

Elettra Vassallo

La *Cantata del caffè* e la *Cantata dei contadini* Due esempi inconsueti nella produzione bachiana



Copertina del testo di didattica:
A. Castellazzi, M. Mainardi, M.P. Molinari,
Una storia... di musica, Pref. di Raffaele Mellace,
Borghetto Lodigiano, Porto Seguro, 2022

È necessario premettere che, in musica, la parodia implica concetti e pluralità di significati spesso in contrasto con l'accezione universalmente assunta in altre discipline letterarie ed artistiche per le quali si intende la trasformazione in chiave umoristica, satirica o grottesca di un'opera seria o legata a certa spiritualità del pensiero.

Fino almeno alla fine del periodo barocco la parodia è stata esclusivamente una tecnica compositiva che presupponeva il riuso, o meglio il rifacimento o *contrafactum* dell'opera d'arte, l'adattamento, la sostituzione o l'elaborazione di brani strumentali o testi preesistenti senza alcun intento comico o caricaturale. Per tutto il periodo medioevale e poi, successivamente, fino al XVII secolo, la parodia continuerà, dopo le grandi opere di Palestrina e di Orlando di Lasso, ad avere il valore di valida tecnica compositiva.

Scrive molto efficacemente Elisabetta Fava, nel suo saggio *Parodia-riuso e parodia-riso: tre casi esemplari di contraffazione nel teatro musicale*, citando fra gli altri anche Johann Sebastian Bach e spiegando in che cosa consista la parodia come tecnica compositiva

Nella storia musicale per parodia si intende comunemente il riuso di melodie, parodiate solo in quanto contraffatte, ossia trasportate in contesti diversi o adattate a parole differenti [...]. In tutto ciò, però, manca un elemento determinante del concetto di parodia: manca cioè il riso,

lo scatto umoristico che proprio la trasformazione dovrebbe provocare con il suo *déplacement* dell'originale.¹ (testo citato, p.1)

La tecnica della parodia doveva perdere ogni significato nella successiva epoca classico-romantica, con le nuove idee sull'originalità, l'ispirazione e sul valore eterno e irripetibile dell'opera d'arte. Per l'estetica barocca, invece, è immutabile solo l'"affetto" di un'opera; le parole possono mutare purché il loro "affetto" resti immutato. La parodia acquisterà poi il suo significato più comune e univoco soprattutto nel periodo moderno e nella produzione teatrale nell'incontro con testi che rendono possibile porre in essere il potenziale umoristico o comico della musica.

Bach è certamente famoso per la sua sterminata attività e tutti conoscono la sua produzione di musiche per organo, clavicembalo, orchestra, messe e passioni, ma il grande Bach fu anche uno dei più importanti e prolifici compositori di Cantate della storia della musica; non si limitò infatti a scrivere circa 200 cantate sacre, da eseguirsi in occasione delle funzioni religiose dell'anno liturgico, ma scrisse anche 24 cantate profane, non tutte a noi pervenute integralmente, nelle quali, alla tecnica della parodia compositiva, aggiunse anche la parodia nei termini che anche noi oggi utilizziamo. Alcune di queste cantate affrontano temi di carattere mitologico, come *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* (Contesa tra Apollo e Pan) o *Herkules auf dem Scheidewege* (Ercole al bivio) o *Der zufriedengestellte Aeolus* (Eolo soddisfatto), altre sono di carattere celebrativo ed encomiastico.

Al di là delle imposizioni dettate dalle condizioni oggettive del lavoro, inteso specialmente come mestiere e prestazione d'opera, ragion per cui furono la necessità e il costume a moltiplicarne l'uso, è la concezione stessa della vita nel mondo luterano che sembra giustificare una così elastica e morbida arrendevolezza all'uso della parodia. [...] Le categorie del sacro e del profano non si pongono in conflitto fra loro, ma tendono ad integrarsi, ad illuminarsi della stessa luce.²

Da 1723 fino alla morte, come è noto, Bach fu *Thomaskantor*, cioè compositore ufficiale, della chiesa e della città di Lipsia, molto inserito nella vita religiosa della città, profondamente fedele al culto protestante, ma anche sensibile a quella che era la vita sociale di Lipsia, città estremamente ricca di eventi musicali che venivano organizzati per i più svariati avvenimenti: compleanni dei potenti del tempo, inaugurazioni, matrimoni, ricorrenze dell'Università cittadina ecc. In questi contesti il compositore, maestro indiscusso del procedimento compositivo della parodia che sfruttò in innumerevoli composizioni utilizzando temi, melodie e trasferendo interi brani da una composizione all'altra, considerava certamente questo procedimento più che legittimo, autorizzato dalla antica tradizione musicale. Nessuno avrebbe mai potuto applicare a questa tecnica il concetto di plagio o di violazione del copyright che nel Settecento proprio non esistevano.

Alcune composizioni, in particolare la *Cantata del caffè* e anche la *Cantata dei contadini*, si avvicinano al concetto di parodia che è a noi familiare e mi sembra interessante analizzarle soprattutto per l'arguzia e la particolarità dei libretti: l'opera buffa era ormai nello spirito del tempo, anche se in luoghi e contesti diversissimi rispetto alla città di Lipsia e le antenne sensibilissime di Bach non potevano non captarlo.

Scritta in una data compresa fra il 1732 e 1734 *Schweigt stille, plaudert nicht* (BWV 211), la *Cantata del caffè*, deve la sua relativa popolarità all'oggetto del contendere fra un padre, Schlendrian (uomo del tran tran) e sua figlia Liesgen: il caffè. E con il nome di *Cantata del*

¹ FAVA 2016, 1.

² BASSO 1983, II, 239.

caffè essa è normalmente citata (nel testo a stampa di Picander – pseudonimo di Christian Friederich Henrici – è indicata *Über den Caffè. Cantata*).

La moda della bevanda introdotta dai turchi in Europa si era diffusa ampiamente in Germania dal momento in cui l'esercito turco, ritirandosi, aveva lasciato ingenti quantità di caffè nelle mani delle truppe imperiali. La bevanda, da cui era derivato anche il nome del locale nel quale veniva servita, aveva raccolto l'entusiasmo soprattutto del pubblico femminile e suscitato discussioni accese in quanto recava disturbo alla produzione della birra provocando anche un danno economico. L'argomento era di grande interesse e quindi non ci si deve meravigliare se anche Picander, librettista della cantata, colse al volo l'occasione di poter realizzare un'opera in collaborazione con il grande J. S. Bach.

L'argomento della cantata è costituito da un acceso diverbio tra il padre (Schlendrian - basso) e la figlia (Liesgen - soprano) nell'ambito del quale il primo rimprovera alla seconda l'eccesso di uso del caffè, la minaccia di chiuderla in casa e di non farle più regali e vista la testardaggine della ragazza, le promette di darle marito solo con la promessa di non bere più caffè. La fanciulla accetta ma, con astuzia, decide di inserire nel contratto di matrimonio la clausola in base alla quale il marito non potrà impedirle di bere il caffè tutte le volte che vorrà.

Oltre ai due personaggi Schlendrian e Liesgen è presente anche un narratore (tenore) che introduce la vicenda e conclude l'opera insieme ai due protagonisti con un terzetto (coro) nel quale si afferma gioiosamente che le madri non possono biasimare le figlie dal momento che anch'esse bevono il caffè.

Il libretto della cantata contiene espressioni veramente particolari e pare impossibile che Bach si sia ad esse adeguato nel metterle in musica. Qualche esempio: nel recitativo Schlendrian viene definito *ein Ziedelbär* (*un orso mangiamiele*) e Liesgen teme di diventare *wie ein verdorrtes Ziegenbrätchen* (*un arrostitino di capra rinsecchito*) se non può bere tre volte al giorno il suo caffè; per finire, un'immagine quasi erotica *Das ich endlich vor Caffee, eh'ich noch zu Bette geh', Einen wackern Liebsten Kriegte* (*finalmente, invece del caffè, prima ancora di andare a letto, io trovassi un baldo innamorato*). Il libretto termina con questa espressione, molto popolaristica *Die Katze lässt dass Mausen nicht, die Jungfern bleiben Coffeeschwetern* (*il gatto non lascia il topo, le ragazze rimangono attaccate al caffè*). Anche i nomi dei protagonisti sono scelti in ambito dialettale: Schledrian è l'equivalente del nostro "tran-tran quotidiano" e il nome del personaggio ci dice già qualcosa del suo carattere; Lieschen è forma dialettale e sta per Lisetta e Zeidel è forma antico-alto-tedesca per Hönig, cioè miele.

L'opera è composta da recitativi, arie bipartite o tripartite e la parte strumentale consiste in un accompagnamento di archi e di un'aria concertante con il flauto traversiere. I ruoli sono caratterizzati musicalmente da sincopi, ostinati, note ribattute nelle arie di Schlendrian e con momenti di soavità e di ritmi di danza nelle arie di Liesgen. Termina l'opera una delicata *bourée* con l'organico completo.

La seconda opera che prendiamo in considerazione è *Mer bahn an neue Oberkeet* (Abbiamo un nuovo superiore – BWV 212), qualificata come recita il testo a stampa del 1751 di Picander *Cantate en burlesque* e definita successivamente anche come *Comische Cantate* o *Bauernkantate*.

Il pittoresco e spiritoso quadretto paesano è una divertente invenzione di Picander che era stato incaricato nel 1740 dell'esazione delle imposte nel circondario di Lipsia. Henrici, oltre che librettista e poeta, aveva anche un'intensa attività amministrativa e di riscossione dei tributi. L'esile trama del libretto si basa su un idillio tra due giovani contadini che dialogano scambiandosi baci e carezze ma, contemporaneamente, rendono omaggio al nuovo signore, fanno pettegolezzi, parlano di tasse e infine, dopo aver inneggiato alle bevande, decidono di andare all'osteria dove potranno anche ballare al suono di una cornamusa.

L'attenzione di Bach è volta a sottolineare con la sua musica l'aspetto fondamentalmente ingenuo e sempliciotto del testo, una sorta di *carmina rustica*, componendo una serie di brevi segmenti musicali scritti nello stile del Lied-salottiero con un semplice accompagnamento

strumentale. La *Cantata dei contadini*, composta per due voci, soprano e basso, con l'accompagnamento del flauto traversiere, corno, due violini, viola e continuo, è composta su di un libretto, scritto in parte in dialetto sassone, con alcune espressioni popolari da sottolineare.

Come nella *Cantata del caffè* Picander non si fa scrupolo di inserire alcune frasi volgarotte e decisamente popolari. Ecco alcuni esempi come *Ei, da braust es in dem Ranze, als wenn eitel Flöh und Wanzen und ein tolles Wespenbeer Miteinander zänkisch wär* (l'impulso amoroso ribolle nella tua pancia come una guerra in un vespaio tra insetti e vespe); *Versagt't die rechte Hand, so drehet euch unverwand't zur linken* (quando è ora di bere e la tua mano destra fallisce, usa la sinistra). Un ultimo breve momento per accordarsi, poi il duetto finale; la coppia va all'osteria, beve e augura lunga vita al signore di Dieskau e alla sua casa.

Si può concludere che nell'universo musicale di J.S. Bach c'è spazio anche per la mondanità, il divertimento e la satira.

Bibliografia

- DEUMM (1984), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET
 BASSO A. (1983), *Frau Musica La vita e le opera di J.S. Bach*, I e II, Torino EDT/Musica
 FAVA E. (2016), *Parodia-riuso e parodia-riso: tre casi esemplari di contraffazione nel teatro musicale*, "Between", VI.12, <http://www.betweenjournal.it>