

Walther ci ha trasmesso. Adlung (vol. I, pp. 260 segg.) offre dell'organo completato secondo il progetto di Bach la composizione seguente:

Grand'Organo tastiera mediana	Recitativo tastiera superiore	Positivo tergale tastiera inferiore	Somiere del Pedale
1. Montre 8'	12. Principal 2'	19. Bordone 8'	29. Subbasso 32'
2. Prestant 4'	13. Mixture III	20. Salicionale 4'	30. Principal 16'
3. Doublette 2'	14. Chalumeau 8'	21. Flûte conique 2'	31. Subbasso 16'
4. Cymbale II	15. Quinte 1' 1/3	22. Sesquialtera II	32. Octave 8'
5. Mistura IV	16. Tierce 1' 3/5	23. Principale 4'	33. Octave 4'
6. Viola da Gamba 8'	17. Flûte 4'	24. Quintaton 8'	34. Mixture IV
7. Bourdon 4'	18. Petit-Bourdon 8'	25. Flûte (quinta bassa)	35. Bombarde 16'
8. Quinte 3'		26. Doublette 2'	36. Trompette 8'
9. Basson, da C a e 16'		27. Cymbale III	37. Basse de Cornet 2'
10. Quintaton 16'		28. Flûte a cheminée 1'	
11. Sesquialtera II		i tiranti dei registri si trovano alle spalle dell'organista	

Registri di combinazione ausiliari:

- Un accoppiamento al Recitativo
- Un accoppiamento al Positivo tergale
- Un accoppiamento al Pedale e al Grand'Organo
- Un tremolo (unione)
- Cymbelstern (Stella girevole, n.d.tr.)
- Timballi
- Un campanello per richiamare i manticeri
- Sei grandi mantici saranno necessari all'insieme, due al Pedale e quattro ai Manuali

Le tastiere a 50 note: C (Do), D (Re), D# (Re diesis) fino a D (Re) terza ottava.

Quest'organo venne sostituito nel 1821/23 da un nuovo strumento di Johann Friedrich Schulze, di Milbitz, presso Rudolstadt. Nel 1956/1958 la casa Schucke di Postdam, prendendo come base la composizione di Bach (aumentata di qualche registro supplementare), costruisce un nuovo strumento che venne inaugurato il 24 maggio 1959.

Il contenuto del verbale sopra riportato è certamente molto di più di una semplice enunciazione di registri, o elenco dei lavori da fare allo strumento con il restauro, o ancora il mero rendiconto di avvenimenti dai risvolti sociali. All'esperto non potrà sfuggire il percorso concettuale che guida la mano del Maestro nell'individuare il problema e nello stabilirne il rimedio. Ogni cosa trova una spiegazione rigorosa, viene lucidamente esposta e risolta nelle indicazioni operative per il costruttore, che dovranno essere eseguite con lo scrupolo adeguato. A soli 23 anni Bach si dimostra dunque, oltre che straordinario compositore ed esecutore, profondo conoscitore dell'arte della costruzione d'organi, con una capacità di percezione e dominio della struttura sorprendenti.

L'insufficiente pressione e stabilità dell'aria è considerata il più grave dei problemi, che deve essere risolto (“... ciò che non è stato possibile fino ad ora”). Egli dà per scontato che ogni corpo d'organo riceva aria in quantità **abbondante** e **stabile**; il contrario di quanto la “moderna prassi” vuole imporre oggi, secondo idee purtroppo radicate e ben difese dai molti esegeti, prova ne è il gran numero di strumenti tremolanti ed insufficienti quanto al prezioso elemento, distribuiti oramai in gran numero un po' ovunque. Quello che gli antichi “maestri costruttori” sapevano essere il più grave dei problemi – per risolvere il quale molti si sono cimentati senza grandi successi fino all'avvento delle moderne tecnologie – sembrerebbe esser diventato, dunque, il punto d'arrivo, l'obiettivo principale dell'arte organaria, una sorta di “pietra filosofale”!

Non può non colpire il desiderio chiaramente espresso da Bach di veder ampliata la gamma dei suoni fino alle regioni più gravi, con la richiesta esplicita di installare il registro di 32' “... che dona la sua profondità allo strumento intero”. In quest'ottica non sorprende, dunque, la richiesta di inserire registri

d'ancia di 16', in sostituzione di quelli di 8', né può sorprendere la volontà di avere i corpi risonatori della Bombarda di più grandi proporzioni, allo scopo dichiarato di ottenere sonorità più corpose e profonde. La preferenza di Bach per le scale di registri più generose – e dunque più ampie, “liriche” – trova così puntuale conferma e si fonde mirabilmente con il desiderio di avere a disposizione anche dei registri “dolci” come la Viola di Gamba 8', “... che si accorderà mirabilmente con il Salicionale 4' del Positivo tergale”: un romantico approccio al più tardivo “Concerto Viole”. E ancora il registro di Terza al Recitativo “... con la quale si può, aggiungendovi un certo numero di registri diversi, ottenere una assai graziosa Sesquialtera”, ma in questo caso di taglio diverso da quella tradizionale, realizzata con file di tipo “Principale”, se è vero che per quanto riguarda i registri di mutazione semplice da sostituire, la sua preferenza va inequivocabilmente a quelli di taglio flautato, per la loro ovvia migliore capacità di amalgama con qualsivoglia “registrazione”.

Una concezione assolutamente completa e ben definita – quella di Bach – dei requisiti della gamma che un buon organo deve avere: la più ampia e varia possibile! Le modifiche allo “strumentale”, elaborate con così gran cura, sono parimenti considerate indispensabili e obbligatorie con gli importanti e grandiosi lavori di restauro; ovviamente per lui, ma forse non altrettanto per i molti zelanti ispettori onorari delle sovrintendenze, tutori dei beni storici ed artistici del nostro patrimonio organistico, che considerano i necessari ed indispensabili ‘rifacimenti’ dell’armonizzazione (o “intonazione” che dir si voglia) l’oltraggio più nefando! “Armonizzare” nuovamente lo strumento è il lavoro più bello e delicato che l’organaro possa svolgere, al quale dovrebbe destinare molte più energie di quanto non sia solito impegnare; ogni nuovo arrivo, ogni nuova aggiunta, deve essere integrata con il preesistente e quest’ultimo predisposto all’accoglimento dei nuovi ospiti. Sembrerebbe più che logico, ma non sono di identico parere oggi né gli organisti e tanto meno gli organari, stretti nei loro ruoli di ... “attori ingessati” o “cantanti stonati”. Non c’è più tempo, così, per provare nemmeno il brivido di una nuova “immagine sonora”, tanta è la paura e l’immobilismo intellettuale! Sapranno mai valutare, questi signori, le “esigenze della materia”? Conoscono il significato del “confronto con la materia”? Bach conosce perfettamente l’importanza e l’uso dei meccanismi di unione tra le tastiere e tra le tastiere e la pedaliera, sfruttando pienamente la maggior versatilità e le conseguenti prospettive musicali più allargate in funzione dinamica e non semplicemente nei termini di pura contrapposizione. Dimostra di gradire l’effetto di un buon Tremolo applicato a tutte le tastiere, intuendone evidentemente le implicazioni di ordine espressivo. Capita raramente ai nostri giorni di trovare questo meccanismo ben fatto e regolato, per pura compiacenza viene inserito ad una sola tastiera; troppo spesso l’effetto è quello di un “vibratore”, sgradevole e rumoroso (“... il Tremolo dovrà essere regolato in modo da battere con buona cadenza”), obbligando l’ incauto esecutore alla più mortificante rinuncia. La moderna tecnologia consente l’installazione di apparati assolutamente silenziosi regolabili nella velocità ed intensità, ma la “prassi” esige, al contrario, meccanismi primitivi e ruvidi, quasi nel timore di un “surplus” di capacità espressiva.

Bach valuta molto attentamente la qualità del materiale impiegato alla fabbricazione dei vari componenti ed in particolare delle canne, stabilendo con esattezza che i tre nuovi registri da applicarsi alla tastiera di Recitativo siano realizzati con stagno fine di 14 mezza once, corrispondenti oggi a poco più del 45% di stagno. Un rapporto di lega alquanto diverso se confrontato con le attuali proposte degli “esperti” che, confidando sulla compiacenza dei costruttori, vorrebbero le canne realizzate in una percentuale di stagno non superiore al 5 (cinque!) %, così da ottenere una pasta assolutamente molle e un aumento di peso enorme. L’organaro, per raggiungere un minimo di solidità nella canna, è obbligato ad aumentare di molto lo spessore delle lastre, per la gioia dei trasportatori e degli addetti al montaggio!

È un vecchio problema, quello delle leghe e relative percentuali, che aveva trovato una felice soluzione nel secolo scorso (1800) con la produzione del più grande tra i costruttori d’organi mai esistito, il francese Aristide Cavallé-Coll! Non aveva molti dubbi in proposito, questo genio dell’organo, se si decise

ben presto a realizzare sistematicamente la maggior parte del suo materiale fonico con leghe al 90 (novanta) % di stagno, raggiungendo così una stabilità ed omogeneità indispensabili al buon funzionamento dei corpi sonori. È un grande conforto scoprire che queste, come le molte altre soluzioni prodigiose che videro la luce durante la sua entusiasmante carriera di organaro e sperimentatore (vale la pena ricordare qui le diverse “memorie“ depositate all'Accademia delle Scienze di Parigi, sulla determinazione dei parametri di suono nelle canne labiali; le tabelle per la determinazione delle altezze dei corpi sonori in rapporto al diapason, gli studi sulla meccanica di precisione), sono perfettamente in linea con l'insegnamento che ci proviene dalle annotazioni di Johann Sebastian Bach. Dobbiamo così constatare che l'aver dimenticato la lezione di questi due grandi geni è stato un errore, tanto per gli granisti quanto per i costruttori d'organo. Oggi, con l'impegno di quanti vogliono credere ancora nelle enormi potenzialità dell'arte e della Scienza, è ancora possibile recuperare il tempo perduto, anche se la riparazione al danno rischia di sembrare tardiva.

La serie dei verbali di collaudo lasciatici da Johann Sebastian Bach prosegue e continua a fornire gli opportuni elementi di valutazione, sommamente preziosi, che integrano e confermano quanto visto precedentemente. La mente arguta e penetrante del Maestro rileva agevolmente, nel corso del collaudo dell'organo di Halle (Liebfrauenkirche, 1 maggio 1716), al punto 6° quanto segue:

“E, nonostante che il modo di realizzare la lega del metallo non sia entrato nel rendiconto, è agevole constatare (ed è la cosa pressoché corrente) che, per i registri che non si vedono, si economizza meno sul piombo che sullo stagno: è così che, in certi strumenti, lo stagno delle canne avrebbe dovuto essere più spesso. Le canne che si presentano in facciata dovrebbero brillare di un fulgore più luminoso, ed è probabile che qui si sia destinato il massimo di stagno fine; tuttavia il fatto che non brillino non deve essere imputato ad un errore del costruttore, ma piuttosto ai vapori che cadono sulle canne. In compenso, conviene imputargli il fatto che il suono, in particolare quello delle canne grandi, non sia percepito chiaramente e che l'esattezza dell'intonazione richiesta sia insufficiente; questi difetti si sono manifestati a diverse canne, tra l'altro al Subbasso, alla Bombarda 32' e pure ad altre ance; nonostante ciò il Signor Cuncius (costruttore), così come ha promesso di accordare l'organo di tanto in tanto, e con maggior precisione – organo che noi abbiamo trovato ancora assai scordato alle tre tastiere – e di adottare un sistema di temperamento passabile come quello che aveva avuto occasione di mostrarci, allo stesso modo egli si è impegnato ad effettuare la stessa correzione a certe canne in previsione della maggior accordatura desiderata; sarebbe stato evidentemente preferibile che ciò avesse potuto accadere prima dell'esame, poiché nello stesso tempo avremmo potuto esaminare tutti i pezzi che ancora mancano, e cioè:

- accoppiamenti
- due tremoli
- due stelle girevoli
- un sole girevole alla tastiera superiore e
- un usignolo

Ecco dunque quello che noi sottoscritti dobbiamo sottolineare concernente quest'organo, conformemente al nostro dovere e per rendere omaggio alla verità. Per il resto, noi speriamo che in ogni momento, possa farsi intendere nella pace e tranquillità alla gloria dell'Altissimo e in onore del nostro molto Nobile Patrono così come della città intera, in vista di una santa emulazione e devozione, e che sia assicurato di durare per molti anni. Halle, nella festa di Filippo e Giacomo 1716“.

Johann Kuhnau, mpp
Christian Friedrich Rolle
Johann Sebastian Bach

L'organo di Cuncius era così composto (Adlung, vol. I, pp. 239 e segg.):

Grand'Organo tastiera inferiore	Positivo tastiera mediana	Recitativo tastiera superiore	Pedale
1. Principal 16'	17. Principal 8'	32. Principal 4'	47. Principal 16'
2. Quintaton 16'	18. Bourdon 8'	33. Quintaton 8'	48. Soubasse 32'
3. Principal 8'	19. Bourdon 16'	34. Flûte douce 4'	49. Soubasse 16'
4. Flûte a cheminée 8'	20. Viole de Gambe 8'	35. Bourdon 8'	50. Octave 8'
5. Cor de Chamois 8'	21. Prestant 4'	36. Cor de nuit 4'	51. Bourdon 8'
6. Quinte 5' 1/3	22. Flûte a bec 4'	37. Quinte 2' 2/3	52. Quinte 5' 1/3
7. Prestant 4'	23. Flûte traversière 4'	38. Nasard 2' 2/3	53. Octave 4'
8. Flûte conique 4'	24. Quinte 2' 2/3	39. Doublette 2'	54. Cor de nuit 4'
9. Doublette 2'	25. Flûte conique 2'	40. Flûte champêtre 2'	55. Quinte 2' 2/3
10. Sifflet 2'	26. Flûte champêtre 1'	41. Flûte conique 1'	56. Doublette 2'
11. Tierce 1' 3/5	27. Tierce 1' 3/5	42. Tierce 1' 3/5	57. Flûte champêtre 2' (creuse)
12. Mixture VI	28. Mixture V	43. Mixture IV	58. Mixture VII
13. Quinte 2' 2/3	29. Cymbale III	44. Cymbale II	59. Cymbale IV
14. Cymbale III/IV	30. Basson 16'	45. Ranquette 8'	60. Bombarde 32'
15. Trompette 16'	31. Vox Humana 8'	46. Hautbois 4'	61. Bombarde 16'
16. Trompette 8'			62. Trompette 8'
			63. Chalumeau 4'
			64. Cornet 2'

10 grandi mantici sono necessari a questo “ensemble”.

Ci si sente emozionati davanti ad uno “strumentale” così imponente, nel quale lo spirito di Bach attinge a piene mani per lanciarsi nelle improvvisazioni più ardite; un “quadro fonico” che ogni compositore e ogni organista vorrebbe avere per le proprie speculazioni musicali.

La consuetudine a macchine sonore di così vaste proporzioni trova una logica conferma nella straordinaria varietà delle innumerevoli opere orchestrali di Bach, dove l'arte dell'orchestrazione raggiunge livelli di sfumature sublimi o, ancora, nelle trascrizioni dei concerti da Vivaldi dove l'impiego del doppio pedale è sviluppato con la più totale disinvoltura, e i frequenti cambi di tastiere – indicati scrupolosamente – aprono una serie di effetti sonori di commovente giocosità e complessità.

Con l'arrivo a Lipsia, ultima tappa del percorso temporale del Maestro, si compie in maniera del tutto naturale quel processo di maturazione e stesura definitiva di un gran numero di opere, consegnando alla storia capolavori tali da renderne l'esistenza immortale.

Nel verbale relativo al collaudo dell'organo della chiesa di San Paolo, del 17 dicembre 1717, troviamo quanto segue:

“Essendo stato incaricato di esaminare l'organo, in parte nuovo ed in parte riparato, della chiesa di San Paolo, sulla richiesta di Sua Nobile Magnificenza, Signor Dottor Rechenberg, attualmente Rettore Magnifico dell'illustre Accademia di Lipsia, ho assolto l'impegno nella misura del possibile: ho notato gli eventuali difetti e vorrei, in generale, presentare le osservazioni seguenti relative all'organo preso nel suo insieme:

1° Per quanto riguarda la costruzione dell'insieme, non si può assolutamente negare che essa non sia troppo ristretta e, dunque, che non si possa che difficilmente raggiungere i pezzi che, passando il tempo, avranno bisogno di riparazione. Il Signor Scheibe, che ha fatto quest'organo, si scusa facendo osservare tuttavia che la cassa non è stata fabbricata da lui e che, malgrado ciò, ha dovuto adeguarvisi, ed in seguito, che non si era voluto accordargli lo spazio supplementare che avrebbe permesso di installare la costruzione più comodamente.

2° Le parti principali dell'organo, notoriamente i somieri, i mantici, le canne, le tavole di riduzione, gli altri elementi sono stati realizzati con grande cura e non c'è niente da dire al riguardo, se non che la pressione dovrà essere egalizzata per rimediare agli sbalzi (ricompare ancora l'ostinata insofferenza per gli sbalzi di pressione e conseguente instabilità dell'aria, n.d.tr.). Le tavole di riduzione avrebbero dovuto essere fissate in telai per evitare strasuoni in casi di intemperie: ma, siccome il Signor Scheibe,

come sua abitudine, le ha disposte su tavole, assicurando che renderanno lo stesso servizio di quelle che normalmente sono intelaiate, lo si è lasciato fare.

3° Vi si trovano tutte le parti menzionate tanto nella composizione che nel contratto, sia qualitativamente che quantitativamente, fatta eccezione per due registri d'ancia, il Chalumeau 4' e il Cornet 2' che han dovuto essere omessi conformemente all'ordine dell'illustre Collegio e sono stati rimpiazzati da una Doublette 2' al Recitativo e da un Flûte creuse 2' alla tastiera d'eco.

4° Gli eventuali difetti concernenti le ineguaglianze di intonazione (*Ah! quale orecchio fine e sensibile quello del nostro amato Bach, n.d.tr.*) devono e possono esse immediatamente corretti dal costruttore, perchè, ad esempio, le canne più gravi della Bombarda e del basso della Tromba non parlino più in modo così orribile, "strillando", ma producano e conservino una sonorità pura e ferma; e, inoltre, che le altre canne che sono ineguali siano corrette con cura, ciò che si otterrà opportunamente armonizzando nuovamente l'organo nel suo insieme (*eccesso di zelo, o amore di precisione?, n.d.tr.*), e questo, in una stagione migliore di questa.

5° Il tocco dello strumento dovrebbe essere un po' più facile e i tasti non dovrebbero abbassarsi così profondamente; ma, dal momento che non può essere diversamente, essendo realizzata la costruzione in maniera troppo serrata, si sarà obbligati questa volta a lasciare le cose come stanno. Ciononostante, si può suonare senza temere di sbagliare.

6° Il costruttore è stato obbligato a fare, fuori contratto, un nuovo somiere per il Recitativo, poiché il vecchio che avrebbe dovuto esser utilizzato al posto del nuovo, aveva un telo di sotto, ciò che è erroneo e condannabile; secondariamente, aveva, secondo l'usanza antica, l'ottava corta e, dato che i tasti mancanti non potevano essere aggiunti per portare a completamento le tre tastiere, e che di conseguenza si sarebbe ottenuta una difformità, era assolutamente necessario fare un nuovo somiere, evitando così i difetti che si potevano temere e conservando così una bella uniformità. Occorre dunque, senza che ci sia bisogno di ricordarlo, rimborsare al costruttore questi nuovi pezzi, realizzati fuori contratto.

Inoltre, il costruttore mi ha pregato di esporre all'illustre Collegio che egli chiedeva si volesse aggiungere al suo rimborso gli elementi compresi nel contratto come i suoi lavori di scultura, la doratura, e ugualmente per il pagamento in "espèces" ricevuti dal Signor Vetter per la sua ispezione e tutto quanto potesse esserci ancora, perché non era tenuto a farlo per contratto e soprattutto perché ciò non è in usanza (altrimenti egli si sarebbe premunito prima). Così, egli prega umilmente di non costringerlo a spese a causa di questo.

Infine, io non posso passare sotto silenzio che 1° la finestra di fatto quella che si eleva dietro l'organo, dovrà esser chiusa dall'interno con un muretto o una solida placca di ferro, allo scopo di evitare i guasti provocati dalle intemperie; 2° è d'uso, e assolutamente necessario, che il costruttore dia una garanzia di almeno un anno per sopprimere interamente le imperfezioni che potrebbero apparire ancora, cosa che accetterà volentieri (all'occorrenza), nella misura in cui lo si aiuterà a ottenere una rapida soddisfazione in ordine alle spese che ha incontrato fuori contratto.

Ecco dunque quello che ho creduto necessario rilevare nel corso dell'esame di quest'organo e, raccomandandomi vivamente ad esso, io mi onoro della sua molto Nobile Magnificenza, Signor Dottor Rechenberg, e l'illustre Collegio tutto interamente“.

Lipsia, il 17 dicembre 1717

Il molto obbediente e devoto
(servitore)
Joh. Seb. Bach
Maestro di Cappella del Principe
di Anhalt – Coethen, ecc.

Anche in questo caso la chiarezza di obiettivi è assoluta, così come lo scrupolo e la precisione di analisi. Bach approva incondizionatamente la sostituzione del somiere del pedale, mancante di alcune note “secondo l'usanza antica“, che non ha più motivo d'essere alla luce dei nuovi traguardi che il linguaggio in continua evoluzione suggerisce alla sua mente di sperimentatore e architetto. Elogio doveroso, quindi, al costruttore per aver provveduto a detta sostituzione, senza che questa figurasse addirittura nel contratto, e per aver così raggiunto la “bella uniformità“ ed evitato altresì i “difetti che si potevano temere“. Sembrerebbero suggerimenti pratici e discreti ai molti ispettori onorari delle soprintendenze, alle molte commissioni di “esperti“, di “periti“ e “consulenti“, zelanti custodi del “suono storico“ e dei somieri “Luigi XIC, XV, XVI, ... “!

Dopo le numerose attenzioni riservate alla “pratica“ del costruire strumentale, ci sembra giunto il momento di dedicarci alla lettura della celeberrima richiesta inoltrata al Consiglio Municipale di Lipsia, datata 29 agosto 1730, nella quale Bach manifesta con la consueta chiarezza la sua opinione circa la “necessità della musica nelle chiese“ e sul “destino“ inevitabile del linguaggio musicale, per quanto concerne il gusto, la sensibilità, la percezione dell'evento. La quantità e qualità delle riflessioni si commenta da sé, ed è quanto di meglio si possa desiderare proprio oggi, in un tempo così difficile per la musica nelle chiese e la musica d'organo in particolare.

Richiesta al Consiglio Municipale di Lipsia Lipsia, 23 Agosto 1730

Progetto succinto ma al livello più alto di una “musica“ da chiesa ben ordinata, con qualche modesta considerazione sulla sua decadenza.

Ad una musica di chiesa ben ordinata occorrono dei cantori e degli strumentisti.

I cantori sono reclutati qui tra gli allievi di San Tommaso e sono di quattro tipi: i soprani, gli alti, i tenori e i bassi. Se, come si converrebbe, i cori di pezzi di musica da chiesa devono essere correttamente eseguiti, sarà necessario dividere i cantori a loro volta in due categorie, i concertisti e i ripienisti.

Normalmente i concertisti sono in numero di 4; qualche volta pure in numero di 5, 6, 7, fino a 8 se si vuol fare della musica con coro.

I ripienisti devono essere almeno in numero di 8, praticamente 2 per voce.

Si divide ugualmente gli strumentisti in varie categorie: i violinisti, gli oboisti, i flautisti, i trombettisti e percussionisti. N.B.: Fanno pure parte dei violinisti quelli che suonano la Viola, il Violoncello e il Violone.

Il numero degli allievi della Scuola di San Tommaso si è alzato a 55. Questi 55 sono divisi in 4 cori, secondo le 4 chiese dove essi devono suonare, cantare dei mottetti, cantare dei corali. In 3 chiese: San Tommaso, San Nicola e al Tempio Nuovo, gli allievi devono essere tutti musicisti. Lo scarto, altrimenti detto quelli che non comprendono niente di musica e che sono appena capaci di cantare un corale, va a San Pietro.

Per ogni “coro“ occorrono almeno 3 soprani, 3 alti, 3 tenori e altrettanti bassi allo scopo di, se uno d'essi ha una indisposizione (come capita spesso, e soprattutto in questa stagione, così come possono provarlo le richieste inviate alla farmacia dal medico della Scuola), si possa almeno cantare un mottetto a 2 cori (N.B.: sarebbe in ogni caso preferibile, se l'ensemble lo permette, prendere 4 soggetti per ogni voce, potendo a quel punto disporre ogni coro di 16 persone).

Ne risulta dunque che una “musica“ deve comprendere 36 persone.

La “musica strumentale“ si compone delle parti seguenti

2 o pure 3 leggii per i	Violini I
2 o 3 per i	Violini II
2 per	Alto I
2 per	Alto II
2 per il	Violoncello
1 per il	Violone

2 o, secondo le circostanze,

3 per gli	Oboi
1 o 2 per il	Fagotto
3 per le	Trombe
1 per i	Timpani

totale: almeno 18 persone per la musica strumentale.

N.B.: Se capita che il pezzo di musica da chiesa è stato composto anche per i flauto (come capita spesso per introdurre della varietà) che essi siano “a becco“ o “traversi“, 2 persone almeno sono indispensabili a questo compito. Ciò che fa in tutto 20 strumentisti.

Il numero di persone assegnato alla musica di chiesa (strumentale) si eleva a 8, cioè 4 suonatori di strumento a vento municipali, 3 violinisti professionali e un commilitone. L'educazione mi impedisce tuttavia di parlare delle loro qualità e della loro scienza musicale. Occorre tuttavia considerare che per un verso essi sono prossimi all'età della pensione e per l'altro che non hanno l'esercizio che dovrebbero avere.

Eccone la lista:

Sig. Reiche	per la	Tromba I
Sig. Genssmar	per la	Tromba II
vacante	per la	Tromba III
vacante	per i	Timpani
Sig. Rother	per il	Violino I
Sig. Beyer	per il	Violino II
vacante	per	Alto
vacante	per	Violoncello
vacante	per	Violone
Sig. Gledisch	per	Oboe I
Sig. Kornagel	per	Oboe III <i>in taille</i>
commilitone	per il	Fagotto

mancano dunque dei soggetti molto necessari sia per rinforzare che per assicurare delle parti indispensabili, e cioè:

- 2 violinisti per il Violino I
- 2 violinisti per il Violino II
- 2 per suonare la Viola
- 2 Violoncelli
- 1 contrabassista
- 2 per i Flauti

Si è potuto fin qui rimediare a questa penuria in parte con l'aiuto degli studenti, e soprattutto con l'aiuto degli allievi. I signori studenti si sono per fortuna prestati volentieri, nella speranza che l'uno o l'altro riceveranno alla lunga qualche facilitazione e saranno, può essere, gratificati da uno stipendio o onorario (come ce n'erano una volta). Ma dato che questo non s'è realizzato e che al contrario i magri benefici che erano altre volte utilizzati in favore di un “chorus musicus“ sono stati successivamente soppressi, l'interesse degli studenti è svanito; già, chi lavorerebbe o assicurerebbe un servizio senza essere retribuito? Occorre inoltre pensare che (vista la mancanza di soggetti capaci) ho dovuto affidare

per la maggior parte del tempo il Violino II, e sempre la Viola, il Violoncello e il Contrabbasso a degli allievi: si immagina facilmente quello che si è così sottratto al “coro vocale“. Questo non concerne che le esecuzioni musicali domenicali. Se devo parlare della musica nelle grandi festività (quando io devo assicurare la musica nelle chiese principali – due – contemporaneamente), la penuria dei soggetti che sono necessari salta ancor più nettamente agli occhi, poiché mi diventa necessario allora abbandonare interamente all'altro coro gli allievi che suonano l'uno o l'altro strumento e, così, privandomi totalmente del loro aiuto.

In più, non si può passare sotto silenzio che ricevendo fin qui ragazzi incapaci e senza alcuna attitudine musicale, si è necessariamente fatto abbassare il livello della musica, che non può che continuare a declinare. È facile comprendere che un ragazzo che non conosce niente di musica, e nello stesso tempo non sa far uscire una seconda voce dalla sua gola, non può essere naturalmente un musicista; di conseguenza sarà inutilizzabile per la musica. Quanto a quelli che arrivano alla scuola avendo già qualche principio, non possono essere immediatamente utilizzati come si converrebbe. Dato che il tempo non permette di formarli prima di un anno, fino al momento in cui saranno atti ad esser impiegati, e che, al contrario, dal loro arrivo, li si ripartisce nei vari cori, bisogna che abbiano il senso almeno della misura (battuta, n.d.tr.) e una voce esatta allo scopo di esser impiegati nel culto. Ma dato che ogni anno qualcuno d'essi che aveva lavorato la musica abbandona la scuola e viene rimpiazzato da altro ce, o ben che non può essere utilizzato ancora o ben non sa niente per la maggior parte, si può facilmente concludere che il livello del “chorus musicus“ non può che abbassarsi.

È già noto che i miei predecessori, Schelle e Kunhau, avevano già dovuto ricorrere all'aiuto dei Signori studenti quando desideravano far eseguire una musica armoniosa dal loro ensemble completo; ciò che poterono realizzare allora, per il fatto che il Vostro Nobile e Saggio Consiglio aveva specialmente gratificato di uno stipendio tanto qualche cantore, un basso e un tenore, e pure un alto, che degli strumentisti, in particolare due violinisti, stimolandoli così a venire per rinforzare la musica da chiesa.

Ma dato che lo stato attuale della musica è completamente diverso dall'antico, che l'arte si è considerevolmente elevata, che il gusto si è modificato in maniera ammirevole, sebbene la musica secondo la vecchia maniera non dice più niente alle nostre orecchie e che si ha più che mai bisogno di sufficiente aiuto per permettere di scegliere e preparare soggetti capaci di comprendere il gusto musicale attuale, di far fronte ai nuovi generi musicali e, di conseguenza, dare ogni soddisfazione al compositore e alla sua opera, si son tolti al “chorus musicus“ dei benefici che avrebbero dovuto essere piuttosto aumentati che diminuiti.

È allora molto strano pretendere che i musicisti tedeschi debbano essere immediatamente capaci di suonare “ex tempore“ ogni specie di musica, che essa venga dall'Italia o dalla Francia, dall'Inghilterra o dalla Polonia, come lo farebbe dei virtuosi davanti ai quali si piazza una musica che essi hanno precedentemente e lungamente studiato e sanno pure praticamente a memoria e che, lo si noterà, suonano guadagnando grossi stipendi e dunque, di conseguenza, la pena e lo zelo sono largamente ricompensati. Ma non si vuol prendere in considerazione questi fatti e si lasciano i musicisti tedeschi alle loro preoccupazioni, dunque, dato che sono così in pena per trovare la loro sussistenza che non possono aspirare a perfezionarsi e ancor meno a distinguersi. Un esempio sarà sufficiente per giustificare questa asserzione: non c'è che da andar a Dresda e di vedere come i musicisti vi sono pagati da Sua Maestà. È certo che la preoccupazione del loro mantenimento essendo eliminata, la loro tristezza scomparsa, e per il fatto che ognuno tra essi non ha che un sol strumento da suonare, il risultato non può che essere ammirevole ed eccellente da intendere. Se ne concluderà agevolmente che se i benefici dovessero cessare la possibilità di rialzare il livello della Musica mi sarà tolta.

Per finire, mi vedo costretto ad aggiungere la lista degli allievi attuali, di far conoscere i risultati in musica di ognuno di essi e di lasciare ad una riflessione approfondita di decidere se, le circostanze rimanendo quelle che sono, la musica può continuare ad esistere o al contrario se non si debba temere

la sua decadenza accelerata. Ora è necessario dividere l'insieme degli allievi in tre classi. Di conseguenza sono utilizzabili gli allievi seguenti:

1) Pezold, Lange, Stoll, prefetto. Frick, Krause, Kittler, Pohlreüter, Stein, Bruckhard, Siegler, Nitzer, Reichard, Krebs più anziano e il cadetto, Schonemann, Heder e Dietel.

I cantori di mottetto che devono ancora perfezionarsi per poter, con il tempo, essere utilizzati per la musica figurata, hanno per nome:

2) Jänigke, Ludewig, Meissner, Neücke, Hesse, Haupt, Suppius, Segnitz, Thieme, Keller, Röder, Ossan, Berger, Lösch, Hautpmann, Schse.

Quelli dell'ultima categoria non sono musicisti assolutamente e hanno per nome:

3) Bauer, Grass, Eberhard, Brune, Seymann, Tietze, Hebenstreit, Wintzer, Osser, Leppert, Haussius, Feller, Crell, Zeymer, Guffer, Nichel, Zwicker.

Totale: 17 utilizzabili, 20 non sono ancora utilizzabili e 17 incapaci“.

Lipsia il 23 agosto 1730

Johann Sebastian Bach
Director Musices

Analisi puntigliosa, come ci si poteva aspettare da un uomo di statura e carattere come il suo, alle prese con un problema – quello della musica nelle chiese – di grande attualità. Egli dimostra altresì di aver giù la più completa consapevolezza di quel processo di inevitabile trasformazione del linguaggio musicale, in termini di gusto, di percezione dell' "evento", diversità di contenuti che accompagnano necessariamente ogni rinnovata manifestazione artistica, definendo uno "stile" al quale possiamo con fiducia ispirarci: muoversi nel proprio tempo con la padronanza necessaria, così che ogni realizzazione viva della giusta "contemporaneità“.

Un novo organo rappresenta la summa delle conoscenze che sono in buona parte l'applicazione dei principi della meccanica; il suo stato di "macchina" in attesa del movimento sonoro viene definito in base alla logica che ne stabilì in ogni epoca le caratteristiche in funzione della necessità, risolvendo di volta in volta il problema del suo adeguamento e conseguente perfezionamento.

L'organo, dall'antico nome di "Hydra", è dunque il ponte tra la sensibilità morale della "meccanica" e la potenza infinita della passione. Esso definisce acusticamente una nuova "intelligenza" con la quale modellare, di volta in volta, il nostro "asse" personale. Possiamo così trovare, con le "assi" dei sensibili, la nuova armonia di un accordo nel quale risuonino tutte le voci distinte del nuovo "Hydra – Organo vivente“.

*“Architettura è stabilire rapporti emozionanti con materiali grezzi.
L'architettura è al di là dell'utile. L'architettura è fatto plastico.
Spirito d'ordine, unità di intenzione, il senso dei rapporti;
l'architettura comporta delle quantità.
La passione fa di pietre inerti un dramma“.*

Le Corbusier

Bibliografia:

- Bitter L., pp. 67-71;
- Spitta A., 1, pp.350-353, 394-396;
- Jordan, pp. 35 e segg. (H. Löffler);
- Terry-Klengel, pp. 90-92;
- David, pp. 27-29, 70 e segg., 86 e segg.;
- Franz Zeilinger, "Der Neubau der Bach-Orgel und die Wiederherstellungsarbeiten in Inncren der Kirche Divi Basii un Mulhause", BFB, 1959, pp. 61-72, Muk, tomo 29, 1959, pp. 263 e segg. (la composizione).