimo accesso a tutti i link di questo contributo 10.10.2022) e – in italiano – il contributo di CHRISTIANE HAUSMANN, *Il database Bach Digital*, in *Recondita Armonia. Gli archivi della musica*, atti del convegno internazionale di studi, Lucca, 26-28 giugno 2014, in «Actum Luce. Rivista di studi lucchesi», XLIII, 2, 2014, pp. 81-84.

<sup>4</sup> [Original collection] *Das Wohltemperierte Klavier, Teil 1, Work for keyboard instruments with or without pedal keyboard BWV 846-869* in Bach-Digital: [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork\\_work\\_00011162](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalWork_work_00011162).

Cliccandoci sopra, nella pagina successiva si andranno a cercare i documenti identificati con il titolo di “Fonti originali” (ovvero con interventi autografi) denominati attraverso le relative sigle assegnate dal RISM.<sup>5</sup> Gli studenti scopriranno che la mano del compositore è riconoscibile in tre testimoni:<sup>6</sup> il primo, identificato con la sigla ‘D-B Mus.ms. Bach P 202’ (e disponibile anche in formato digitale), vede l’intervento di diversi attori oltre a Johann Sebastian Bach (e in particolare, riporta integrazioni della moglie Anna Magdalena, del figlio primogenito Wilhelm Friedemann, dell’allievo Johann Friedrich Agricola e di un organista molto più giovane, Carl Heinrich Ernst Müller) ed è stato realizzato soltanto tra il 1733 e il 1735, con annotazioni successive e postume. La terza fonte, individuata con la sigla ‘D-LEM Poel.mus.Ms.34’, è una copia di circa dodici anni posteriore all’autografo ed è stata redatta da Johann Georg Heinrich, allievo di Bach alla Thomaschule di Lipsia e prolifico copista delle opere del maestro, a lungo identificato con la dicitura “Anonimo IV”. Il secondo risultato – sul quale ci si concentrerà – è l’autografo ‘D-B Mus.ms. Bach P 415’: questo, diversamente dai precedenti, è stato realizzato completamente da Johann Sebastian Bach e viene fatto risalire al 1722 (con ulteriori interventi posteriori di un decennio). L’intero volume, disponibile in formato digitale ad alta risoluzione (ma scaricabile in pdf), si apre con un frontespizio in cui Bach, in bella grafia e con decorazione a fondo pagina (fig. 1), presenta la sua opera:

Das Wohltemperirte Clavier | oder | Praeludia und | Fugen durch alle Tone und  
Semitonia, | So Wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlan- | gend, als auch tertiam  
minorem od Re. | Mi Fa betreffend. Zum | Nutzen und Gebrauch der Lehr-Beierigen  
| Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem Stu- | dio schon habil seyenden be-  
sonderem | Zeitvertreib auffgesetzt | und verfertigt von | Johann Sebastian Bach. |

---

<sup>5</sup> Si può velocemente accennare agli studenti i criteri di identificazione delle fonti musicali, mostrando loro come ‘D’ stia per Deutschland (Germania), ‘B’ stia per Berlin (le prime due fonti sono infatti conservate nella sezione musicale della Staatsbibliothek di Berlino) e che l’indicazione LEM sta a identificare la Städtische Bibliothek di Lipsia, nella sua sezione musicale. Contestualmente, si può accennare all’esistenza del RISM, Répertoire Internationale des Sources Musicales (o Repertorio internazionale delle fonti musicali), organizzazione no-profit internazionale volta a identificare le fonti di musica manoscritta e a stampa conservate in biblioteche, chiese, scuole, archivi e collezioni private di tutto il mondo, e che oggi offre un database *open source* comprendente quasi un milione e mezzo di *records* ([www.rism.info](http://www.rism.info)).

<sup>6</sup> Per una ricognizione delle fonti musicali del *Clavicembalo ben temperato*, si veda J. S. BACH, *Das Wohltemperierte Klavier 1. Kritischer Bericht*, hrsg. von Alfred Dürr, Kassel, Bärenreiter, 1989 (Neue Bach Ausgabe, Klavier- und Lautenwerke V/6.1), e il capitolo 2 “Lo stato delle fonti” nel lavoro di F. SCARPELLINI PANCAZZI, *Edizioni a confronto. “Il clavicembalo ben temperato” di Johann Sebastian Bach. Parte prima: il primo volume (BWV 846-869)*, in *Musica testo e didattica*, a cura di C. Labate, Messina, Conservatorio di Messina, pp. 39-194: 46-63 (Quaderni del Conservatorio Corelli di Messina, II).

p[ro] t[empore] Hochf[ürstlich] Anhalt | Cöthenischen Capel- | Meister und Di- |  
rectore der | CamerMu- | siquen. | Anno | 1722.<sup>7</sup>

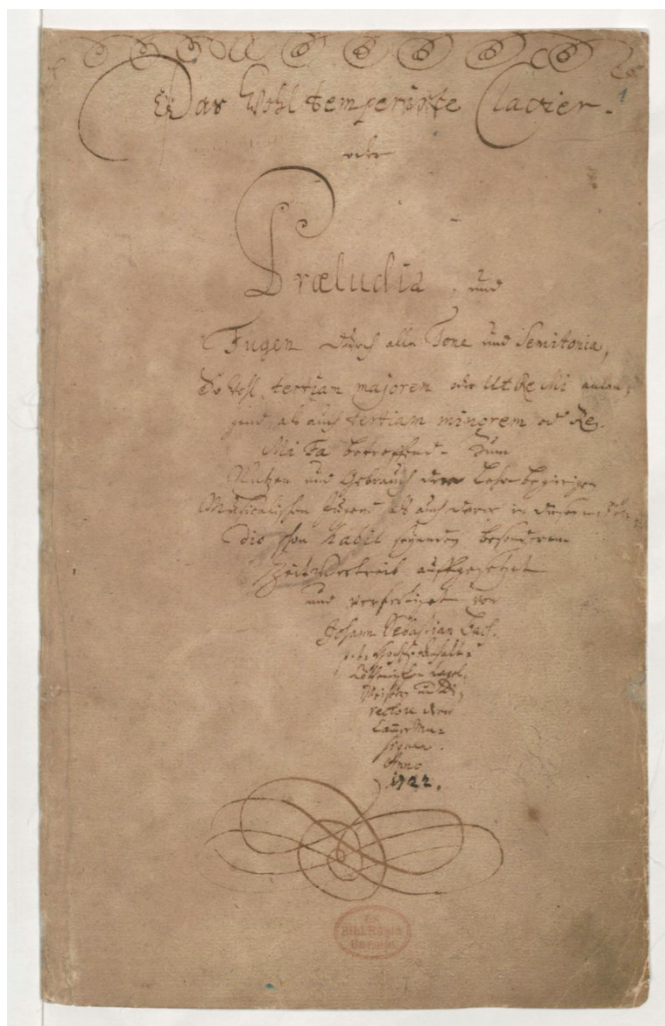


FIGURA 1 – Frontespizio del *Clavicembalo ben temperato*, Bl. 1r, D-B Mus.ms. Bach P 415.

<sup>7</sup> Trascrizione diplomatica. In italiano: «La tastiera ben temperata | o | Preludi e |  
Fughe attraverso tutti i toni e semitoni, | comprendenti sia la terza maggiore, ovvero  
Do Re Mi | che la terza minore, ossia Re | Mi Fa. Per | il profitto e l'uso della gioventù  
musicale | desiderosa di imparare, così come per il diletto | di coloro che sono già abili  
in questa arte. | Compilato | e portato a termine da | Johann Sebastian Bach | attual-  
mente maestro di cappella | e direttore musicale | di Sua Altezza | il principe di Anhalt  
Cöthen | Anno | 1722» (traduzione di chi scrive).

È importante far interagire gli studenti con il testo originale in tedesco, anche se non avessero dimestichezza con la lingua. Da un lato, grazie al confronto con una traslitterazione, potrà essere affascinante decifrare lo scritto bachiano (ove si mescolano termini germanici e latini, alternando la grafia gotica a quella romana); dall'altro, è essenziale che familiarizzino con alcuni termini chiave compresi nel testo tedesco. Naturalmente, però, è importante anche che la classe abbia una completa padronanza dei contenuti presentati in tale frontespizio; pertanto si raccomanda di fornire una traduzione italiana del testo, a cui ricorrere sistematicamente nel commento di questo stringato ma essenziale scritto, che rappresenta un documento programmatico sul quale ragionare in diverse prospettive. In particolare, si consiglia di concentrare l'attenzione sui seguenti aspetti: il termine *Clavier* (che nelle edizioni e nei *database* correnti figura come *Klavier*); il concetto di 'ben temperato'; la duplice destinazione didattica/dilettevole; e il contesto storico-artistico in cui la raccolta si colloca.<sup>8</sup> In questo modo si offrirà agli studenti un esempio concreto di come gli elementi paratestuali contenuti nelle raccolte musicali si facciano portatori di concetti e chiavi di lettura essenziali tanto per lo studioso quanto per il musicista.

Innanzitutto, si parta dal titolo nella grafica primigenia *Das Wohltemperierte Clavier*, tradotto in italiano come *Il clavicembalo ben temperato* o – più raramente – *La tastiera ben temperata*: come è noto, il termine *Clavier* in tedesco non sta ad identificare propriamente il clavicembalo, quanto un più generico strumento a tastiera (l'organo, il clavicordo, la spinetta, il *Lautenwerk*, e il pianoforte storico).<sup>9</sup> Per diversi decenni nel corso del Novecento si è protratto un non risolto dibattito su quale fosse lo strumento destinatario del *Clavicembalo ben temperato*: la scelta cadeva sul clavicordo e/o sul clavicembalo. Il primo era uno strumento a corde tese su una cassa orizzontale, poste in risonanza da piccole piastrine metalliche; così come la spinetta, era particolarmente adatto per allievi in corso di formazione, tanto che Carl Philipp Emanuel Bach, figlio di Johann Sebastian, nel suo famoso *Versuch* scriveva che «è dunque sul clavicordo che si può meglio giudicare chi suona uno strumento a tastiera».<sup>10</sup> Il clavicembalo, certamente oggi più noto, era anch'esso "antenato" del pianoforte: rispetto al clavicordo la cassa era più ampia e aveva un numero maggiore di corde distese longitudinalmente rispetto alla tastiera e poste in vibrazione dal pizzicare di una piccola penna. Quest'ultimo

<sup>8</sup> Nel titolo, infatti, Bach racchiude informazioni sul genere, sulla destinazione d'uso, notizie sulla sua posizione lavorativa, e annotazioni cronologiche.

<sup>9</sup> Per una panoramica dettagliata sugli strumenti a tastiera all'epoca di Bach e sul dibattito sviluppatosi attorno al significato di *Clavier* in relazione ai due libri di Preludi e fughe si veda D. LEDBETTER, *Bach's Well-tempered Clavier. The 48 Preludes and Fugues*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 13-34.

<sup>10</sup> C. PH. E. BACH, [*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* [1753], *Saggio di metodo per la tastiera. L'interpretazione della musica barocca*, trad. it. a cura di G. Gentili Tedeschi, Milano, Curci, 1973, p. 25.

era lo strumento al quale Bach presumibilmente pensava ogni qualvolta dovesse comporre musica rivolta ad un ascolto pubblico (come i *Concerti* o le *Sonate* con il clavicembalo obbligato). Nondimeno, *Il clavicembalo ben temperato* rappresenta un’opera ambigua per destinazione d’uso. È certo, comunque, che il primo libro di 24 preludi e fughe non fu primariamente destinato al pianoforte, strumento che in Germania si è attestato negli anni Trenta del Settecento, e che Bach certamente ebbe l’occasione di provare già attorno al 1735, prima di apprezzarne la versione ammodernata durante la visita a Postdam – assai nota ai cultori bachiani – del 7 maggio 1747 presso il Re Federico II di Prussia.<sup>11</sup>

Ma torniamo al frontespizio. Dopo il titolo *Das Wohltemperierte Klavier*, Bach inserisce un’alternativa, o meglio un chiarimento: «o | Preludi e | Fughe attraverso tutti i toni e semitoni, | comprendenti sia la terza maggiore, ovvero Do Re Mi | che la terza minore, ossia Re | Mi Fa». Per la spiegazione su cosa si intenda, nel dettaglio, con i termini ‘preludio’ e ‘fuga’, si rimanda alla fase successiva del progetto didattico, specificatamente dedicata allo studio delle due forme e delle principali tecniche compositive in esse adottate. Al contrario, ora ci si può concentrare sulla seconda componente del titolo, ovvero sul concetto di ‘ben temperato’, che richiama ad un’ampia gamma di dibattiti sviluppatasi su scala europea negli anni Venti e Trenta del XVIII secolo. Considerati gli obiettivi generali e il contesto ove si sviluppa il percorso didattico, è superfluo addentrarsi in complessi ragionamenti inerenti alla teoria dei temperamenti,<sup>12</sup> mentre gli studenti avranno già imparato nel loro percorso di formazione cosa si intenda per ‘sistema modale’, avranno acquisito alcune nozioni basilari di acustica, e staranno familiarizzando con il concetto di ‘armonia tonale’. Pertanto, sarà sufficiente far notare loro che proprio nel 1722, quando Bach concludeva la prima raccolta dei 24 preludi e fughe, in Francia apparivano le stampe del *Traité de l’harmonie reduite à ses principes naturelles* di Jean-Philippe Rameau, ed evidenziare come tra gli obiettivi del Maestro tedesco vi fosse proprio quello di dimostrare la possibilità tecnica di comporre e suonare musiche in tutte le tonalità maggiori e minori. La

<sup>11</sup> Il tale occasione, Federico “il Grande” di Prussia presentò a Bach il tema dell’*Offerta musicale* BWV 1079; Bach si trovava a Postdam per incontrare il figlio secondogenito, Carl Philipp Emanuel, impiegato come musicista di corte dal 1738, diventandone poi il clavicembalista e musicista da camera dal 1741 al 1767.

<sup>12</sup> Per una sintesi, si vedano le voci sul temperamento nel *New Grove Music Dictionary* e nel *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (M. LINDLEY, *Temperaments*, in *Grove Music Online*, 20 January 2001: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27643>; ID., *Well-tempered clavier*, in *Grove Music Online*, 20 January 2001: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30099>; Wolfgang Auhagen, *Stimmung und Temperatur, Tasteninstrumente und Bundinstrumente*, in *MGG Online*, 1998: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/402194>). Inoltre, si può far riferimento a quanto discusso sul tema da LEDBETTER (*Well-tempered*, in *Bach’s Well-Tempered Clavier* cit., pp. 35-49. Per una attestazione in italiano, si veda A. FROVA, *Quale temperamento per Bach?*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XLI, 1, 2006, pp. 167-180.

struttura complessiva della raccolta, infatti, è caratterizzata da 24 coppie di brani elaborati a partire dall'intera gamma di suoni della scala cromatica.<sup>13</sup> Ma perché il discorso sulle terze maggiori e minori? Per spiegare questo concetto, ci si può rivolgere a tutti quegli studenti che suonano strumenti dall'intonazione non fissa, chiedendo come debbano adattare le loro esecuzioni se accompagnati dal pianoforte. Questi potranno rispondere che sono chiamati ad adeguare gli intervalli all'intonazione del pianoforte, e che ciò è particolarmente determinante qualora si suonino intervalli di terza, quinta, settima. Partendo da tale testimonianza esperienziale, si potrà brevemente spiegare che il pianoforte, oggi, è accordato secondo i principi del temperamento equabile, basato sulla divisione dell'ottava in dodici intervalli identici tra loro, ma che ciò comporta un necessario "adeguamento imperfetto" nell'intonazione di intervalli maggiori e giusti, che saranno sempre un po' più crescenti o calanti rispetto alla loro ampiezza in termini di fisica acustica. Sappiamo che Bach non adottava un temperamento equabile, ma la raccolta del *Clavicembalo ben temperato* è volta proprio a dimostrare che, adeguando l'accordatura dello strumento affinché tutti gli intervalli siano "accettabili" e si evitino le forti dissonanze, è possibile suonare in ogni tonalità. Tuttavia, per Bach era fondamentale salvaguardare sonorità e affetti peculiari di ogni scala, fattore che oggi è andato perduto laddove si impieghi un temperamento equabile, basato invece su un generale principio di uniformità dell'intera gamma degli intervalli.

Procedendo con la lettura del frontespizio ci si imbatte nella dedica vera e propria: «Per | il profitto e l'uso della gioventù musicale | desiderosa di imparare, così come per il diletto | di coloro che sono già abili in questa arte». I destinatari ideali della raccolta, dunque, sono due: da una parte i musicisti già esperti, che possono trovare piacere e diletto nell'eseguire i preludi e fughe contenuti nel *Clavicembalo ben temperato*; dall'altra, è centrale la dimensione didattica di quest'opera, che si rivolge ai giovani in fase di formazione. In tal senso, è importante andare a considerare quali attività impegnassero Bach negli anni in cui componeva il suo *Clavicembalo ben temperato*. A questo proposito diventa fondamentale ricondurre l'attività d'approfondimento sulla raccolta dei preludi e fughe nel quadro di un più ampio contesto storico.<sup>14</sup> In chiusura di frontespizio Bach si definiva «maestro di cappella | e direttore musicale | di Sua Altezza | il principe di Anhalt Cöthen»: egli, infatti, aveva lavorato nella cittadina Sassone dal 1717 al 1723 (prima di spostarsi a Lipsia) assumendo l'incarico di *Capellmeister*, ovvero di

---

<sup>13</sup> Per coinvolgere la classe e ottenere un veloce *feedback*, si possono sollecitare gli allievi a ipotizzare rapidamente con quale ordine tonale si succederanno le diverse coppie di preludi e fughe (Do maggiore, Do minore, Do diesis maggiore, Do diesis minore... e così via).

<sup>14</sup> A tal fine si potrà partire dallo stesso libro di testo in adozione o da una più corposa biografia bachiana come A. BASSO, *Fran Musika: Vita e opere di Johann Sebastian Bach*, vol. 1, Torino, EDT, 1979, pp. 513-555.



maestro della cappella reale. Poiché la corte era di fede luterana pietista, durante quella permanenza il nostro fu poco impegnato nella composizione del repertorio sacro ma al contrario fu particolarmente prodigo nello scrivere musica strumentale.<sup>15</sup> Al contempo, negli stessi anni Bach si impegnò nel delineare un percorso didattico volto alla formazione dei musicisti: aveva iniziato a riflettere su questo tema quando decise di introdurre alla musica il suo figlio primogenito, Wilhelm Friedemann. Era il 1720, e in occasione del dodicesimo compleanno del figlio, Johann Sebastian Bach gli regalò un quadernetto di musica, oggi noto col titolo *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*, nel quale comparivano embrionalmente diverse delle composizioni didattiche che il Maestro avrebbe sviluppato nelle serie di quindici *Invenzioni a due voci* e altrettante *Sinfonie a tre voci* (poste in bella copia nel 1723) e nello stesso primo libro del *Clavicembalo ben temperato* (1722).<sup>16</sup> Secondo Bach cosa doveva imparare un giovane che si avvicinava allo studio del *Clavicembalo ben temperato* e delle sue opere didattiche? Purtroppo le fonti utili a ricostruire il metodo didattico di Johann Sebastian Bach sono lacunose, sebbene avesse formato decine di allievi privati e l'insegnamento rappresentasse una delle sue principali mansioni durante i lunghi anni trascorsi alla Thomasschule di Lipsia (dal 1723 al 1750).<sup>17</sup> Ciò nonostante, ancora una volta sono gli autografi bachiani a venire in aiuto, perché il frontespizio delle *Invenzioni e Sinfonie*<sup>18</sup> fornisce informazioni essenziali per chiarire come si strutturasse il percorso formativo che Bach aveva predisposto per i suoi allievi:

<sup>15</sup> A questi anni, infatti, risalgono opere centrali del catalogo bachiano quali le *Sonate e Partite* per violino solo BWV 1001-1006, le *Suites* per violoncello BWV 1007-1012, le *Sonate per violino e clavicembalo* BWV 1014-1019, i *Concerti Brandeburghesi* BWV 1046-1051.

<sup>16</sup> Il testimone autografo (con interventi di W.F. Bach e dell'Anonimo K 7) è conservato alla Beinecke Library della Yale University, negli Stati Uniti (US-NHub Music Deposit 31) ed è disponibile in formato digitale al seguente link: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10991080>. Inoltre, è disponibile l'edizione e l'apparato critico del volume: J. S. BACH, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*, hrsg. von W. Plath, Kassel, Bärenreiter, 1962 (Neue Bach Ausgabe, Klavier und Lautenwerke, V/5) e ID., *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann. Kritischer Bericht*, hrsg. von W. Plath, Kassel, Bärenreiter, 1963 (Neue Bach Ausgabe, Klavier und Lautenwerke, V/5).

<sup>17</sup> Il dibattito attorno al Bach didatta è in continuo divenire; per una ricognizione generale si vedano: S. DAW, *Bach as Teacher and Model*, in *Cambridge Companion to Bach*, ed. by J. Butt, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 193-202; S. ROE, *Sons, Family and Pupils*, in *Routledge Companion do Bach*, ed. by R. Leaver, London-New York, Routledge, 2020, pp. 437-462.

<sup>18</sup> *Inventionen und Sinfonien BWV 727-801*, manoscritto autografo, D-B Mus.ms. Bach P 610 ([https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001678](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001678)). Si vedano anche l'edizione critica e il relativo apparato: J. S. BACH, *Inventionen und Sinfonien*, hrsg. von G. von Dadelsen, Kassel, Bärenreiter, 1970 e 1985<sup>2</sup> (Neue Bach Ausgabe, Klavier- und Lautenwerke, V/3); ID., *Inventionen und Sinfonien. Kritischer Bericht*, hrsg. von G. von Dadelsen und K. Hofmann, Kassel, Bärenreiter, 2007 (Neue Bach Ausgabe, Klavier- und Lautenwerke, V/3).

Auffrichtige Anleitung | Wormit denen Liebhabern des Clavires, | besonders aber denen Lehrbegierigen eine deut- | liche Art gezeigt wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen | reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren pro- | gressen auch (2) mit dreyen obligaten Partien richtig | und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventio- | nes nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen | starcken Vorschmack von der Composition zu ueber- | kommen. Verfertigt von Joh: Seb: Bach. | Hochfuerstlich Anhalt-Coethe- | nischen Capellmeister. | Anno Christi 1723.<sup>19</sup>

Ancora un testo stringato, che però consente di comprendere che l'intento didattico di Bach non era rivolto solo alla dimensione performativa, ovvero ad insegnare all'allievo a suonare correttamente un brano a due o tre voci obbligate e ad apprendere l'«arte del cantabile»,<sup>20</sup> ma prevedeva anche una formazione parallela nel campo della composizione a più voci. Questo doppio binario rappresentava un caposaldo nel programma educativo di un giovane musicista, che nel Settecento era parimenti chiamato a saper suonare e a rispondere alle continue richieste di nuova produzione musicale avanzate dai propri committenti (fossero essi un'istituzione cittadina, una chiesa, o una corte).

#### 4. IL PERCORSO: «ACQUISTARE L'ARTE DEL CANTABILE E | IL GUSTO DELLA COMPOSIZIONE»

##### 4.1. Obiettivi del percorso

A chiosa della lettura del *Clavicembalo ben temperato*, si può far notare agli studenti che, seppur non sia chiesto loro di saper comporre un contrappunto a due o tre voci a un livello specialistico, il percorso formativo del Liceo musicale è volto proprio a far sviluppare congiuntamente competenze e conoscenze integrate nel campo dell'esecuzione e della concertazione, ma anche dell'analisi

---

<sup>19</sup> Per una traduzione italiana del testo: «Metodo efficace | con cui si presenta agli appassionati del clavicembalo | e soprattutto a coloro che sono desiderosi di apprendere, | non soltanto 1) come si suona correttamente a due voci, | ma anche 2) come si può arrivare, man mano che l'allievo progredisce, | a far buon uso di tre voci obbligate | e ottenere così non soltanto delle buone invenzioni, | ma poterle pure ben eseguire e soprattutto acquistare l'arte del cantabile e | il gusto della composizione. Joh. Seb. Bach, | Maestro di Cappella di Sua Altezza | il Principe di Anhalt-Cöthen, | Anno Christi 1723» (traduzione di chi scrive).

<sup>20</sup> A tal proposito Bach impiega il termine francese *cantable*, da non intendersi come il cantabile chopiniano, ma piuttosto come l'abilità del tastierista nel variare il tocco. D'altronde, Carl Philipp Emanuel informa della grande attenzione mostrata dal padre nel rinnovamento della tecnica strumentale, soprattutto mediante l'introduzione di nuovi usi nel diteggiare (BACH, *Saggio di metodo per la tastiera* cit., pp. 31-68).

musicale e della composizione. Il presente progetto, se sviluppato in tutte le sue potenziali prospettive, ambisce a far convergere attorno a un compositore (Johann Sebastian Bach), a un’opera (*Il clavicembalo ben temperato*) e a delle forme prestabilite (il preludio e la fuga) l’intera rosa di saperi e competenze maturati durante il percorso formativo intrapreso. A tal fine, coerentemente con quanto precisato in apertura, le dimensioni storico-analitiche qui approfondite possono essere proficuamente integrate da ulteriori attività che favoriscano l’interrelazione di saperi e competenze musicali di diverso tipo, sul modello di quanto delineato dallo stesso Bach nei suoi intenti pedagogico-musicali. Naturalmente, si delegheranno ai docenti di strumento tutte quelle attività connesse all’insegnamento della pratica esecutiva,<sup>21</sup> ai colleghi di Musica di insieme e Teoria, Analisi e Composizione l’elaborazione di trascrizioni adatte ai diversi organici da scrivere con gli allievi stessi, agli insegnanti di Tecnologie musicali lo sviluppo di una progettualità volta alla realizzazione di un prodotto artistico digitale ed elettronico che parta da una o più coppie di brani della raccolta bachiana.<sup>22</sup> Pertanto, coerentemente con le indicazioni nazionali concernenti gli insegnamenti specifici del Liceo musicale,<sup>23</sup> nella forma integrata del percorso gli allievi acquisirebbero competenze inerenti la capacità di:

- sviluppare abilità tecnico-esecutive connesse allo studio di un repertorio strutturalmente polifonico e adottare scelte consapevoli estetico-interpretative nel rispetto di una prassi esecutiva storicamente informata;
- eseguire con scioltezza brani tratti dal repertorio storico, anche in pubblico;
- scrivere e arrangiare brani del repertorio musicale, impiegando conoscenze maturate nel campo dell’organologia e dello studio di due forme specifiche (il preludio e la fuga);

---

<sup>21</sup> Per eventuali semplificazioni, si consiglia di considerare le versioni dei preludi e delle fughe così come compaiono nel *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*. In alternativa, si segnala la seguente raccolta: R. VINCIGUERRA, *Il mio primo Clavicembalo ben temperato: preludi e fughe in trascrizione facilitata per lo studio del pianoforte nelle tonalità di do, fa sol e relative minori (dal 1° libro dell’omonima opera di Johann Sebastian Bach)*, Milano, Curci, 2009.

<sup>22</sup> Progetti che pongano al centro l’incontro tra musica elettronica e repertorio bachiano sono stati proposti in diverse edizioni del Festival Back To Bach, nel quadro di una collaborazione tra l’Accademia Maghini di Torino e il Dipartimento di musica elettronica del Conservatorio di musica “F. Ghedini” di Cuneo, e in particolare il M. Gianluca Verlingieri.

<sup>23</sup> Cfr. D.M. 7 ottobre 2010, n. 211, *Scherma di regolamento recante «Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all’art. 10 comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all’art. 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento»*, All. E, Liceo Musicale e Coreutico, «Gazzetta Ufficiale», 257, 14 dicembre 2010, pp. 253-293.

- concertare formazioni d'insieme e cameristiche, affinando abilità di ascolto di sé e del gruppo, essenziali per affrontare composizioni in stile contrappuntistico;
- impiegare *software* multimediali e elaborare progetti audio-video di rilettura multimediale del percorso sviluppato attorno allo studio del *Clavicembalo ben temperato* e di sperimentazione compositivo/performativa nel confronto con un repertorio peculiare sul piano tecnico ed estetico.

In questa sede, invece, il percorso si concentrerà sullo studio di alcuni preludi e fughe con il duplice proposito di far acquisire alla classe conoscenze e competenze connesse alla lettura e analisi di una delle opere più significative del repertorio euro-colto, e di maturare la capacità di impegnarsi in un ascolto attento,<sup>24</sup> atto a cogliere strutture formali e procedimenti macro- e micro-compositivi caratteristici della scrittura di questo genere di composizioni per strumento a tastiera.<sup>25</sup> Pertanto, tra gli obiettivi principali si evidenziano la capacità di:

- conoscere e comprendere i principii compositivi e strutturali che caratterizzano le forme del preludio e della fuga, ponendo in evidenza la straordinaria varietà delle soluzioni strutturali e formali cui Bach ha fatto riferimento nelle sue composizioni;
- saper leggere ed esaminare una composizione a tre e quattro voci obbligate;
- poter intonare correttamente con la voce singole linee melodiche in contesto contrappuntistico;
- condurre semplici operazioni di collazione tra versioni differenti del medesimo testo musicale;
- sviluppare le competenze di un ascolto critico, capace di concentrarsi sia su aspetti compositivo-strutturali, sia su questioni d'interesse interpretativo.

Infine, obiettivo ultimo è che gli studenti maturino interesse e attenzione per un apprendimento consapevole, che consenta loro di impiegare autonomamente le conoscenze e le abilità sviluppate in classe, sia attraverso lo studio storico-analitico di ulteriori brani tratti dalla medesima raccolta o da repertori affini,

---

<sup>24</sup> Il riferimento teorico sta nel modello di didattica dell'ascolto elaborato da G. LA FACE BIANCONI, *Didattica dell'ascolto in Didattica dell'ascolto*, a cura di Ead., numero monografico di «Musica e Storia», XIV, 3, 2006, 511-541, già al centro di diversi contributi in questa stessa rivista.

<sup>25</sup> Per approfondimenti bibliografici in lingua italiana sul *Clavicembalo ben temperato* si considerino: E. BAIANO, *Piccola introduzione al Clavicembalo ben temperato*, in «I quaderni del Conservatorio Domenico Cimarosa», V, 2019, pp. 151-165; C. RAIMO, *Metodo sistematico per ben eseguire i Preludi de primo libro del Wohltemperierte Clavier*, Bologna, 2005; H. KELLER, *Il clavicembalo ben temperato di Johann Sebastian Bach. L'opera e la sua interpretazione*, trad. it. di C. Toscani, Milano, Ricordi, 1991.

sia nelle attività pratico-musicali che li vedono impegnati (dalla dimensione interpretativa, a quella compositivo-creativa).

#### 4.2. Svolgimento del percorso

Il lavoro sarà sviluppato a partire dall'autografo sopra discusso e dall'edizione critica curata dalla Neue Bach Gesellschaft (pubblicata per i tipi di Bärenreiter), liberamente disponibile sul portale IMSLP (Petrucci Music Library).<sup>26</sup> Altrettanto determinante è la scelta delle interpretazioni da proporre in fase d'ascolto: il mercato discografico e il *web* oggi offrono un'ampia varietà di esecuzioni, spesso di musicisti eccellenti, ma è importante che il docente adotti consapevolmente la scelta tra due possibili vie, entrambe valide. O si privilegi la coerenza interpretativa, orientandosi su una sola incisione di riferimento, eseguita al clavicembalo (qualora si intenda far confrontare gli studenti con la sonorità degli strumenti storici, consentendo loro di familiarizzare con una prassi esecutiva storicamente informata), oppure al pianoforte (il cui timbro è certamente più noto ai ragazzi, e dunque più immediato, neutro e familiare). Altrimenti, si può scegliere di prevedere più ascolti, che pongano l'attenzione su interpretazioni ad opera di musicisti diversi che eseguono Bach su strumenti vari, in maniera da privilegiare un approccio meno strutturato alla dimensione sonora, utile per porre in luce la molteplicità di proposte interpretativo-esecutive che scaturiscono dall'incontro con il repertorio bachiano.<sup>27</sup>

Partendo da tali premesse, il percorso si concentrerà su due coppie di brani, emblematiche per la loro idiomatilità e per la funzione modellizzante che hanno assunto nella didattica e nella pratica compositiva:

- Preludio e fuga n. 1 in Do maggiore, BWV 846
- Preludio e fuga n. 2 in Do minore, BWV 847

Sarà utile partire dallo studio della forma del preludio, composizione con la quale gli studenti potrebbero già aver familiarizzato nel loro percorso di studi,

---

<sup>26</sup> J.S. BACH, *Das Wohltemperirte Klavier. Teil 1. Kritischer Bericht*, hrsg. von A. Dürr, Kassel, Bärenreiter, 1989 (Neue Bach Ausgabe, Klavier und Lautenwerke, V/6.1), [https://imslp.org/files/imglnks/euimg/4/43/IMSLP576048-PMLP5948-Bach\\_-\\_WTC\\_1\\_\(Du-rr.\\_Br\\_NBA\\_5-6.1\)\\_all.\\_as\\_scanned.pdf](https://imslp.org/files/imglnks/euimg/4/43/IMSLP576048-PMLP5948-Bach_-_WTC_1_(Du-rr._Br_NBA_5-6.1)_all._as_scanned.pdf).

<sup>27</sup> Si segnala che in occasione del trecentenario del *Clavicembalo ben temperato*, JSBach.it – Società Bachiana Italiana ha promosso un'esecuzione integrale del primo volume di preludi e fughe da parte di diversi interpreti italiani che leggono l'opera bachiana su organici differenti, includendo strumenti a tastiera tradizionali (clavicembalo, clavicordo, pianoforte, organo), strumenti polifonici meno prossimi a Bach (la fisarmonica o la marimba) e piccole formazioni d'insieme: cfr. *Maratona CBT*, in JSBach.it – Società Bachiana Italiana, [www.jsbach.it/cbt22/maratona](http://www.jsbach.it/cbt22/maratona).

ma della quale sarà opportuno ridefinire a grandi linee caratteristiche formali-compositive e contesti di produzione. Sollecitati a riflettere sui significati dei termini ‘preludio’ e ‘preludere’, si può proporre loro la lettura rapida dell’*incipit* della voce dedicata dal *New Grove Dictionary*, ove si legge: «A term of varied application, that, in its original usage, indicated a piece that preceded other music whose tonic, mode or key it was designed to introduce; was instrumental [...] and was improvised».<sup>28</sup>

Il preludio, dunque, è una composizione strumentale che introduce qualcos’altro (nel nostro caso, una fuga). Sebbene il preludio nel corso dei secoli abbia cambiato struttura formale e contesti d’esecuzione (da quello sacro delle intonazioni organistiche del tardo Cinquecento, a quello profano delle composizioni per strumenti a tastiera o delle *suite*) di questa forma rimane caratteristica la cifra improvvisativa. Storicamente, infatti, si tratta di una composizione funzionale al musicista per provare lo strumento, dare spazio alla fantasia, mostrare le proprie capacità improvvisative, o introdurre l’uditorio ad una determinata tonalità. Questa grande molteplicità di approcci appare evidente se si guarda alla produzione bachiana, che comprende quasi trecento preludi le cui funzioni erano molteplici: introdurre composizioni marcatamente contrappuntistiche, precedere successioni di danze o opere in più movimenti, o anticipare l’intonazione di un corale.

#### 4.3. *Preludio n. 1 in Do maggiore BWV 846*

Tali caratteristiche d’ordine generale possono essere rintracciate nei preludi del *Clavicembalo ben temperato* sopra selezionati, a partire dal primo che è uno dei brani più noti dell’intero repertorio euro-colto. In prima analisi, attraverso una fase di ascolto attento supportato dalla lettura dello spartito, l’attenzione sarà orientata a cogliere due aspetti essenziali della costruzione del brano: la scrittura ad arpeggi caratterizzata dalla reiterazione incessante di una figura melodica arabescata, e la marcata regolarità del ritmo armonico (vedi es. 2). Segue una fase volta a proporre una riflessione sul processo genetico del brano,<sup>29</sup> facilmente ricostruibile attraverso la collazione del medesimo preludio così come compare nel *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann* (fogli 14r-v) con il titolo di *Praeludium 1*. In questa prima versione il preludio è più breve (24 bb. invece delle 35 costituenti la versione definitiva) e soprattutto soltanto nelle prime cinque misure Bach sviluppa interamente il motivo dell’arpeggio, mentre nelle successive si limita ad annotare gli accordi a cinque parti, invitando il figlio a proseguire sul modello

<sup>28</sup> D. LEDBETTER and H. FERGUSON, *Prelude*, in *New Grove Online*, 20 January 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302>. Per una più ampia definizione in italiano, si veda G. VINAY, *Preludio*, voce in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1985, Lessico, IV, 1, pp. 1-2.

<sup>29</sup> Per una discussione più ampia, si vedano le pagine dedicate in BACH, *Das Wohltemperirte Klavier. Teil 1. Kritischer Bericht* cit.

proposto (vedi es. 3). Nella successiva redazione che compare nel *Clavicembalo ben temperato* gli arpeggi vengono sviluppati sino alla fine del brano, ma è importante mostrare alla classe come la struttura di quest’ultima composizione derivi dalla distensione orizzontale di una successione accordale, lasciata tale nel *Clavierbüchlein*. In breve, le due fonti presentano stadi diversi di una pratica improvvisativa caratteristica di quei passaggi preludianti costruiti su concatenazioni armoniche, che erano volti ad una progressiva esplorazione delle sonorità (es. mus. 1 e 2).<sup>30</sup>



ESEMPIO MUSICALE 1 – J. S. BACH, Preludio n. 1 in Do maggiore BWV 846, *Clavicembalo ben temperato*, I, NBA, bb. 1-5.

<sup>30</sup> Inoltre, le due versioni incluse del *Clavierbüchlein* e nel *Clavicembalo ben temperato* riportano una lieve ma significativa variante ritmica. Nella prima stesura, la seconda nota dell’arpeggio è annotata come una semicroma, e dunque mantiene la stessa durata dei suoni più acuti marcando l’alterità tra il basso (tenuto) e le note arpeggiate (più brevi). Nella versione definitiva, invece, Bach chiede di tenere entrambi i suoni gravi, conferendo all’intera composizione un più evidente sostegno armonico, ed esplicitando tacitamente che i suoni più acuti vanno suonati più leggeri, quasi “volatili”.

ESEMPIO MUSICALE 2 – J. S. BACH, *Præludium* in Do maggiore, *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann*, NBA, bb. 1-13.

Successivamente si guiderà la classe in un ascolto più analitico, concentrando l'attenzione su due aspetti: la struttura formale e la dimensione melodica del preludio.<sup>31</sup> In particolare, si potrà mostrare come l'intera composizione sia costruita su due elementi strutturali: fasi di transizione realizzate mediante la tecnica della progressione, e lunghi pedali. Per quanto riguarda il primo aspetto, dopo l'*incipit* – che nel corso delle prime quattro battute introduce una cadenza composta (I– II–V– I)<sup>32</sup> – Bach fa seguire tre fasi progressive che conducono

<sup>31</sup> Per un'analisi più approfondita di carattere armonico, invece, si rimanda alla dispensa proposta da Rocco De Cia, musicologo e compositore, curatore del blog *Appunti-contrappunti*, utile contenitore di eccellenti materiali didattici (R. DE CIA, *J.S. Bach, Preludio n. 1 in Do maggiore dal Libro I del Clavicembalo ben temperato (BWV 846)*, in *Appunticontrappunti.wordpress.com*, 28 gennaio 2020 (<https://appunticontrappunti.wordpress.com/2018/10/16/strumenti-per-lanalisi-musicale-j-s-bach-preludio-in-do-maggiore-dal-libro-i-del-clavicembalo-ben-temperato/>))

<sup>32</sup> Qui come nei successivi esempi le indicazioni armoniche saranno accennate in maniera sintetica, senza far riferimento alla numerica specifica.



dapprima all'area dominantica (bb. 5-11), poi alla tonica (bb. 12-19), e poi ancora alla dominante (bb. 20-24). La seconda sezione del preludio è invece caratterizzata da una lunga stasi tensiva sul pedale di dominante (bb. 24-31) che sfocia su quello di tonica nelle battute conclusive (bb. 32-35), unico momento in cui si scioglie l'incessante procedere degli arpeggi. Come si può chiaramente osservare, se l'articolazione fraseologica della prima sezione si basa su archi di quattro battute, marcati dalla funzione transitiva delle progressioni, al contrario, sui due pedali della seconda sezione si costruisce un discorso perorativo, che mediante un processo cumulativo di tensione e risoluzione pare rappresentare una grande dilatazione temporale del gesto cadenzale V-I.

Ci si concentri infine sulla dimensione melodica implicitamente inserita nel tessuto delle cinque parti reali che caratterizza il preludio: in particolare, da un lato si riconosce una chiara linea del basso (marcata dalla presenza dalle note lunghe), dall'altro, si può rintracciare una particolare attenzione melodica nella parte più acuta. Si consiglia di far concentrare la classe dapprima su queste due linee, possibilmente facendole ascoltare isolate e poi combinandole insieme al pianoforte, successivamente si proponga un ulteriore ascolto durante il quale gli studenti possano intonare la parte superiore. Grazie a quest'attività, non sarà difficile che qualcuno rintracci nella linea melodica superiore una netta similitudine con quella certamente nota che, nel 1859, Charles Gounod, integrò allo stesso Preludio bachiano in Do maggiore, facendole intonare il testo dell'Ave Maria. Gounod, infatti, non fece altro che sviluppare il nucleo melodico già intrinseco al brano di Bach, impiegando suoni facenti parte l'armonia (seppur raramente riprenda i toni fondamentali) per costruire una linea coerente, abbellita da note di passaggio e cambi di registro.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Un possibile esercizio, per gli studenti, è quello di provare anche loro a scrivere una linea melodica da applicare al Preludio n. 1, da realizzarsi rispettando le peculiarità idiomatiche di uno strumento monodico a loro scelta. Si osservi inoltre che quella di intervenire su brani del repertorio del passato, trascrivendoli o integrandoli di nuove parti, era una pratica piuttosto usuale: si pensi a titolo d'esempio alla Ciaccona per violino solo di Bach, per cui Mendelssohn e Schumann nel giro di pochi anni scrissero due diversi accompagnamenti pianistici. Per una riflessione generale sulla ricezione bachiana in ambito tedesco nel corso dell'Ottocento, si veda: BASSO, *Frau Musica*, vol. 1 cit., pp. 46-102 e ID., *Perché Bach? Il mito di Bach nella seconda metà dell'Ottocento*, in *La trascrizione: Bach e Busoni. Atti del Convegno internazionale Empoli-Firenze, 23-26 ottobre 1985*, a cura di T. Pecker Berio, Firenze, Olschki, 1988, pp. 47-58. Chiara Bertoglio, invece, sta conducendo un progetto musicologico/performativo volto allo studio delle trascrizioni pianistiche del repertorio bachiano realizzate in area italiana tra Otto e Novecento (cfr. le sezioni dedicate al progetto nel suo sito web, <https://www.chiarabertoglio.com>).

#### 4.4. Fuga n. 1 in Do maggiore BWV 846

Quando gli studenti avranno familiarizzato con la forma, ma soprattutto con gli idiomi e lo spirito del preludio, si potrà passare all'esame della fuga, iniziando a fornirne una definizione generalista ma estremamente chiara:

componimento in stile imitativo, nel quale un tema principale (*soggetto*) e uno o più temi secondari (*controsoggetti*) vengono dalle varie voci esposti e poi ripresi entro uno schema diviso generalmente in quattro parti (*esposizione*, dedicata specialmente al soggetto; *sviluppo*, in cui emergono gli altri temi, *divertimento*, su motivi dei vari temi, *stretto*, dove le entrate delle varie voci, nel soggetto, sono ravvicinate).<sup>34</sup>

La classe conoscerà già i principi della scrittura imitativa e il significato del termine contrappunto, e si potrà evidenziare come Bach stesso avesse previsto di far familiarizzare i suoi allievi con questi concetti proponendo loro le *Invenzioni* e le *Sinfonie*, il cui studio è preliminare al *Clavicembalo ben temperato*. Nella definizione di massima sopra indicata, tuttavia, vi sono diversi vocaboli che necessitano di una discussione più approfondita: tra questi, i termini soggetto, controsoggetto, esposizione, divertimento, e stretto.

Esaminando la Fuga n. 1 si introdurranno gli studenti ai concetti di soggetto, risposta, esposizione e stretti, combinando lo studio dello spartito con ascolti globali e segmentati. Si inizi dallo spiegare che per soggetto si intende la successione ritmico-melodica (impropriamente, il tema) su cui è costruita l'intera composizione: generalmente inizia dalla tonica (Do), raggiunge la dominante (Sol) e può concludersi sulla medianta (Mi). Pertanto, si mostri il soggetto iniziale nella Fuga in Do maggiore BWV 846 e lo si faccia intonare dalla classe (es. mus. 3 e 4):



ESEMPIO MUSICALE 3 – J. S. BACH, Fuga n. 1 in Do maggiore BWV 846, *Clavicembalo ben temperato*, I, NBA, bb. 1-3.

Si prosegua presentando e facendo intonare la risposta al soggetto, ovvero l'imitazione del medesimo tema, però trasposto alla dominante (es. mus. 4).

<sup>34</sup> *Fuga*, voce in *Vocabolario Online Treccani*: <https://www.treccani.it/vocabolario/fuga/>. I corsivi sono riportati come nel vocabolario.



ESEMPIO MUSICALE 4 – J. S. BACH, Fuga n. 1 in Do maggiore BWV 846, *Clavicembalo ben temperato*, I, NBA, bb. 2-3.

A questo punto, è possibile proporre un ascolto globale della Fuga al fine di introdurre la classe a una conoscenza complessiva del brano, ponendo sin d’ora l’attenzione sul principio imitativo che lo ha generato. Tornando allo spartito e concentrandosi sulla prima sezione della composizione (bb. 1-6), si chieda agli studenti di rintracciare i soggetti e le relative risposte nella condotta delle quattro voci (soprano, contralto, tenore e basso). Questo lavoro è fondamentale per far familiarizzare la classe con questi due oggetti, e per far esercitare gli studenti nella lettura di composizioni a più voci ridotte entro lo spazio di soli due pentagrammi.<sup>35</sup> Si riproponga dunque l’ascolto di questa sezione, dividendo la classe in quattro gruppi (uno per ciascuna linea) e chiedendo a ciascuno di intonare l’ingresso dei soggetti e delle risposte esposti da ognuna delle voci.

Si potrà ora spiegare che la sezione esaminata corrisponde all’esposizione della fuga, ovvero a quella porzione della composizione in cui il soggetto e la relativa risposta vengono esposti integralmente in tutte le voci, senza sovrapposizioni.<sup>36</sup> In questa fuga è assente la sezione dei divertimenti, mentre Bach fa seguire all’esposizione due lunghe fasi di stretti, ovvero di sezioni in cui la testa del soggetto compare ravvicinata e reiterata in più voci contemporaneamente. In particolare, si possono osservare gli ingressi del soggetto al soprano e della risposta al tenore che muovono a distanza due ottavi (b. 7), seguiti dalla reiterazione del medesimo movimento melodico al contralto (b. 9), e poi ancora la sovrapposizione delle due linee nelle voci di basso e contralto (bb. 10-11), cui ancora succede la riproposizione dello stesso elemento tematico nella sola parte del tenore (b. 12). A ciò segue la prima chiusa cadenzale sull’accordo vuoto di La, posto nel battere della b. 14: questo punto corrisponde a un momento di

<sup>35</sup> Le uniche misure in cui non compare alcun riferimento alla coppia soggetto-risposta sono le nn. 23, 26 e 27. Si segnala che su YouTube è disponibile un video esemplificativo che consente di seguire e ascoltare il solo “scheletro” della Fuga n. 1: qui si segnalano e si fanno sentire le sole note dei soggetti e controsoggetti, eliminando tutte le parti libere. In questo modo, gli studenti possono notare in quale misura tali motivi rappresentino degli elementi strutturali dai quali deriva l’intera forma: cfr. Academicus, *Fuga I BWV 846 analisi formale (entrate)*, [https://youtu.be/fbL\\_AJONpRZo](https://youtu.be/fbL_AJONpRZo).

<sup>36</sup> Nella presente fuga, il soggetto (sogg.) e la risposta ( risp.) compaiono attraverso le diverse voci (soprano, contralto, tenore e basso) nella seguente successione: A – Sogg. b. 1; S – Risp. b. 2; T – Risp. b. 4, B – Sogg. b. 5.

stasi che conferisce alla composizione una chiara struttura bipartita. Qui il discorso si interrompe, prima che inizi un secondo, più denso e articolato ciclo degli stretti con sovrapposizione di tutte e quattro le voci, che attraverserà la fuga sino alla sua conclusione. Ciò determina un crescendo d'intensità energetica del discorso musicale che culminerà nella coda finale (bb. 24-27). In questa seconda parte della fuga i motivi del soggetto e della risposta vengono posti in contrappunto in una scrittura orizzontalmente sempre più compressa, in cui i rapporti intervallari tra le sovrapposizioni del motivo tematico sono sottoposti a mutazioni, e di tale linea non rimane che l'*incipit*, presentato in maniera estremamente ravvicinata a distanza di due o quattro ottavi. Si concluda questa fase d'analisi proponendo un ulteriore ascolto degli stretti e della cadenza finale (bb. 7-27), procedendo alla divisione della classe in quattro gruppi, uno per ciascuna voce, e chiedendo agli studenti di ciascun *ensemble* di cantare il motivo del soggetto/risposta nella linea affidatagli. Si faccia seguire poi un ascolto integrale finale, volto a far prendere piena consapevolezza dell'articolazione formale e contrappuntistica di questa prima fuga del *Clavicembalo ben temperato*.

In breve, se il Preludio n. 1 è stato costruito a partire da una successione di accordi amplificati nello spazio orizzontale mediante l'espedito dell'arpeggio, riproposto ritmicamente identico sino alla cadenza finale, Bach edifica la successiva fuga partendo da un singolo motivo ritmico-melodico, dal carattere piuttosto affermativo, che viene iterato, imitato e intrecciato dando origine ad un fitto dialogo tra le voci, costituendo così il fondamento dell'intera forma. Si vada dunque ad esaminare brevemente un ulteriore approfondimento sulla struttura compositivo-retorica del soggetto, visto qui attraverso una lente più microscopica (vedi es. mus. 5). Dal punto di vista motivico, questo è caratterizzato da una simmetria tra l'*incipit* (con la successione ascendente do-re-mi-fa) e lo scioglimento (con il frammento scalare di quinta discendente la-sol-fa-mi); mentre nel profilo ritmico è marcato dalla presenza del ritmo puntato seguito dalla doppia biscroma (a mo' di *terce coulée*), attivatore di un'energia che trova nella sincope il suo culmine e il successivo affievolimento.



ESEMPIO MUSICALE 5 – J. S. BACH , 2 – Fuga n. 1 in Do maggiore BWV 846, *Clavicembalo ben temperato*, I, NBA, bb. 1-2.

#### 4.5. Preludio n. 2 in Do minore BWV 847

Alla luce del lavoro svolto sul preludio precedente gli studenti avranno già alcune chiavi interpretative attraverso le quali leggere il secondo dei preludi del *Clavicembalo ben temperato*, quello in Do minore. Anche in questo caso si consiglia

di partire da un ascolto globale, finalizzato a cogliere l’organizzazione complessiva che struttura il brano in due parti: una prima (bb. 1-24), caratterizzata da un incedere ritmico-contrappuntistico rigoroso, e una seconda (bb. 25-38) dal carattere libero.

Si passi poi all’esame del testo, del quale ci pervengono due diverse versioni, incluse rispettivamente nel *Clavicembalo ben temperato* e nel *Clavierbüchlein*, che presentano differenze meno marcate rispetto al preludio analizzato precedentemente. Se ci si focalizza sulla prima sezione del brano, per gli studenti dovrebbe essere abbastanza semplice – mediante un ascolto supportato dalla lettura della partitura – riconoscere che anche in questo caso alla base del processo compositivo sta una ben definita struttura armonico-accordale (es. mus. 6).



ESEMPIO MUSICALE 6 – J. S. BACH, Preludio n. 2 in Do minore BWV 847, *Clavicembalo ben temperato*, I, NBA, bb. 1-3.

Il confronto tra gli *incipit* del Preludio in Do maggiore e di quello in Do minore mostra inoltre che in quest’ultimo il Maestro di Eisenach introdusse i suoi studenti a un elemento nuovo: qui l’armonia va ad integrarsi di un primo suono ad essa estraneo, vale a dire la nota di volta che abbellisce le quartine della linea superiore e inferiore. Sul piano strutturale, invece, i due preludi sono piuttosto simili tra loro: la scrittura è caratterizzata da armonie amplificate nello spazio e nel tempo con un gioco motivico che si ripete identico, due volte per ciascuna misura (con la sola eccezione della b. 18).

Chiunque abbia un po’ di dimestichezza con la pratica di uno strumento a tastiera non faticherà peraltro a riconoscere che con questo preludio Bach ha voluto proporre ai suoi allievi uno straordinario studio volto a migliorare la precisione ritmica e l’uguaglianza di tutte le dita in entrambe le mani, assicurata dalla figura speculare e ritmicamente sempre identica del motivo costruttivo di base.

Dopo aver familiarizzato con gli espedienti tecnico-armonici e idiomatichi che Bach mette in atto in questo preludio, sarà più semplice per gli studenti riconoscere le ragioni che portano il grande pubblico a legare questa composizione a un’idea di metodicità, rigore, razionale equilibrio. In particolare, potrà incuriosirli lo scoprire (o il ricordare) che l’*incipit* del Preludio n. 2 è stato scelto da una nota azienda italiana come colonna sonora di una pubblicità diffusa mezzo TV nella primavera 2020, in concomitanza con il periodo più stringente del *lockdown* per pandemia da Covid-19, ovvero in un momento durante il quale tutto il mondo sperava nella ripresa di quella *routine* venuta improvvisamente a

mancare.<sup>37</sup> Il messaggio televisivo era volto a ricreare un mondo fatto di produttività e costanza, valori che trovavano il loro riflesso sonoro nell'incedere costante della figura ritmico-melodica delle quartine bachiane. Sarà dunque utile far cogliere alla classe in che maniera i saperi sviluppati in ambito scolastico possano rappresentare un'utile chiave di lettura per cogliere la quotidianità. Infatti, il rapporto tra le componenti visiva, musicale e verbale e i valori espressi nella pubblicità sono implicitamente recepiti dal pubblico, ma un'adeguata conoscenza storico-analitica consente di cogliere il funzionamento intrinseco di questo rapporto, che sul piano musicale si basa sulla presenza di specifiche componenti ritmico-motivico-armoniche.

ESEMPIO MUSICALE 7 – J. S. BACH, Preludio n. 2 in Do minore BWV 847, *Clavicembalo ben temperato*, I, NBA, bb. 25-38.

<sup>37</sup> Cfr. *Spotmania*, 12 maggio 2020, [https://youtu.be/TZOkn\\_gQR3k](https://youtu.be/TZOkn_gQR3k).

Ci si focalizzi ora sulla seconda sezione (bb. 25-38; es. mus. 7), il cui carattere differisce di molto dalle battute precedenti. La composizione poteva concludersi alla b. 26, facendo seguire un arpeggio di tonica, così come previsto da Bach stesso nella versione accorciata del *Clavierbüchlein*. Al contrario, nel *Clavicembalo ben temperato* alla forte disciplina delle quartine di semicrome segue un’ampia cadenza dal carattere libero, costruita mediante la giustapposizione di brevi sezioni dal sapore rapsodico, fortemente contrastanti tra loro. Dopo aver mostrato sommarariamente cosa accada in queste battute (un lungo trattenersi su pedali di dominante e tonica), si concentri l’attenzione della classe sugli aspetti più strettamente legati alla dimensione idiomática, su cui orientare l’attenzione di un ascolto più analitico della sezione. Qui si susseguono quattro idee di scrittura: degli arpeggi ampi che partendo dal registro grave si sviluppano nella sezione centrale della tastiera (bb. 25-27); dei passaggi dal forte impianto toccatistico (marcato dal succedersi quasi spasmodico delle note di volta) che danno poi luogo ad una cascata di note che coinvolge tutto il registro medio-grave (bb. 28-33); dei movimenti rapsodici, che ad arpeggi veloci fanno seguire brevi movimenti scalari, richiamando l’idea del recitativo (b. 34); e poi ancora degli arpeggi costruiti su un lungo pedale di tonica in cui si arriva a toccare il Do più grave del clavicembalo (bb. 35-38). Bach include altre due tipologie di indicazioni, una di carattere prettamente esecutivo (ovvero la suddivisione tra le due mani degli arpeggi nelle bb. 25-27), l’altra d’ordine agogico (*presto* a b. 28, *adagio* a b. 34, *allegro* a b. 35). Si tratta di rarità se osservate nell’economia della raccolta del *Clavicembalo ben temperato*, e vanno lette come segnale della dimensione didattica posta alla base dell’intera raccolta. Queste indicazioni, in breve, sono evidenze dell’attenzione del Bach tastierista a trasmettere conoscenze tecniche ed espressive connesse alla pura pratica strumentale, i cui primi rudimenti si possono trovare nelle pagine iniziali del quadernetto donato al giovane Wilhelm Friedemann.<sup>38</sup>

Dopo aver esaminato il Preludio n. 2 sul piano strutturale e idiomático, per gli studenti sarà affascinante osservare in quale misura questa scrittura apparentemente libera dia origine ad un’ampia gamma di interpretazioni differenti. A tal fine è essenziale porre a confronto almeno due diverse esecuzioni (possibilmente in formato video, affinché alla dimensione sonora si aggiunga quella visiva) proposte al pianoforte e su uno strumento storico (clavicembalo o clavicordo), affinché la classe possa prendere piena coscienza delle possibilità esecutive lasciate aperte dalla poliedricità di un simile testo musicale. La rosa degli interpreti che abbiano letto il Preludio in Do minore è vastissima, ma si consiglia di scegliere

---

<sup>38</sup> Si vedano le tavole dedicate alle chiavi e all’esecuzione degli abbellimenti, così come la *Applicatio* in Do maggiore BWV 994 in BACH, *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, hrsg. von W. Plath cit. Anche in questo caso può essere interessante per gli studenti osservare l’autografo bachiano conservato alla Beinecke Library dell’Università di Yale (US-NHub Music Deposit 31, <https://collections.library.yale.edu/catalog/10991080>).

almeno due o tre esecuzioni diametralmente differenti nella gestione dell'agogica e nella caratterizzazione dei diversi stilemi idiomatici.<sup>39</sup>

#### 4.6. *Fuga n. 2 in Do minore BWV 847*

A questo punto del percorso gli studenti dovrebbero avere sviluppato una certa familiarità con il testo bachiano; pertanto – soprattutto nell'esame della prima sezione della Fuga n. 2 – sarà possibile saggiare l'autonomia maturata dalla classe. Partendo dalla lettura della partitura, si chiedi di individuare ed intonare il soggetto (es. mus. 8), del quale si potranno riconoscere alcuni aspetti peculiari. Innanzitutto, si ponga l'attenzione sulla lunghezza (due misure in tempo C) e sulla caratteristica reiterazione del movimento con nota di volta Do-Si-Do, che viene ripetuto tre volte, accrescendone progressivamente la carica propulsiva. La natura ritmico-melodica di questa linea, infatti, è molto spiccata, come emerge nel confronto tra i soggetti delle prime due fughe del *Clavicembalo ben temperato*: entrambi sono marcati dalla presenza di una sincope; tuttavia, il primo è caratterizzato dallo svilupparsi di un arco tensivo-distensivo, mentre nel secondo – anche in virtù della sincope finale – il discorso si proietta in avanti, generando un progressivo accrescimento della tensione. Proseguendo col confronto tra le due fughe studiate si potrà introdurre la classe alle diverse tipologie di risposte che caratterizzano la composizione di questa forma. Nella Fuga in Do maggiore Bach adoperava una risposta reale, mantenendo identico il profilo del soggetto – seppur trasportato ad un intervallo di una quinta ascendente o quarta discendente rispetto alla tonica; nella Fuga n. 2, invece, adotta una risposta tonale, consistente nell'adattamento della successione intervallare del soggetto al nuovo contesto armonico della risposta. In particolare, le differenze emergono nel confronto tra il terzo e quarto suono del soggetto e della risposta, poiché nel primo compaiono gli intervalli di quarta giusta discendente (Do–Sol) e semitono ascendente (Sol–Lab), che nella seconda si trasformano in un intervallo di quinta giusta discendente (Sol–Do) e terza minore ascendente (Do–Mi bemolle). Si spieghi agli studenti che tali interventi si chiamano mutazioni e sono necessari affinché soggetto e risposta possano adattarsi alla stessa tonalità. Per dare una dimensione concreta a questi concetti, si potrebbe proporre alla classe di trascrivere la risposta della fuga in esame in forma reale, e di ascoltarne le incongruenze armoniche.

---

<sup>39</sup> La rosa degli interpreti del Preludio in Do minore è vastissima, ma tra le esecuzioni audio-video disponibili sul web si segnalano quelle (diversissime tra loro) di Andrés Schiff e Víkingur Ólafsson al pianoforte (<https://youtu.be/Xqr-PGgTWwk> e <https://youtu.be/CGVL5j6BEKi>) e di Masato Suzuki al clavicembalo ([https://youtu.be/XkSJq\\_W58TU](https://youtu.be/XkSJq_W58TU)).





ESEMPIO MUSICALE 8 – J. S. BACH, Fuga n. 2 in Do minore BWV 847, *Clavicembalo ben temperato*, I, NBA, bb. 1-5.

Non da ultimo, si introduca la classe all'esame del controsoggetto, ovvero di quella linea melodica che si pone in contrappunto al soggetto e che in questa fuga assume una spiccata identità ritmico-melodica, marcata dapprima da un elemento scalare discendente in semicrome, dunque in movimenti per gradi congiunti in ottavi (appare sottolineato nell'es. mus. 8). Alla luce di queste considerazioni, si proponga un ascolto dell'esposizione (bb. 1-9), durante il quale si chieda alla classe di concentrarsi sull'individuazione di tutti gli ingressi dei soggetti (e delle relative risposte) e del controsoggetto nell'intreccio delle tre voci. Tuttavia, un esame attento mostrerà che sin dalle misure iniziali Bach inserisce un elemento strutturale con caratteristiche diverse dal soggetto e dal controsoggetto (bb. 5-6): si tratta di un primo esempio di 'divertimento', ovvero di un segmento con funzione transitoria costruito mediante la frammentazione, reiterazione in progressione ed elaborazione di movimenti melodico-ritmici dedotti dal soggetto, o dalla risposta, o dal controsoggetto. Più in generale, se la Fuga in Do maggiore si poteva definire una "fuga di stretti", poiché caratterizzata dalla continua comparsa ravvicinata del soggetto e delle sue imitazioni, la Fuga in Do minore è marcata dalla presenza persistente dei divertimenti, che compaiono a più riprese nel corso della composizione. Infatti, in questa fuga si possono individuare tre idee di divertimento: la prima, che appare due volte (bb. 5-6 e 17-19), è caratterizzata dalla reiterazione del motivo iniziale del soggetto nella voce superiore e dalla ripetizione di brevi frammenti scalari (caratteristici dell'*incipit* del controsoggetto) posti nella linea del tenore; la seconda, ugualmente ripetuta nel corso della composizione (bb. 9-10 e 22-25), presenta alle voci superiori un'elaborazione della testa del soggetto, mentre alla linea più bassa sviluppa tirate di scale discendenti di semicrome, come lunghe perorazioni che attraversano i registri della tastiera; al centro della composizione sta un terzo divertimento (bb. 13-14), costruito ancora una volta con lunghe scale (ora ascendenti) alla linea del soprano, accompagnate dal tenore e dal basso che si muovono per terze reiterando in progressione un motivo di quattro crome tratto dalla seconda parte del controsoggetto. Mancano, invece, dei veri e propri stretti: Bach nelle ultime misure si limita a ripresentare il soggetto, prima al basso (bb. 26-28) e poi al soprano (bb. 29-31), senza tuttavia sovrapporne gli ingressi. Tutti questi aspetti potranno prima essere mostrati alla classe nell'esame della partitura (chiedendo

eventualmente di riconoscere le ricomparses dei divertimenti e la ripresa del soggetto), mentre si consiglia di concludere l'attività con un ascolto globale dell'intera fuga.

Dopo il completamento del ciclo di lezioni si può strutturare una prova combinata, valida per entrambe le discipline di Storia della musica e TAC, relativa i contenuti ivi descritti. In particolare, la verifica di quelle competenze e conoscenze sviluppate attorno alla lettura delle fonti si può condurre mediante una prova scritta primo libro del *Clavicembalo ben temperato* e siano volte a far riflettere gli alunni attorno ad almeno due dei nodi tematici dibattuti in classe nell'esame del testo programmatico di Bach. Inoltre, si può indagare sull'acquisizione di conoscenze relative alle fonti testuali connesse allo studio della raccolta dei primi 24 preludi e fughe bachiani. In secondo luogo, si consiglia di verificare le conoscenze e competenze acquisite durante il lavoro attorno alle forme del preludio e della fuga. Nel rispetto degli obiettivi sopra indicati, si può strutturare la prova in due sezioni: una di carattere espositivo, in cui si chiede di proporre una definizione di alcuni termini chiave illustrati nel corso delle lezioni (preludio, fuga, soggetto, risposta, controsoggetto, esposizione, divertimento, stretti); l'altra, invece, può partire dall'esame di un preludio e fuga (possibilmente scelti tra quelli non studiati in classe), con la richiesta di individuarne i principali elementi strutturali e proporre un'analisi compositivo-stilistica.

##### 5. POSSIBILI SVILUPPI DEL PERCORSO. DALLA CLASSE ALLA COMUNITÀ SCOLASTICA

Accanto alla dimensione più tradizionale del percorso didattico, si consiglia di elaborare un ulteriore momento che veda il suo sviluppo in occasione di un momento di interazione della scuola con la comunità locale e di condivisione delle attività ivi svolte con gli stessi altri membri della realtà scolastica.<sup>40</sup> Obiettivo del lavoro sarà quello di coinvolgere gli studenti nell'elaborazione di attività inclusive, volte a presentare risultati del percorso sviluppato in classe (con tutte le sue possibili integrazioni) e condividere con un pubblico di non-esperti conoscenze e competenze elaborate attorno al *Clavicembalo ben temperato* e al suo valore didattico e artistico. Le metodologie adottate sul piano didattico sono quelle della *peer education* e del *cooperative learning*, ovvero strategie volte a porre come attori gli studenti stessi, chiamati non solo a condividere le proprie conoscenze, ma anche ad ideare e sviluppare attività e strumenti adeguati ad una comunicazione efficace e partecipativa. Per questa ragione, è fondamentale identificare con loro il pubblico d'elezione, che sarà preferibilmente quello di studenti coetanei o di poco più giovani, nei quali la classe coinvolta nel percorso didattico possa identificarsi. Gli studenti destinatari non dovranno essere stati necessariamente introdotti agli

---

<sup>40</sup> Sono particolarmente indicati momenti quali la Notte del Liceo, *Open Days*, o qualsiasi altra occasione che veda la possibilità di far confrontare gli studenti con un pubblico esterno al gruppo classe, costituito eventualmente da coetanei

studi musicali, ma al contrario sarà una sfida quella di sviluppare strategie che alimentino la curiosità su queste discipline così poco o punto indagate in un percorso scolastico non specializzato. Proprio per la natura paritaria del rapporto tra “studenti-esperti” e “studenti-riceventi” è fondamentale far comprendere alla classe che ciò che si chiede loro non è di diventare “insegnanti per un giorno” ma di sviluppare strategie che facciano leva su questa prossimità anagrafica e di ruoli. Naturalmente si tratta di un progetto che potrà richiedere per il suo sviluppo un numero di ore anche considerevole, durante il quale gli studenti dovranno lavorare in modo autonomo in orario extra-scolastico. Il compito del docente, invece, sarà quello del facilitatore in un lavoro di gruppo strutturato e guidato: interlocutore privilegiato e coordinatore generale della progettazione delle attività; suggeritore (e responsabile) in fase di definizione dei tempi di realizzazione; e mediatore tra le istanze degli studenti, del consiglio di classe e della scuola. La classe, invece, è chiamata a definire collettivamente una serie di linee di azione e a organizzarsi sviluppando gruppi di lavoro in cui ad ogni singolo studente possa essere assegnato un ruolo specifico. Fondamentale è che la cooperazione sia assunta come stile relazionale e come modalità di lavoro. Parimenti, è indispensabile che ciascun alunno si senta individualmente coinvolto affinché il singolo rafforzi il proprio apprendimento e implementi le conoscenze potenziando le vocazioni individuali, gli interessi specifici e la creatività di ciascuno. In questo modo ciascuno potrà partecipare all’iniziativa portando la propria personalità e le proprie capacità (comunicative, teorico-analitiche, pratico-musicali, tecnologiche o altro). In breve, obiettivo è quello di creare una situazione didattica che permetta di valorizzare le esperienze umane, culturali e professionali degli studenti; motivarne la partecipazione allo studio e creare condizioni per l’apprendimento autonomo.

Per la natura estremamente aperta di questa fase del lavoro, pare controproducente sviluppare nel dettaglio possibilità concrete, mentre ci si limiterà a proporre alcune idee. La presentazione del *Clavicembalo ben temperato* può essere sviluppato in forma di viaggio itinerante, che consideri la raccolta nelle molteplici prospettive attraverso le quali è stata indagata nell’attività in classe. Da una parte, si può proporre un lavoro sulle fonti, che riprenda i concetti discussi nello studio della copia digitale dell’autografo bachiano e del suo frontespizio. Pertanto, si può pensare a materiali in formato di poster che riprendano però modelli grafici e modalità comunicative dirette e brevi, tipiche dei *social media* (soprattutto si pensi ad Instagram). Altrimenti, si può operare riprendendo un modello d’apprendimento di “platonica memoria” quale è quello del dialogo: è possibile inscenare una sorta di colloquio tra il vecchio Bach e un giovane d’oggi curioso di farsi raccontare come e perché sia nata la raccolta del *Clavicembalo ben temperato*; tuttavia in questo caso è fondamentale far sì che siano direttamente coinvolti nella presentazione/dialogo quanti più studenti possibile. Parimenti, in accordo con il consiglio di classe e in sintonia con le attività sviluppate dall’intero corpo docenti, per gli studenti può essere un momento di crescita e di consapevolezza

dei risultati acquisiti presentare al pubblico il loro sapere musicale: in questa occasione anche i soggetti più deboli possono trovare occasione per esprimersi con maggiore sicurezza, per i migliori invece è momento di sfida e di proiezione del sé verso una vita aldilà dell'esperienza scolastica. Pertanto, si può scegliere di organizzare un percorso attraverso il quale scoprire progressivamente i preludi e fughe bachiani, nella loro versione originale per tastiera, oppure in trascrizioni per strumenti diversi o in versioni mediatizzate. Ugualmente, rappresenta una sfida interessante per chiunque sia "esperto" far addentrare neofiti negli ingranaggi di un linguaggio specifico e – nel caso di quello musicale – a lungo considerato criptico per i non addetti ai lavori. Si consideri, a tal proposito, che attività simili invitano gli studenti ad imparare a gestire consapevolmente l'uso del linguaggio verbale, para-verbale e non verbale con attenzione ad inflessioni sul saper essere. Pertanto, la classe potrà impegnarsi a decostruire la forma della fuga, facendone ascoltare gli elementi strutturali, e poi chiedendo agli ascoltatori (con la guida di un testo, eventualmente) di rintracciare gli stessi, oppure si potrà decidere di evidenziarli adoperando timbri e strumenti differenti, o ideando specifiche guide all'ascolto con l'uso di parole, suoni, immagini e prodotti multimediali.<sup>41</sup> Le possibilità sono molteplici e quasi infinite. Dunque, la nostra proposta offre la possibilità agli studenti, e pertanto ai loro insegnanti, di riflettere in modo flessibile su quali strategie porre in atto in rapporto con il contesto e le risorse a disposizione.

*maria.borghesi@consvi.it*

---

<sup>41</sup> Sulle difficoltà del fare divulgazione attorno alle opere musicali esiste un'ampia letteratura: si vedano, a titolo d'esempio, la sezione monografica *Traducimi la musica in parole. Una sfida didattica e divulgativa*, questa rivista, X, 2020, pp. 63-128 e *Parlare di musica*, a cura di S. Pasticci, Roma, Meltemi, 2008.