

BACH JOHANN SEBASTIAN

Compositore ed organista (Eisenach, Erfurt, 21 III 1685-
Lipsia 28 VII 1750)



Discendente da una dinastia di musicisti trapiantati in Turingia, la famiglia dei Bach si era stabilita nel ducato di Eisenach nel 1665, trasferendosi dalla vicina Arnstadt.

Il padre Johann Ambrosius (1645-1695) era cugino germano di Johann Christoph (1642-1703), il più importante dei Bach prima della venuta di Johann Sebastian.

Johann Christoph, attivo a Eisenach sin dal 1665 si interessò per far ottenere (ottobre 1671) il posto di musicista di corte nella città al cugino che dal 1667 ricoprì analoga carica a Erfurt; qui, Johann Ambrosius sposò (1668) Elisabetta Lammerhirt (Erfurt 1644-Eisenach 1694), discendente da una famiglia imparentata con i Bach.

L'ultimo di otto figli, Johann Sebastian apprese i primi rudimenti musicali dal padre, buon violinista, ma fu a contatto con lo zio Johann Christoph che il piccolo Bach coltivò la propria vocalità musicale e compì progressi nell'arte; non gli mancarono le occasioni per accompagnarlo alla Georgenkirche per tirare i mantici del vecchio organo (costruito nel 1576), per prestare attenzione alle improvvisazioni da lui svolte o ai Preludi-corali da lui composti, per seguire minutamente le varie fasi del culto in relazione ai compiti dell'organista.

Tramite Johann Christoph, il piccolo Bach familiarizzò con i nomi di compositori che il diligente parente gli indicò come modelli (J. Pachelbel soprattutto), e imparò ad apprezzare il patrimonio musicale della famiglia, cogliendone le caratteristiche che si tramandavano di padre in figlio, quasi obbedendo ad un obbligo morale, ad un dovere non disgiunto da una certa forma di fierezza e di orgoglio.

Ricordandosi dell'importanza che tale patrimonio di famiglia ebbe sulla sua formazione professionale, più tardi Johann Sebastian non esitò a completare una raccolta antologica, già iniziata dal padre, e per fortuna giunta sino ai giorni nostri.

Nel 1693 Johann Sebastian venne iscritto alla scuola di latino, annessa alla Georgenkirche che duecento anni prima era stata frequentata da Lutero; oltre al latino, il piccolo studente apprese le regole di scrittura, di grammatica di sintassi e catechismo e si familiarizzò col sacro testo della Bibbia; contemporaneamente prestò opera di cantore nella Schulkurrentenchor, talvolta anche come solista (aveva limpida voce di soprano).

Ai primi di maggio del 1694 Bach perse la madre; sei mesi dopo il padre si risposò con Barbara Margherita Keul, vedova di un suo cugino; ma nel

febbraio 1695 il padre morì ed al piccolo orfano restò solo una soluzione: andare a raggiungere a Ohrdruf il fratello maggiore, pure questi di nome Johann Christoph (1671-1721), organista in Sankt Michael ed in precedenza (1686-1689) allievo di J. Pachelbel a Erfurt.

LA CASA NATALE



Nel piccolo centro di Ohrdruf, poco distante da Eisenach ed ancora incorporato nella Turingia, Bach continuò a seguire i corsi della scuola normale; frequentò il locale Lyceum, avvicinando i classici latini e cementando la sua robusta fede luterana con studi di teologia, anche in seguito, e per tutto il corso della vita, prediletti.

Alla musica concedeva quanto più tempo era possibile: dal fratello riceveva lezioni di cembalo, organo e composizione e con il coro della scuola si esibiva frequentemente, ricevendo per tali prestazioni onorari più che sufficienti al proprio mantenimento.

Ciò nonostante, nel marzo 1700 si rese indispensabile trovare una nuova sistemazione: il fratello si era sposato, gli erano nati due figli e pertanto la coabitazione si era fatta difficile; oltretutto Bach aveva raggiunto l'età dell'emancipazione. Su raccomandazione di un insegnante di Ohrdruf, Elias Herda, Johann Sebastian ottenne di potersi iscrivere al ginnasio annesso alla chiesa di Sankt Michael di Lunemburgo, all'estremo nord della Germania.

Se a Ohrdruf il giovane "apprendista" poté studiare e copiare opere di J. J. Froberger, J. Pachelbel, Buxtehude, N. Bruhns ed altri, a Lunemburgo egli poté disporre di un'intera biblioteca, ricca di oltre mille volumi, relativi soprattutto alla musica polifonica; inoltre poté avvicinare operisti famosi quali Christopher Morhard, J. J. Lowe (il cui padre era nativo di Eisenach) e soprattutto G. Bohm, anch'egli conterraneo di Bach, e l'organaro J. B. Held, con il quale perfezionò le proprie conoscenze in materia di costruzione di organi.

Seguendo gli insegnamenti, o meglio i modelli di Bohm, le cui opere copiò più volte di proprio pugno, il giovane musicista rinsaldò la propria spiccata inclinazione all'organo e nel medesimo tempo scoprì ed assimilò le caratteristiche dello stile francese, così care a Bohm: in quegli anni copiò il *Premier livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principales festes de l'annee* (1699) di N. de Grigny e frequentò la corte filofrancese della vicina residenza di Celle, dove erano organisti

L. Christopher Goudon (a corte) e A. M. Brunckhorst.

Fu a Celle, dove Bach si recò numerose volte chiamato a suonare il violino dell'orchestra di corte, che il futuro Cantor conobbe le musiche di Couperin, Lully, J. Champion de Chambonieres ed altri.

Contemporaneamente Bach non trascurò la musica "nordica": a Lunemburgo non poté sottrarsi all'influenza della copiosa produzione regionale (documentata anche dai noti otto volumi di intavolature

organistiche pervenuti), mentre non gli mancò l'occasione di recarsi talvolta nella vicina Amburgo, non tanto per ammirare il teatro tedesco di J. S. Kusser e di R. Keiser, quanto per visitare il cugino Johann Ernest (figlio dello zio organista Johann christoph) e l'ottuagenario organista J. A. Reinken.

CLAVICEMBALO E VIOLA APPARTENUTI AL COMPOSITORE



Nell'agosto 1702 Bach fece il primo tentativo per ottenere un impiego fisso di musicista (ormai non poteva più contare sulla sua voce, che pur gli aveva reso preziosi servizi). Resosi vacante un posto di organista a Sangerhausen fece richiesta per essere assunto, ma gli fu preferito

J. A. Kobelius. Terminati gli studi ginnasiali, finalmente venne la prima nomina (aprile 1703) di Kammermusikus alla corte di Weimar con funzioni anche di segretario dell'organista di corte J Effler che, malato, talvolta gli cedeva il posto alla tastiera.

Il duca Giovanni Ernesto di Sassonia-Weimar, fratello minore del duca Guglielmo Ernesto, aveva creato un piccolo complesso strumentale che operava indipendentemente da quello della cappella di corte; le mansioni di violinista non erano probabilmente ben accette da Bach, che tuttavia finì col subire l'influenza di J. P. von Westhoff, uno dei più eminenti rappresentanti della scuola violinista tedesca, dal 1698 attivo a Weimar.

La grande occasione per lasciare il posto di violinista si presentò a Bach nella stessa estate del 1703: evidentemente doveva già essersi messo in luce come organista, se il 3 luglio venne chiamato ad inaugurare l'organo della chiesa nuova (San Bonifacio) di Arnstadt.

La favorevole impressione suscitata in quella circostanza indusse il concistoro cittadino ad offrirgli la carica di organista stabile in quella chiesa. Il contratto, firmato il 9 agosto prevedeva non molti impegni: tutte le domeniche dalle 8 alle 10, il lunedì durante la riunione per le preghiere, ed il giovedì dalle 7 alle 9 per un altro servizio liturgico.

Ad Arnstadt Bach si trattenne sino al giugno 1707. Sul finire del 1705, intanto si era recato nella lontana Lubecca per ascoltare e conoscere il grande Buxtehude, organista della chiesa di Santa Maria e principale promotore delle Abendmusiken, caratteristica istituzione di quella città.

Il soggiorno a Lubecca si protrasse ben più del previsto e del pattuito: il concistoro di Arnstadt aveva concesso quattro settimane di licenza: Bach, che nel viaggio di ritorno passò per Amburgo (per salutare Reinken) e per Lunemburgo (per rivedere G. Bohm), rientrò in sede soltanto dopo quattro mesi.

Il fatto provocò le reazioni del concistoro, che convocò il musicista il 21 febbraio 1706 per chiedergli ragione del suo operato. La citazione probabilmente era frutto di un'azione concomitante promossa dal concistoro ma voluta essenzialmente dalle autorità religiose locali, le quali non avevano gradito la nuova maniera di suonare adottata da Bach, impostata su durezze armoniche assolutamente insolite e originali, e, a

parte alcune deboli infrazioni al regolamento, non avevano apprezzato il suo rifiuto di dirigere il coro nell'esecuzione di musiche polifoniche. L'ostilità o, comunque, la freddezza incontrata ad Arnstadt convinsero il musicista a cercarsi un nuovo impiego altrove.

IL PADRE JOHANN AMBROSIUS BACH



L'occasione si presentò nel dicembre 1706, allorché morì l'organista della chiesa di San Biagio a Muhlhausen, J. G. Achle, figura di buon rilievo nella storia musicale tedesca; è probabile che Bach riuscisse ad ottenere la successione nell'impiego tramite le raccomandazioni della cugina Maria Barbara (che egli poi sposò il 17 ottobre 1707), figlia di Johann Michael Bach, organista di Gehren, e residente dopo la morte dei genitori presso lo zio, borgomastro di Arnstadt; per via materna Maria Barbara era imparentata con un membro del consiglio di Muhlhausen.

Il giorno di Pasqua (24 aprile 1707) Bach venne chiamato a sostenere una prova; il 13 maggio un terrificante incendio colpì la cittadina, distruggendo oltre quattrocento case e minacciando seriamente la stessa chiesa di San Biagio; Bach, comunque, poté ugualmente recarsi sul luogo per la firma del contratto (15 giugno), essendosi decisa nel frattempo la sua assunzione; le dimissioni dal posto di organista della chiesa di San Bonifacio ad Arnstadt, tuttavia, divennero definitive soltanto il 14 settembre.

Il periodo di Muhlhausen fu estremamente breve. La cittadina si rivelò subito una sede tutt'altro che ideale per Bach, non tanto perché mancassero i contatti con i grandi centri, quanto piuttosto perché la tensione formalistica della corrente pietista, dominante in quell'ambiente, non si conciliava con la sua ortodossa sensibilità religiosa; la qual cosa, tuttavia, non impedì al compositore di subire taluni riflessi dell'attitudine sentimentale e dell'atteggiamento spirituale dei pietisti.

Nel giugno 1708 Bach presentò le dimissioni al borgomastro ed al consiglio di Muhlhausen, avendo ottenuto un posto alla corte di Weimar, ove ritornava non più in veste di Kammermusikus (come era avvenuto nel 1703), bensì in quella di Hof-Organist. Nella Lettera di dimissioni, fra l'altro, il musicista scriveva: "Mio unico fine è stato quello di condurre una musica religiosa "regolare", per la più grande gloria di Dio e per soddisfare le sue volontà secondo la natura dei mezzi, ma ho voluto soprattutto perfezionare quella della vostra chiesa che, sotto questo punto di vista, è in ritardo rispetto a quella di molti villaggi dei vostri dintorni".

Bach, infatti, si era preoccupato di copiare, con l'aiuto dell'allievo

J. M. Schubart, numerose opere per la biblioteca della chiesa di San Biagio, rinnovando il repertorio consunto voluto dagli Achle, che lo avevano preceduto nel servizio musicale del culto, ed introducendo il nuovo stile chiesastico della Cantata (*geistliche Konzert*) di Buxtehude ed in genere dei maestri nordici. Il posto a Weimar offriva non pochi

vantaggi, a cominciare da quelli economici. Dalla quota iniziale di 150 fiorini Bach passò, nel 1714, allorché ebbe la nomina a Konzertmeister, a 250 fiorini, oltre a forniture e scorte varie, che gli conferivano una posizione di prestigio rispetto al maestro di cappella J. S. Drese che, pur essendo suo superiore, riceveva un minore onorario.

LA STRADA DI EISENACH DOVE NACQUE BACH



Prima preoccupazione di Bach a Weimar fu quella di provvedere al restauro dell'organo della cappella di corte; durante i lavori, il musicista si servì prevalentemente dell'organo della chiesa dei Santi Pietro e Paolo di cui era titolare il cugino J G. Walther.

Agli anni di Weimar risalgono i primi seri contatti con una musica italiana (Vivaldi, in primo luogo, di cui trascrisse vari Concerti e poi G. Legrenzi, Corelli, Tommaso Albinoni, F. A. Bonporti, Alessandro Marcello, Frescobaldi del quale nel 1714 copierà i *Fiori musicali*) ed un nutrito gruppo di pagine organistiche, specialmente corali, fra le più grandi della sua produzione; né si devono dimenticare le Cantate spirituali ed alcune profane, queste ultime mai prima di allora tentate.

E tuttavia non erano le opere, in quel tempo, a diffondere la fama di Bach

nei paesi circostanti, bensì le esecuzioni all'organo e la sua eccezionale perizia in fatto di arte organaria. Nel 1713 la corte di Weimar rischiò di perderlo, essendo pervenuta al compositore un'offerta da parte delle autorità di Halle; il progetto naufragò, non essendo stato raggiunto l'accordo sul "trattamento" economico; del resto Bach, mirava al posto di Kapellmeister alla corte di Weimar. Grande fu la sorpresa quando, morto Johann Sebastian Drese (primo dicembre 1716) e ritenendosi che dovesse subentrargli Bach, l'incarico venne affidato al mediocre figlio dello stesso Johann Sebastian Drese.

Irritato, Bach cercò un nuovo impiego e lo trovò, come Kapellmeister, presso il principe Leopoldo di Anhalt-Cothen. Notificatagli la nomina il 5 agosto 1717, Bach si presentò al duca di Sassonia-Weimar chiedendo il congedo; ma questo gli venne negato, forse anche a motivo dell'atteggiamento assunto in una controversia politica in seno alla corte.

Dopo una breve visita a Dresda (dove secondo una notizia scarsamente attendibile avrebbe dovuto scendere in gara con l'organista francese

L. Marchand eclissatosi nottetempo), Bach chiese nuovamente il congedo: arrestato il 6 novembre per aver mancato di riguardo al duca, uscì dal carcere il 2 dicembre; pochi giorni dopo si trasferirà a Cothen con tutta la famiglia. Gli anni di Cothen (dicembre 1717 - maggio 1723) furono sostanzialmente tranquilli, anche se un grave lutto colpì il musicista: nel luglio 1720 morì Maria Barbara (e Bach seppe dell'accaduto al ritorno da un viaggio), che gli aveva dato sette figli; Johann Sebastian non si perse d'animo ed il 3 dicembre 1721 si unì in seconde nozze con Anna Magdalena Wilcken (Zeitz 1701-Lipsia 1760), che doveva dargli altri tredici figli.

La corte di Cothen seguiva la confessione calvinista, ostile all'impiego della musica in chiesa (si tollerava soltanto il canto puro e semplice dei corali), e pertanto Bach dovette abbandonare per alcuni anni il campo della composizione organistica e limitare la produzione delle Cantate, escludendo quelle destinate al culto.

Per contro, disponendo di un complesso strumentale di corte eccezionalmente dotato, costituito da virtuosi, realizzò una serie di opere cameristiche e solistiche assolutamente originali ed irripetibili, ciascuna delle quali tocca un vertice invalicato nell'ambito della letteratura dei singoli strumenti o generi musicali. Contemporaneamente, predispose varie raccolte di ordine "didattico" destinate ai figli, alla moglie ed agli allievi.

Sfumata nel 1720, per intervento del principe Leopoldo, la possibilità di ottenere il posto di organista nella chiesa di Santa Caterina ad Amburgo, pareva che Bach dovesse rassegnarsi a restare a Cothen per diversi anni; ma a partire dai primi del 1722 il compositore cominciò ad avvertire la presenza di ostacoli vari sul proprio cammino, primo fra tutti il disinteresse mostrato dalla consorte del principe nei confronti dell'arte in generale e della musica in particolare.

LA MARKTPLATZ DI EISENACH



Risoltosi ad abbandonare la carica alla prima occasione, allorché nel giugno di quell'anno giunse la notizia della morte di Johann Kuhnau, Cantor della pluricentenaria Thomasschule di Lipsia, Bach pose la propria candidatura alla successione. Gli vennero preferiti dapprima Telemann, che rinunciò perché già impegnato ad Amburgo, poi Johann Graupner, che non ottenne il nulla osta dal principe d'Assia alle cui dipendenze si trovava; fu anzi lo stesso Johann Graupner a raccomandare l'assunzione di Bach, che egli definì "musicista egualmente capace di suonare all'organo, quanto versato nelle cose di religione e nei pezzi da cappella" (4 maggio 1723). Il 5 maggio Bach, che già il 19 aprile di quell'anno si era dichiarato pronto ad assumere le funzioni di Cantor, riceveva la nomina e firmava l'accettazione: tre giorni dopo sosteneva

brillantemente l'esame obbligatorio di teologia, assumendo ufficialmente la carica il primo giugno.

Il nuovo ufficio comportava l'espletamento di vari incarichi: oltre l'attività di compositore (59 Cantate all'anno) per le chiese di San Tommaso e di San Nicola (e talvolta anche per quelle di San Paolo, annessa all'università), Bach esercitava la funzione di ispettore e doveva istruire il *chorus primus*, dirigere la musica dei servizi liturgici, suonare all'organo, aver cura della biblioteca e degli strumenti, insegnare varie materie (fra le quali il latino). Si aggiungano a queste le non poche attività secondarie: la direzione del locale *collegium musicum* e la carica di *director musices* della città di Lipsia; la conservazione del titolo di Kapellmeister della corte di Cothen (dove Bach tornò ripetutamente quegli anni seguenti e sicuramente nel 1724, 1725, 1726, 1728, 1729); la nomina a Kapellmeister della corte di Weissenfels; i numerosi viaggi compiuti per tenere Concerti o per collaudare organi o per sostenere perizie tecniche sugli stessi; la nomina (1736) a compositore di corte a Dresda e via dicendo.

Più volte la vita di Bach fu amareggiata da contrasti con le autorità (laiche o religiose) sul modo di espletare le funzioni che gli competevano di norma: sul piano artistico, come su quello organizzativo e pedagogico, tali contrasti toccarono a volte momenti di grave tensione e vi è motivo di credere che l'attività di Bach non solo non fosse sufficientemente apprezzata, ma che talvolta essa fosse a mala pena tollerata.

Instancabile nei primi anni (appena assunto in carica e sicuramente sino al 1726, Bach scrisse fra l'altro, una Cantata sacra per ognuna delle domeniche e delle altre festività), a poco a poco il compositore cercò rifugio in se stesso e nella propria famiglia, e negli ultimi anni preferì dedicare le proprie forze alla revisione o rielaborazione di opere composte anni prima o alla composizione di lavori di natura più teorica che pratica, che sottolineavano il carattere scientifico della sua concezione musicale (e fu proprio in funzione di tale carattere che Bach nel 1747 volle recarsi a Potsdam, alla cui corte era clavicembalista il figlio Carl Philipp Emanuel: ricevuto da Federico II il Grande, questi gli chiese un parere sui nuovissimi strumenti del Silbermann e gli dettò un tema, sul quale Bach improvvisò una serie di variazioni; ritornato a Lipsia, il compositore rielaborò il testo ed inviò il frutto della sua fatica al sovrano col titolo *Musikalisches Opfer*.

Nella primavera del 1749 si manifestarono prepotentemente i segni di un'imminente perdita della vista, tanto che già nel giugno le autorità di Lipsia, pensando all'eventuale sostituzione del maestro, fecero sostenere una prova a J. G. Harrer; al termine di quell'anno la cecità era completa.

L'ORGANO NELLA SUA ABITAZIONE



Operato di cataratta dal chirurgo inglese J. Tajlor, di passaggio a Lipsia, il 30 marzo 1750, Bach dovette nuovamente sottoporsi ad un'intervento alla fine di aprile ma senza risultati positivi. Costretto a letto e ormai senza forze, il 18 luglio il musicista recuperò improvvisamente la vista, ma poche ore dopo fu colpito da apoplezia. Morì il martedì 28 luglio 1750 alle ore 20,45.

L'interpretazione storica di una figura così centrale e determinante per le vicende della musica, qual è quella di Bach, presuppone la conoscenza di una situazione di fatto che oggi sembra quasi incredibile ed insensata. Il grande Cantor non fu stimato dai contemporanei se non per le sue virtù di organista e di esperto in organaria; né godette di quella considerazione postuma con la quale si era soliti riparare agli errori di valutazione. La società del tempo non si preoccupò di tramandare i documenti, gli atti di una vita spesa interamente e senza mezze misure al servizio dell'arte: la biografia è lacunosa, scarse le fonti dell'epoca, incerte per non dire evanescenti le notizie sulle condizioni economiche del musicista, opachi i dati sulla psicologia del personaggio, vani i tentativi di definire una volta per sempre l'esatta cronologia delle opere, impossibile il calcolo delle composizioni perdute, modestissimo il contributo recato dall'esile epistolario (27 lettere), irrilevante il peso commerciale delle opere (praticamente mai uscite, vivente l'autore, dai confini geografici della Turingia e della Sassonia), pochi e non certo entusiastici gli attestati critici (nel 1737 J. A. Scheibe usò parole aspre contro Bach, accusandolo di essere praticamente un musicista fuori del tempo).

Dimenticata da coloro che vissero in contatto diretto con il Cantor, estranea quasi agli stessi suoi figli che la consideravano "roba da museo", ignota ai cultori della musica delle generazioni immediatamente seguenti, la musica di Bach "ufficialmente" non esisteva: le corti e le chiese per le quali quella musica era nata ne ignoravano l'esistenza e la validità artistica.

Il silenzio, sconsiderato ma in un certo senso giustificato dalle circostanze storiche, incominciò ad essere rotto soltanto verso la fine del secolo, quando alcuni teorici presero a citare sparsi frammenti delle opere bachiane a sostegno di certe soluzioni tecniche e quando alcuni musicofili promossero sporadiche e timide esecuzioni private delle opere strumentali. Fu J. N. Forkel per primo (1802) ad affrontare il problema della vita e dell'arte di Bach: iniziò la "Bach-renaissance" e subito alcuni editori si preoccuparono di immettere sul mercato alcune opere.

Nel 1829 il ventenne Mendelssohn presentò a Berlino, in un'edizione rimaneggiata e a distanza di cento anni dalla sua prima esecuzione, la *Matthaus-Passion*, aprendo definitivamente quello che si potrebbe definire il "processo a Bach". Paradossalmente, vien fatto di notare che, la "scoperta" di Bach fu soprattutto il frutto della crisi che il luteranesimo attraversava nel periodo a cavallo fra i due secoli, poiché la svolta decisiva verso la "riabilitazione" venne da coloro che, nel tentativo di rinvigorire il moto religioso, riportarono alla luce il grande patrimonio dei corali, sangue della nazione tedesca; ed una volta riscoperto e studiato il repertorio musicale luterano, era logico che si dovesse giungere a Bach.

IL VECCHIO CONSERVATORIO DI LIPSIA



Immediatamente si produsse una reazione a catena: nel 1850 si diede vita ad una "Bach-Gesellschaft" (e fra i fondatori vi fu Schumann), e l'anno seguente iniziò la pubblicazione dell'*Opera omnia* del maestro di Eisenach; nel 1865 comparve l'importante studio di K. H. Bitter, seguito alcuni anni dopo (1873 e 1880) da due monumentali volumi di Ph. Spitta; si incominciò ad esplorare tutto il barocco tedesco, poi quello italiano e francese; quindi entrò in scena la cultura rinascimentale, non certo ignota a Bach, scoprendo agli indagatori prospettive sempre più profonde ed ardue, inimmaginabili nel secolo dei lumi e nell'età di Kant e di Beethoven.

Il processo iniziatosi nel nome di Bach toccava così gran parte della storia musicale e quel timido fervore iniziale (peraltro già venato di romanticismo), fattosi adulto e cosciente, portava alla fondazione di una nuova disciplina storica: la musicologia. Contraddizione singolare, la storia che prima aveva rinnegato Bach ora pareva trovare in lui il momento essenziale e centrale del proprio divenire: con Bach culminava un'epoca, con Bach se ne iniziava un'altra.

In effetti, Bach non perse mai di vista la storia. Nutriva uno straordinario interesse per le opere altrui, antiche o contemporanee; si avvicinava ad esse con pudore verginale ma con tempra di ricercatore; lo studio fu lo scopo della sua vita e la sua arte fu lo specchio di un'applicazione scientifica costante. Musicista arrivato, espertissimo in ogni campo della musica (anche, a giudicare da taluni elementi, del melodramma che peraltro mai praticò), egli trovava ancora il tempo di copiare di proprio pugno l'opera di un Frescobaldi o di "parodiare" un Pergolesi.

Certo, l'eclettismo che ispirava Bach mirava ad una sintesi storica, costituiva il pretesto per una visione più concreta delle sue possibilità di creatore.

Concetti come quelli di ricerca e di esperimento dovevano essergli congeniali. È significativo, ad es. che gran parte della sua produzione strumentale era, nel medesimo tempo, opera di poesia e di scienza (è il concetto medievale di arte) e non è meno importante per la definizione dell'artista che le più grandi raccolte di musiche siano state create per finalità didattiche o per l'istintivo desiderio di ricondurre ad un sistema l'impulso creativo.

Se si considerano certi aspetti del suo temperamento artistico, parrebbe logico pensare che egli intendesse votarsi all'astrattismo e che soltanto le circostanze esteriori lo avessero obbligato ad una musica "regolare": di

fatto, la situazione musicale concreta, reale, non sfuggiva mai alla sua attenzione, pronto com'era a cogliere le occasioni per manifestare la novità del suo pensiero e trasmettere una conquista tecnica.

J. S. BACH A 30 ANNI



Sotto questo punto di vista, egli non faceva distinzione fra opera sacra e opera profana, fra musica vocale e musica strumentale, fra teoria e prassi. I mezzi, gli stilemi, i materiali, le situazioni, gli strumenti di lavoro in una parola sono i medesimi (e quante volte Bach non ha utilizzato frammenti o pagine preesistenti!), ma poi li trasforma sotto l'impulso di folgoranti intuizioni espressive, dando vita e concretezza poetica a ciò che pare concepito in astratto e adattabile a tutti gli usi.

In ciò, naturalmente, c'è il segno d'un atteggiamento morale; l'opera di Bach è anzitutto il frutto maturo sulla pianta di un fervido sostenitore del credo luterano e non vi è pagina che in qualche misura contraddica l'esperienza religiosa: la sostanziale severità della sua poetica non consente, neppure quando si tratti di opere alla moda, d'interpretare diversamente il testo musicale, che in Bach è sempre determinato da un rigoroso interesse speculativo e governato da una tenace espressione geometrica, simbolo di ordine e di saggezza, specchio di un'intelligenza privilegiata e di una condizione umana edificante.

Vorrei che la complessa natura del fenomeno musicale bachiano, natura tanto più travagliata e criticamente stimolante quando dai dati esteriori e complementari si vuole risalire alla ricchezza della fantasia o alla potenza dell'invenzione o alla sovrana padronanza della tecnica strumentale o vocale, è tale tuttavia da non consentire una definizione unilaterale o generica. Anche dal punto di vista formale le soluzioni sono infinite e condizionate da un prestigioso senso dell'irripetibilità di certe esperienze-cardine ritenute tali dallo stesso musicista.

L'esperienza che il compositore dimostra nel manovrare il materiale sonoro meraviglia e commuove, anche nelle opere giovanili, e come sempre avviene quando ci si trova di fronte alle grandi figure dell'arte, l'immediatezza dell'espressione è tale che ogni problematica pare annullarsi e venir meno fra le luci riflesse di una pura visione spirituale.

Il primo, per importanza artistica e per quantità di opere, settore nel quale si esercitò il genio di Bach, è quello delle Cantate sacre; ma enormi sono le difficoltà che gli studiosi, in oltre cento anni di ricerche (e si è ben lontani dal dire una parola definitiva in proposito) hanno incontrato per risolvere i principali problemi ad esso connessi: si pensi alla distribuzione cronologica, alla paternità di testi, alla tecnica della parodia (mediante la quale era possibile utilizzare certi brani di Cantate in altre opere), all'autenticità posta in discussione per talune pagine.

Secondo le più attendibili conclusioni critiche, a conti fatti le Cantate

sacre di Bach dovrebbero risultare 195; dagli elenchi un tempo ritenuti validi, si dovrebbero evidenziare le Cantate BWV 15, 53, 141, 142, 160, 189, 217, 222. Poiché il necrologio (pubblicato da Carl Philipp Emanuel Bach e da J. F. Agricola nella "Musikalisches Bibliothek" di Mizler, volume III, prima parte, Lipsia 1754) recava la notizia che Johann Sebastian nel corso degli ultimi anni avevano ordinato le Cantate in cinque annate complete, e poiché secondo il calendario liturgico 59 erano le Cantate previste in una annata, ne consegue che Bach avrebbe scritto poco meno di 300 Cantate: dunque, un centinaio di queste sarebbero andate perdute.

FRONTESPIZIO DEL KLAVIER-ÜBUNG OP. 1

-

Clavier Übung
bestehend in
Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen,
Menuetten, und andern Galanterien;
Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt.....
von
Johann Sebastian Bach
Hochfürstl. Sächsisch-Weissenfelsischen Würcklichen Capellmeistern
und
Directore Chori Musici Lipsiensis.
OPUS I.
In Verlegung des Autoris.
1731.
Lipzig. in Commission bey Boetii Seel; hinder lafrenē Tochter, unter den Rath haufe

Tenendo presenti le sole Cantate pervenute (di molte fra quelle perdute si conoscono i titoli e la destinazione liturgica), le più remote del tempo risalirebbero al periodo di Muhlhausen; a Weimar sarebbero state scritte circa venti o poco più Cantate, mentre le restanti sarebbero state prodotte tutte a Lipsia. Particolarmente a quegli anni 1723-1726, cui risalirebbero circa 140 composizioni.

Si deve avvertire che il termine Cantata, e il tratto nell'uso comune per designare tali composizioni, era quasi del tutto estraneo a Bach (che lo impiegò solitamente per indicare le Cantate profane e soltanto in sette casi se ne servì per intitolare opere sacre): più consone al genere erano le espressioni Mottetto, *Geistliche Konzert*, dialogo o, più genericamente, *Kirchenmusik*; il termine Cantata definiva normalmente la Cantata da camera, solistica (ad una voce e basso continuo), di stampo italiano.

Anche la cosiddetta Cantata sacra affondava le proprie radici in fonti italiane (il Mottetto concertato, il dialogo spirituale e simili), ma essa trovò il terreno ideale di diffusione nei paesi luterani (e dunque principalmente al Nord), essa si sviluppò più propriamente al tempo di Bach, il quale non fu certo il più fecondo degli autori di Cantate sacre, ma nel genere fu ampiamente superato da Telemann.

La maggior spinta venne dall'opera di poeti intraprendenti (sovente pastori di chiese) che si preoccupavano di fornire testi per musica, ordinandoli secondo precisi schemi formali e liturgici e tenendo soprattutto presente la funzione che la Cantata era chiamata a svolgere nell'ufficio luterano: complemento devozionale e meditativo del sermone, centro e culmine della Messa. Bach, che negli ultimi tempi fu egli stesso autore o rielaboratore di testi, utilizzò principalmente testi di E. Neumeister, M. von Ziegler, S. Franck, Chr. Weiss, F. Henrici detto Picander. Dal punto di vista letterario modifiche importanti si erano già avute negli ultimi decenni del Seicento quando, a testi impostati come semplici trasposizioni poetiche di fatti biblici e formalmente organizzati in blocchi unitari, si erano sostituiti testi composti, divisi in più sezioni ed arricchiti da inserti madrigalistici e da corali. Musicalmente parlando, tali testi venivano realizzati utilizzando la tecnica mottettistica, la forma schematica del Lied e l'arioso. Con E. Neumeister il flusso della poesia madrigalesca aumentò considerevolmente e venne sostanzialmente dall'introduzione delle forme del recitativo e dell'aria col dal capo mediate dal melodramma italiano.

INTERNO DELLA MARIENKIRCHE DI BERLINO



Impossessatosi di queste due forme, Bach ne trasse stupefacenti conclusioni musicali: al primo conferì una dimensione, uno "spessore" espressivo eccezionale e che non trova l'uguale in tutta la produzione operistica del secolo, sia nell'aspetto "secco", reso con prepotente incisività e con un senso della sfumatura impressionante, sia nel genere obbligato, talvolta sfociante in sublimi ariosi; alla seconda impresse il gusto inconfondibile per una vocalità che soltanto a tratti e ad osservatori superficiali può sembrare manierata: in realtà, l'adesione al testo è quasi sempre perfetta, anche nei momenti di grande virtuosismo che spesso sono sostenuti dalla presenza di uno o più strumenti obbligati, in gara

con la voce; a centinaia si contano le arie degne di figurare in antologie, ma avvicinandole sarà bene tener sempre presente la memoria della situazione psicologica, drammatica, sentimentale dalla quale scaturiscono: il discorso di Bach non è mai gratuito o pleonastico, e richiede impegno e partecipazione, consapevolezza critica ed umiltà nella lettura.

La Cantata bachiana, tuttavia, qualunque sia la sua struttura (mutevole col mutare delle occasioni e dei tempi), non si esaurisce nei due poli del recitativo e dell'aria. A parte le introduzioni strumentali (non molto frequenti e gratificate di titoli come sinfonia o Sonata), vi sono numerosissimi interventi del coro: nella forma solenne del grande affresco, sostenuto da un piccolo apparato strumentale (nei brani più fastosi è frequente l'impiego di tre trombe), in quella più rigorosamente mottettistica ed infine in quella dimessa del corale.

Con il corale (che in un nutrito gruppo di Cantate degli anni 1724-1725 Bach eresse a protagonista assoluto, utilizzandone anche le varie strofe non del testo) si chiudono tutte le Cantate tranne dieci; ed il coro, pertanto, in quanto rappresentante della comunità dei fedeli è quasi sempre d'obbligo, esattamente come può ritenersi d'obbligo la presenza di tre o quattro voci soliste.

Sono poche infatti, le Cantate a due voci (22 per l'esattezza, tre delle quali senza coro) ed in queste ultime, come è logico attendersi, lo strumentale è ridotto e al solista si richiedono doti vocali eccezionali; tale solista, che in cinque casi è un contralto, in quattro un soprano, in tre un basso e in uno un tenore, viene impegnato in passi vocalistici di suprema difficoltà, ma mai fine a se stessi. Lo straordinario patrimonio delle Cantate bachiane non impressionò i contemporanei: invano si cercherebbe nei documenti dell'epoca un attestato, un'adesione di massima alla poetica bachiana. Basti dire che due sole Cantate, in un'epoca non avara di edizioni nel campo della musica sacra, conobbero l'onore della stampa: la BWV 71, *Gott ist mein König*, scritta per il rinnovo del consiglio municipale di Muhlhausen (4 II 1708) ed un'altra, cui non è giunto alcun esemplare né a stampa né manoscritto, creata l'anno successivo per analoga occasione.

Col senno di poi, è facile scandalizzarsi per l'ingiustizia patita da Bach, ma resta ugualmente la sostanza della sua arte fuori dai confini del tempo e dall'usura delle mode.

Se si devono relegare le più belle (i capolavori) tra le Cantate dal Cantor,

non basterebbe un terzo dei titoli a disposizione; e degli altri si dovrebbe dire che si tratta di opere pregevoli, riservando l'aggettivo di deboli forse ad una decina di titoli.

ESTERNO DELLA **NIKOLAIKIRCHE DI LIPSIA**



Strettamente collegati alle Cantate sono i tre Oratori, uno dei quali (*Oster-Oratorium*), per la verità, è una parodia da una Cantata profana. I recitativi sono costituiti da brani evangelici, intonati nello stile della parte di Evangelista delle passioni.

Il *Weihnachts-Oratorium* (composto nel 1734) consta di sei Cantate (liturgicamente destinate alle feste od alle "ferie" comprese fra il Natale e l'Epifania).

Dei 51 brani di cui si compone Oratorio (esclusi i corali), ben 17 provengono da Cantate profane (dette anche *drammi* per musica): il fatto nulla toglie all'originalità dell'epoca che, nonostante la sua lunghezza, resta una delle più compiute e perfette. Non parodiato è invece il terzo Oratorio, questo per l'Ascensione.

In campo profano 26 sono le composizioni di volta in volta designate o come Cantate o come drammi per musica, questi ultimi generalmente scritti per festeggiare il compleanno o l'onomastico di un principe; 7 Cantate sono parodiate da opere sacre; delle 3 Cantate nuziali due sono su testo italiano, una Cantata è destinata ad ode funebre per la morte della regina di Polonia e principessa di Sassonia.

Dal punto di vista formale, se si eccettua ovviamente la mancanza dei corali non si notano differenze di rilievo rispetto alle Cantate sacre; ma il contenuto artistico è generalmente inferiore: opere di circostanza, create perlopiù per essere eseguite una sola volta, tali Cantate soltanto a tratti offrono la misura dell'ingegno, ma quando la offrono è indubbio che riscattano anche questo settore minore della produzione di Bach.

Il citato necrologio riferisce che Bach aveva scritto cinque Passioni: di queste soltanto due sono pervenute intere: la *Iohannes-Passion*, la cui prima esecuzione accertata risale al 1724 e la *Matthaus-Passion* del 1729; una *Marcus-Passion*, su testo di Picander, è perduta ma se ne conosce parte della musica, che venne creata utilizzando anche la Cantata BWV 198 (la citata ode funebre). Spuria è la *Lucas-Passion*, pervenuta autografa ma sicuramente copiata da altro autore, forse intorno al 1712. Della quinta Passione nulla si conosce, se non un presunto libretto di Picander (1725 circa).

Le due Passioni pervenute, capolavori forse assoluti della musica di Bach, sono concepite nella forma della cosiddetta "passione Oratoriale": questa unisce insieme il testo evangelico (intonato per la parte "narrativa" da un evangelista, tenore, in stile recitativo e per le parti dialogiche da voci, soliste o corali, alle quali è affidata di volta in volta la

rappresentazione dei personaggi singoli o collettivi), arie ed ariosi madrigalistici (affidati a solisti, con funzione di suggerire ai fedeli motivi di meditazione e di considerazione), imponenti brani in stile mottettistico (in apertura o chiusura delle singole opere o di parti di esse) e corali liturgici (intonati dal coro).

PORTALE PRINCIPALE DELLA THOMASKIRCHE DI LIPSIA



A parte l'eccezionale rilievo dato al recitativo secco, autentico cardine di essenza delle Passioni bachiane, lo schema formale è quello lieb' delle Cantate (e come questa, le Passioni venivano eseguite in due parti, l'una prima e l'altra dopo il sermone): cori in stile mottettistico, corale, arie solistiche il più delle volte con strumenti obbligati.

Eseguita nel 1724 (ma taluni studiosi, non senza ottimi motivi, ne anticipano la data di un anno), la *Johannes-Passion* conobbe il travaglio di più versioni (almeno quattro): particolarmente significativo è il fatto che originariamente essa appariva col grande "corale figurato", poi trasportato di peso al finale della prima parte della *Matthaus-Passion* e si chiudeva col corale *Christe, du Lamm Gottes*, sostituito da *Ach Herr, lass dein liebe' Engelein*. Non si conosce l'autore del libretto, ma la critica intende riconoscervi la mano di Bach, il quale si servì del modello di un famoso testo dovuto al poeta B. H. Brockes (1680-1747), già messo in musica da R. Keiser.

Se una constatazione generica tracciata in poche righe, è possibile per un simile capolavoro, si può dire allora che a Bach non paiono interessare i preamboli ed i fatti marginali, ma i punti centrali e salienti, sui quali il compositore insiste, non limitandosi ad offrire un'illustrazione patetica del testo, ma sottolineando la situazione di meditazione, con approfondimento, per così dire teologico, del processo drammatico.

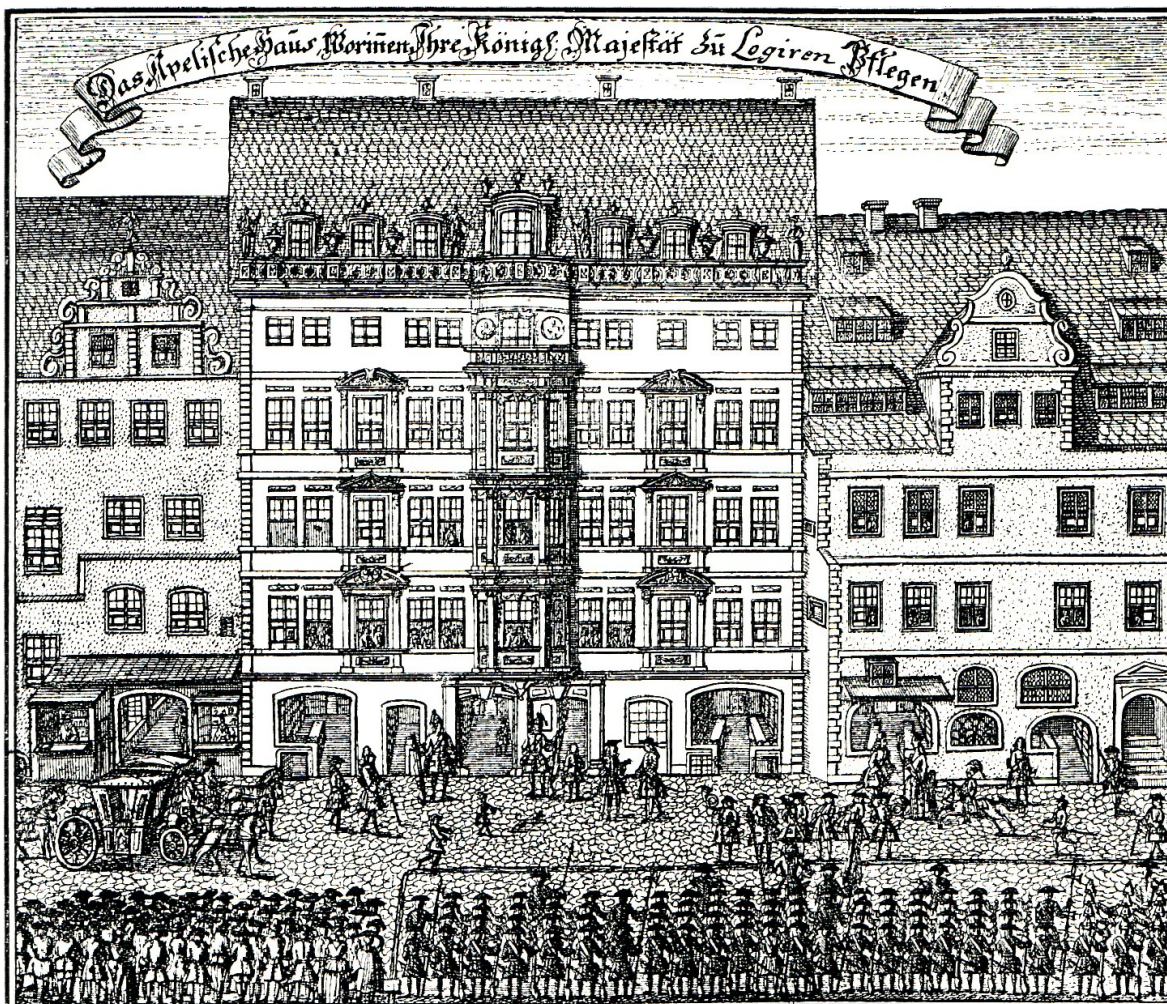
Parzialmente diversa è invece la natura della *Matthaus-Passion*, che appare più vistosa e spettacolare, meno "intima", ma più impressionante, non tanto nelle dimensioni e nell'aspetto formale (non molto lontani da quelli della precedente passione anche se la presenza costante del recitativo obbligato per il Cristo muta radicalmente la visione espressiva del "personaggio"), quanto piuttosto nella vertiginosa corsa verso atteggiamenti teatrali (un vero e proprio trattato liturgico) di resa immediata, quasi popolare nonostante la non uniformità della partitura, difficilmente affermabili da chi conosce a fondo i segreti del linguaggio bachiano.

Cantate e Passioni paiono esaurire tutte le possibilità della tecnica polifonica; ma il panorama non sarebbe completo se non si tenesse conto dei sette Mottetti e di quel che comunemente viene definita la *Grande messa* in Si minore.

Nel primo caso risulta evidente, al di sopra dei numerosi problemi posti dalla loro esecuzione, quando Bach avesse tenuto presenti le raccomandazioni degli antichi per poi fare di testa propria, realizzando

capolavori irripetibili come il complesso e lungo *Jesu, Freude* (primo della serie, scritto subito dopo aver assunto la carica a Lipsia) o come l'entusiasmante *Singet dem Herrn*. Quanto alla Messa, occorre precisare che essa non venne concepita come un tutto unico, ma si compone di 4 diverse parti, cronologicamente: 1. *Missa (Kyrie e Gloria)*; 2. *Symbolum nicenum (= Credo)*; 3. *Sanctus*; 4. *Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem*. Fatto saliente, a parte l'uso della tecnica della parodia in circa dieci brani, è la massiccia presenza del coro, cui sono affidati 17 brani su 26, seguendo procedimenti arcaici, addirittura rinascimentali, di dimesso stampo luterano cui fa da contraltare la concezione "glorificante" di altri brani, secondo moduli tipici del cattolicesimo barocco.

PALAZZO REALE DI LIPSIA



La secolare arte organica, che tanta parte ha nelle licenze della storia musicale al punto da costituirsi in esperienza autonoma anche per effetto della sua particolare destinazione sociale (eminentemente liturgica), trova in Bach il supremo coronamento; ma il grande Cantor non soltanto dedicò all'organo le migliori energie creative, dando luogo a capolavori ineguagliati, ma elevò lo strumento prediletto a compagno fedele, ad amico inseparabile del suo destino di musicista.

In altre parole, il concetto di organo e la figura di Bach costituiscono un binomio inseparabile: dai primi passi compiuti in età studentesca fino alle soglie della morte, l'organo è il protagonista dell'arte e della vita di Bach. Le composizioni, fermi restando alcuni dubbi sull'autenticità di alcune pagine e sulla destinazione più clavicembalistica che organistica di altre (come le famose *sei Sonate* scritte probabilmente per un clavicembalo a pedaliera), sono complessivamente circa 250; di queste, un centinaio sono opere "libere" non propriamente liturgiche (preludi e fughe, fantasie, toccate, ecc.), le restanti sono corali, una novantina dei quali riuniti in raccolte organiche.

Che si consideri l'uno o l'altro dei due settori fondamentali, si giungerà sempre alla conclusione della straordinaria conoscenza che Bach aveva non soltanto delle possibilità espressive dello strumento, ma anche della sua storia artistica: si vedano l'impiego della tecnica rinascimentale nel ricercare in talune fughe od in certi corali, specialmente nell'ultimo periodo creativo; il gusto del "passeggiare" sulla tastiera nelle Toccate e nei Preludi; il trattamento del *cantus firmus*, nei corali, condotto sovente secondo arcaici e quasi pietrificati modelli d'ispirazione fiamminga; la formidabile sintesi di stili disparati, per cui di volta in volta le musiche si atteggiano ad eredi delle concezioni di J. P. Sweelinck, S. Scheidt e Frescobaldi da un lato, e di J. Pachelbel, Buxtehude e G. Bohm dall'altro, lasciando fra gli uni e gli altri sufficiente spazio per collocarvi quanti si vogliono nelle scuole italiane, francesi, tedesche (nelle sue varie articolazioni) e austriache

Difficilissimo e quasi impossibile è l'ordinamento cronologico di questo patrimonio, specialmente nel settore delle composizioni libere: si crederebbe opera di grande maturità la celeberrima *Toccata e fuga* in Re minore BWV 565 (in realtà gratificata da Bach del solo titolo di *Toccata*), che invece è certamente uno dei primi frutti, per quanto si sa, della vasta opera di Bach: Muhlhausen o addirittura Arnstadt.

A questa liquescente e virtuosistica pagina fanno riscontro, per trovare

una legittima alternativa al discorso bachiano, che ama esaurire in ogni forma o genere tutte le possibilità, opere estremamente solide, impegnative, come le citate Sonate, la *Passacaglia* (anch'essa forse concepita non per organo, ma per un pedalcembalo), taluni giganteschi *Preludi e fughe* del periodo di Lipsia.

CASTELLO DI WEIMAR



Più organico è il settore dei corali, ai quali appartengono tre raccolte fondamentali: l'*Orgelbuchlein*, la terza parte del *Klavier-übung*, i 18 Corali dell'autografo di Lipsia (questi ultimi, in realtà, quasi tutti già scritti a Weimar, ma ritoccati a Lipsia. La prima raccolta è chiaramente didattica: secondo il titolo questo è un "piccolo libro d'organo, nel quale si dà ad un organista principiante un metodo per eseguire in tutte le maniere un Corale e nel medesimo tempo per perfezionarsi nell'uso del

pedale, poiché nei corali in cui vi si trova, il pedale è trattato in modo "obbligato". L'opera è rimasta incompiuta, comprendendo soltanto 46 dei 164 Corali previsti; dal punto di vista formale, è evidente il tentativo di realizzare una unità costruttiva malgrado l'adozione dei più disparati "tipi": Corali in canone, in trio, ornati, Corali-Mottetto, Corali-fantasia, Corali su *cantus firmus*, parafrasi contrappuntistiche delle originarie melodie liturgiche.

Realizzato a Weimar ed ordinato a Cothen, l'*Orgelbuchlein* mira, in ultima analisi, a dar vita ad un puro mondo di pensieri e, nel medesimo tempo è una lezione di scienza e di gusto, della quale il corale risulta trasfigurato dall'interno, rivissuto in chiave soggettiva.

Analoghe considerazioni potrebbero valere per le altre due raccolte, contenenti un minor numero di brani ma realizzati con grande respiro; particolarmente impressionante è la disposizione dei corali nella terza parte del *Klavier-Ubung*, che si apre con un grandioso Preludio e prosegue poi con due serie di Corali (dieci "grandi" e undici "piccoli") disposti secondo l'ordine della Messa luterana e simbolicamente corrispondenti al grande ed al piccolo catechismo di Lutero: fra le due serie di Corali stanno quattro duetti per clavicembalo, mentre la conclusione è affidata ad una possente tripla unghia nella stessa tonalità (Mi bemolle maggiore) del Preludio.

Pubblicata nel 1739, la raccolta è "dedicata ai dilettanti e particolarmente agli intenditori della stessa arte, per l'elevazione dello spirito" e, al di sopra della funzione didattica e di quella liturgica, essa è il risultato estremo d'un processo di chiarificazione e di maturazione del linguaggio al quale Bach giunge dopo un periodo di travagliata ricerca.

Questa ricerca riguardava principalmente la tecnica degli strumentisti a tastiera (clavicembalo, organo, clavicordo, tutti indicati genericamente col termine *Klavier*). Elemento caratteristico ed inconfondibile della poetica bachiana è l'insistente predisposizione ad esaurire nell'ambito di cicli organici le possibilità formali e strumentali.

Documenti inoppugnabili di questo atteggiamento sono le quattro parti del *Klavier-Ubung* (edite nel 1731, 1735, 1739, 1742); della terza si è già detto. La prima comprende le *Sei partite tedesche* (già pubblicate separatamente negli anni 1726-1730), nelle quali il modello seguito nelle Suites francesi ed inglesi del periodo di Cothen viene notevolmente superato con l'introduzione di un brano d'apertura ogni volta diverso e con l'inserzione di movimenti insoliti all'interno e a chiusura.

La seconda contiene il *Concerto nello stile italiano* o *l'Ouverture nel gusto francese*, presenti in opposizione dialettica, come alternativa a due possibilità stilistiche.

CHIESA DI SAN BONIFACIO AD ARNSTADT



La quarta, infine, si compone delle *Variazioni Goldberg* (un'aria con trenta variazioni) che costituiscono probabilmente quanto di più arduo e tecnicamente completo sia stato scritto per clavicembalo: il discorso contrappuntistico viene sviluppato al massimo grado, proponendo in chiave diversa quello che pochi anni dopo Bach realizzerà con l'*Offerta musicale* e con l'*Arte della fuga*.

Lo scopo didattico è presente però anche in altre opere: nelle quindici *Invenzioni* a due voci e nelle quindici *Sinfonie* a tre voci, ma soprattutto nella monumentale raccolta del *Clavicembalo ben temperato*, due libri (1722 e 1744) ciascuno in 24 Preludi e Fughe in tutte le tonalità maggiori e minori.

Il pretesto di quest'ultima opera, caposaldo della storia musicale, è dato dal desiderio di confermare sul piano pratico ed artistico l'artificiale adozione del sistema temperato (secondo il quale la scala è suddivisa in dodici semitoni di uguale valore). Concepita "ad uso della gioventù studiosa e musicale ed ancora a ricreazione di coloro che sono già versati alla musica" (queste sono le parole che si leggono sul frontespizio del libro 1), l'opera vuole erudire, semplificare e perciò pone lo strumentalista di fronte alle più svariate situazioni, senza mai ripetere il medesimo caso, rinnovando continuamente, oltre al materiale tematico, anche il suo modo di impiego e di sviluppo, compendiando in una sola insistita forma musicale (quella del periodo e della fuga) tutte le possibilità tecniche e stilistiche offerte dalla musica del tempo.

Un'ulteriore conferma del razionalismo bachiano, codificatore ed indagatore, viene dalla musica strumentale, nel suo complesso, prodotta a Cothen, ad uso degli eccellenti strumentisti di quella cappella.

Figurano in primo luogo, ma la gerarchia non è di ordine artistico, i sei cosiddetti *Concerti brandeburghesi*, scritti per Christian Ludwig, margravio di Brandeburgo che Bach aveva incontrato a Berlino nel corso di un suo viaggio.

La dedica, datata 24 III 1721, parla di *Concerts avec plusieurs instruments*; questi, pur nella varietà della forma e dell'organico strumentale di volta in volta diverso, costituiscono un gruppo unitario di opere, nate con il preciso scopo di soddisfare un'esigenza pratica, ma concepite come una sorta di piccolo campionario dimostrativo delle possibilità aperte al genere del Concerto, solistico e d'insieme.

Dato per scontato il fatto che tali musiche dovevano servire per le esecuzioni a corte (e certamente furono eseguite a Cothen, mentre la

cappella del margravio si rivelò incapace di affrontare le difficoltà di quelle partiture), Bach si era preoccupato di svolgere un discorso che sotto il profilo formale, stilistico e strumentale si presentasse continuamente nuovo ed inedito. Il termine Concerto risulta così dilatato; il contenuto eterogeneo e non riconducibile ad un principio unico.



Non ha senso, ad es., parlare come talvolta si fa, di Concerto Grosso o di Concerto solistico, poiché le singole opere obbediscono e all'uno e all'altro criterio (tipico in caso del *Quinto Concerto* che alla struttura del Concerto Grosso accoppia un poderoso passo solistico da clavicembalo nel primo tempo (e storicamente è questa la prima volta che lo strumento ha tale funzione in orchestra); in almeno due casi, poi (*Terzo* e *Sesto Concerto*, gli unici per soli archi, ma il *Sesto* senza violini) si ha una struttura, per così dire, "di gruppo"; lo stile di volta in volta è italiano, tedesco o francese ed il tipo dei movimenti all'interno di ciascun Concerto non è costante e si scontrano con quelle tipiche della Sonata a tre.

Tutto ciò dimostra come tali Concerti fossero sorti come esperimenti e si ponessero come approfondimento della tecnica strumentale qui espressa al più alto livello mai raggiunto in quell'epoca.

Bach stesso, tuttavia, non poté proseguire su quella strada; trasferitosi a Lipsia, dovette dapprima badare alla musica sacra, poi, una volta preposto alla direzione del *collegium musicum*, si dedicò a Concerti più semplici, in genere aderenti ai modelli vivaldiani.

Dei numerosi Concerti scritti in quel tempo restano 17 opere: nella maggior parte dei casi tuttavia, si tratta di trascrizioni o da proprie composizioni o da lavori di altri autori: sono originali soltanto i due *Concerti per violino*, quello per *due violini*, un *Concerto per due clavicembali*; fra quelli trascritti meritano una menzione particolare il *Concerto per quattro clavicembali ed archi* ed i sette *Concerti per clavicembalo ed archi*, che costituiscono il primo tentativo di utilizzare solisticamente lo strumento a tastiera in un contesto orchestrale.

A questi Concerti, infine, occorrerà aggiungere quelli (*1 per clavicembalo e 6 per organo senza orchestra*), realizzati tutti, si crede a scopo di studio della forma, durante gli anni trascorsi a Weimar. Queste ultime opere consentivano a Bach di impadronirsi dello stile italiano, alle esecuzioni di quelli realizzati per il *collegium musicum* di Lipsia partecipavano sicuramente anche i figli. Erano manifestazioni alla moda, vera e propria musica di consumo, talvolta ad alto livello, ma più spesso modesta e senza pretese.

Esaltante, invece, è il gruppo delle quattro *Suites per orchestra* (*Ouvertures*), le prime due scritte a Cothen (la seconda con la parte solistica del flauto era sicuramente destinata al flautista di corte), le rimanenti a Lipsia. Se nei Concerti si concretava la predilezione di Bach nei confronti dello stile italiano, nelle *Ouvertures* trionfa nitidissimo lo stile francese, sottolineato dal ricorso a danze insolite, come la *badinerie* della seconda e la *rejouissance* della quarta: è musica di corte, con i suoi limiti ma anche con i suoi pregi (l'ambientazione salottiera, il gusto decorativo, lo sfarzo dei particolari).

Allo spirito solenne e cerimonioso di queste musiche si contrappone dialetticamente il prestigioso mondo delle opere cameristiche, tutte meditate come studi o approfondimenti del linguaggio musicale e della tecnica strumentale.

Al vertice di questa produzione, che continua una tradizione prettamente germanica, stanno le *Tre Sonate e tre partite per violino solo*.

L'autografo (1720) alterna *Sonate e Partite*, quasi per meglio dichiarare la differenza fra le due forme: le Sonate seguono lo schema della Sonata da chiesa in quattro movimenti (adagio o grave, fuga, andante, allegro); il carattere è fondamentalmente austero e severo (fa eccezione il delizioso siciliano della *Prima Sonata*). Le Partite (o Suites) prevedono, invece, una successione di danze, per lo più secondo lo schema abituale di allemanda-corrente-serabanda-giga, con eventuali danze intermedie o finali (ad es. la famosa ciaccona conclusiva della *Seconda Sonata*) o con un Preludio iniziale (*Terza Partita*).



Da notare che Bach utilizzò in altre occasioni alcune delle pagine in questione: trascrisse la fuga della *Prima Sonata* dapprima per liuto, poi per organo; tradusse per clavicembalo l'intera *Seconda Sonata*; rielaborò il Preludio della *Terza partita* delle sinfonie di due cantante (BWV 29 e BWV 120a).

Caratteristica predominante delle sei composizioni, prescindendo dal loro diverso impianto stilistico, è l'impiego della più rigorosa tecnica contrappuntistica, culminante nella già citata ciaccona, vero e proprio campionario di luoghi virtuosistici; ma alla proposta o alla soluzione dei problemi tecnici si accompagna sempre una profondità espressiva quale invano si potrebbe rinvenire in tutta la storia della letteratura violinistica.

Ugualmente interessanti, anche se di minor pregio artistico e storico, sono le *Sei Sonate a cembalo e violino solo, col basso per viola da gamba accompagnata se piace* (tale è la dizione del manoscritto), che recano ancora evidenti i segni della loro derivazione dalla Sonata a tre, settecentesca. Nella quasi totalità dei casi, il clavicembalo è il vero protagonista di queste opere, sostanzialmente affini alla Sonata da chiesa: se ne scorrono esempi probanti nella *Seconda Sonata*, l'unica del tipo Sonata da camera e in cinque tempi, il cui terzo tempo è scritto per il solo cembalo, o nella *Quinta Sonata* che reca nel terzo movimento uno straordinario gioco a mani alterne. Due altre Sonate, non appartenenti a questo gruppo, prevedono un semplice accompagnamento di basso continuo al nutrito discorso svolto dal violino.

Di due diversi tipi (con clavicembalo concertante o con semplice basso cifrato) sono anche le *Sonate per flauto traverso*: ogni tipo è rappresentato da due Sonate a tre (ma a quelle col basso cifrato occorre aggiungere una Sonata per due flauti), che per bellezza e compiutezza dell'espressione non hanno rivali nella copiosissima letteratura flautistica del Settecento.

Un vertice tecnico è poi toccato per la *Partita* in La minore per flauto solo (ma c'è chi sostiene che in origine essa prevedesse l'impiego del basso continuo, la cui parte andò poi smarrita): l'affinità di quest'opera con le partiture violinistiche è più che evidente, tanto da far pensare anche ad una destinazione allo strumento ad arco (e del resto, la pagina fu rinvenuta sul dorso d'un manoscritto non autografo delle composizioni per violino).

Altre Sonate per flauto e per violino sono di dubbia autenticità, mentre sicuramente bachiane sono le tre Sonate per viola da gamba e

clavicembalo.

Altro vertice della musica strumentale è il gruppo delle *Sei Suites* per violoncello solo (anche queste, come tutte le pagine precedentemente citate, risalenti al periodo di Cothen).

CARICATURA DEL COMPOSITORE

Johann Sebastian Bach



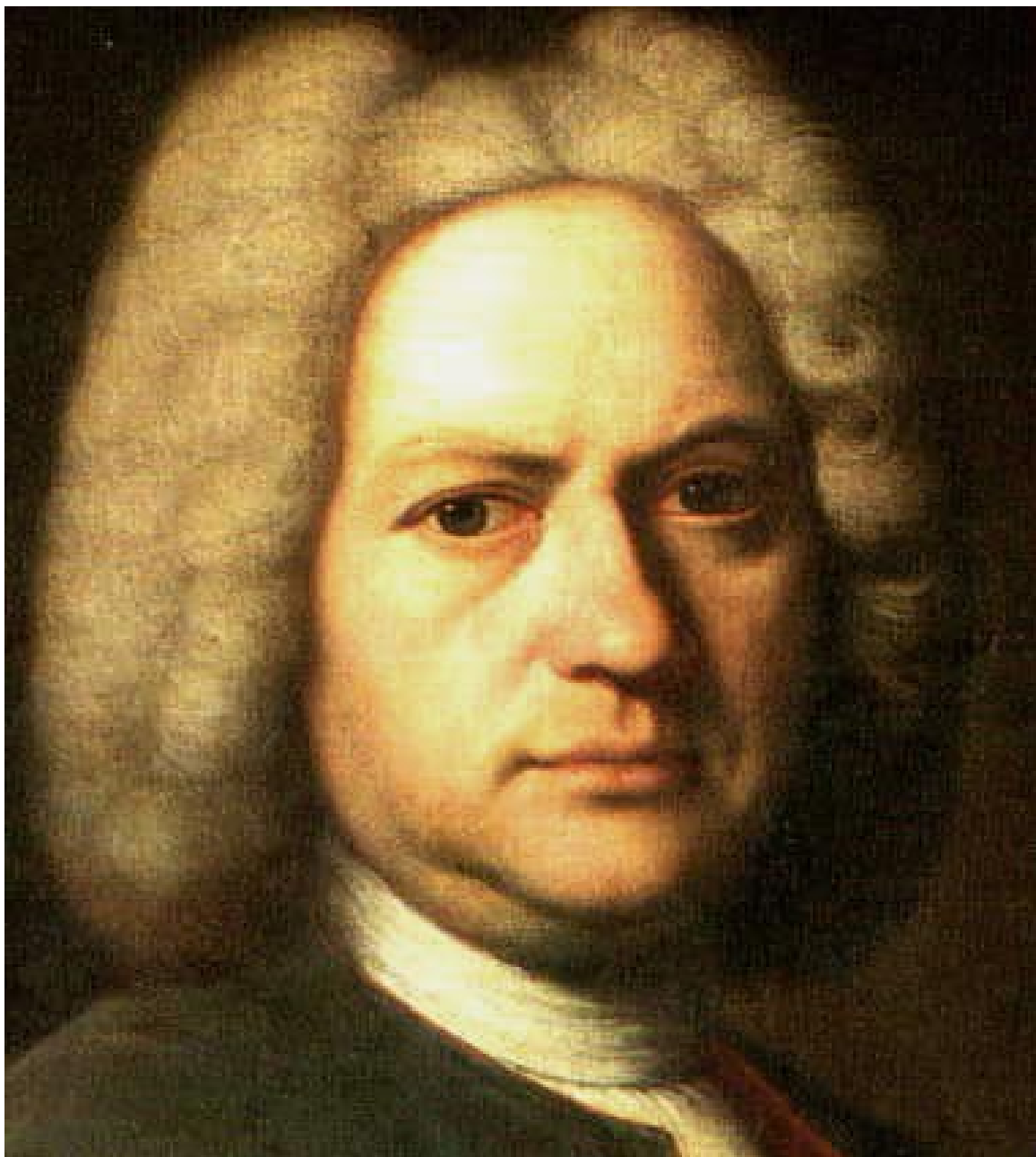
Un problema particolare solleva la *Sesta Suite*, scritta per una viola pomposa (violoncello piccolo, a cinque corde, impiegato da Bach anche in alcune Cantate; di tale strumento, che una tradizione non suffragata da documenti storici vorrebbe creato dallo stesso Bach, si sono perdute le tracce). Composte per F. Christoph Abel, membro della cappella di Cothen sino al 1737, tali Suites costituiscono la contropartita violoncellistica delle composizioni per violino (ma la *Quinta Suite* venne trascritta per liuto).

L'esprit de géometrie, che è una delle componenti fondamentali dell'arte di Bach, vi trova ancora una volta, e più che mai, l'applicazione rigorosa: tutte le Suites iniziano con un Preludio, seguito da allemande, courante e sarabande; prima della gigue conclusiva compare una coppia di danze omogenee, rispettivamente minuetto I e II nella terza e quarta, gavotte I e II nella quinta e sesta.

Nonostante la galanteria della situazione, il discorso musicale è improntato a quella severità contrappuntistica e a quell'indistruttibile meccanismo tematico cui Bach non rinuncia mai, qualunque sia la destinazione dell'opera e la sua funzione sociale. Sorvolando su altri settori migliori (si fa per dire) della produzione bachiana, non resta che guardare al complesso problema delle ultime opere, tutte condizionate da una considerazione scientifica della musica. Che lo spazio musicale fosse condizionato da fondamenti matematici e che il lavoro creativo dovesse somigliare ad un'attività scientifica, era opinione abbastanza corrente nel secolo dei lumi.

Bach nel corso della sua esistenza, dimostrò sempre di voler misurare e connettere i principi della logica e le astrazioni formali con la costituzione sentimentale e drammatica della circostanza poetica; ma per lungo tempo il suo comportamento in tal senso parve obbedire quasi ad un istinto, ad un richiamo incontrollato e forse inconscio, certo meno calcolato di quanto possono dimostrare talune analisi del linguaggio bachiano, fondate sulla somiglianza delle strutture melodico-tematiche, o armonico-ritmiche, o su un "simbolismo" delle figurazioni od infine sulla reiterazione delle figurazioni musicali. Con il passare degli anni, Bach affinò il proprio metodo, sicché l'analisi nel profondo della composizione mosse energie speculative e sistemazioni teoriche che, dal lato della loro applicazione, tagliarono definitivamente i ponti con la civiltà musicale contemporanea (avviata verso la dissoluzione del basso continuo e all'adozione dello stile accompagnato).

A poco a poco Bach giunse a quello che doveva essere lo scopo supremo della sua vita: la perfetta disciplina interiore, l'autocontrollo della fantasia, l'umiliazione dell'istinto; e per giungere a tale risultato, il Cantor percorse a ritroso il cammino della storia, rifacendosi alle fonti pure della polifonia, proponendosi un ritorno all'antico che, per la sua genuinità ed individualità, non produsse alcuna reazione nella realtà musicale del suo tempo e rimase isolato ed inascoltato.



Dissertando sul fenomeno musicale, in pochi anni Bach eresse un monumento alla scienza e all'arte con le *Variazioni Goldberg* (1742), la seconda parte di *Das wohltemperierte klavier* (1744), le *Variazioni canoniche* per organo (1746-1747), l'*Offerta musicale* (1747), i *18 Corali dell'autografo di Lipsia* (1747-1749) e l'*Arte della fuga* (1749-1750).

Di alcune di queste opere si è già detto. Importanza fondamentale, anche se scarsamente note, hanno le *Einige kanonische veränderungen über das Weihnachtslied "Vom Himmel hoch, da komm ich her"* (BWV 769), composizione astratta per eccellenza, anche se destinata all'organo. Presentata come saggio per l'ammissione (giugno 1747) unitariamente ad un canone triplex a 6 voci, l'opera attraversò almeno quattro fasi di lavorazione e venne infine pubblicata: si tratta di cinque variazioni nelle quali la melodia del canto natalizio è un pretesto ed il compositore manifesta un'incommensurabile bravura tecnica ed una stupefacente genialità creativa.

E la chiarezza astrale della pagina non sta tanto nella rivelazione della formula che guida e realizza una dimensione geometrica, quanto piuttosto nell'armonica visione di elementi musicali che s'intrecciano in una metafisica rarefazione del suono.

Ad analoghi risultati di immaterialità musicale giunge l'*Offerta musicale* e l'*Arte della fuga*. La prima presenta sotto diverse disposizioni un tema (dettato da Federico II il Grande, re di Prussia).

La prima edizione dell'*Arte della fuga* uscita a Lipsia all'inizio del 1751 a cura di Emanuel Bach, l'incompiuta fuga a tre soggetti era seguita dal corale *Vor deinem Thron tret ich hiermit*, ultima pagina di Bach, che l'autore ormai cieco e allo stremo delle forze, aveva dettato sul letto di morte al genero Johann christoph Altnikol (il dettato originale è andato perduto, ma il corale è stato introdotto da Johann christoph Altnikol nel manoscritto di Lipsia, sia pure mutilato); in ultima analisi, il brano si presenta come una elaborazione ampliata e modificata del corale *Wenn wir in höchsten Nothen sein* (BWV 641) dell'*Orgelbuchlein*.

Spoglia di ornamenti, come tutta l'*Arte della fuga*, priva di drammaticità, questa pagina stupisce e rapisce ugualmente, allo stesso modo di quella stupefacente architettura contrappuntistica che l'aveva preceduta. E in ciò non si può non scorgere il segno di quella suadente umanità bachiana, che, disciplinando la materia sonora ed imponendole una veste razionale, seppe trarre da essa la scintilla interiore.

CANTATE SACRE

SCHWINGT FREUDIG EUCH EMPOR (INNALZATEVI FELICI), BWV 36

Cantata in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: 1a domenica d'Avvento

1. Schwingt freudig euch empor
Coro in re maggiore per coro e tutti gli strumenti
Riprende il Coro n. 1 della Cantata BWV 36c
2. Nun komm, der Heiden Heiland
Corale in fa diesis minore per soprano, contralto, 2 oboi d'amore e continuo
3. Die Liebe zieht mit sanften Schritten
Aria in si minore per tenore, oboe d'amore e continuo
Riprende l'Aria n. 3 della Cantata BWV 36c
4. Zwingt die Saiten in Cythara
Corale in re maggiore per coro e tutti gli strumenti
5. Willkommen, willkommen, werter Schatz!
Aria in re maggiore per basso, archi e continuo
Riprende l'Aria n. 5 della Cantata BWV 36c
6. Der du bist dem Vater gleich
Corale in si minore per tenore, 2 oboi d'amore e continuo
7. Auch mit gedampften, schwachen Stimmen
Aria in sol maggiore per soprano, violino solo e continuo
Riprende l'Aria n. 7 della Cantata BWV 36c
8. Lob sei Gott, dem Vater, g'ton
Corale in si minore per coro e tutti gli strumenti

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1726 - 1730 circa (revisione 1731)

Prima esecuzione: Lipsia, 2 dicembre 1731

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1857
Parodia della Cantata BWV 36c

Nel catalogo delle opere di Bach, il capitolo delle Cantate non è solo il più ricco, ma anche il più rivelatore e il più intricato. Ricco per la quantità e la varietà delle composizioni che ci sono pervenute: oltre duecento Cantate sacre e circa trenta profane. Rivelatore per i metodi che Bach affinò soprattutto allo scopo di far fronte all'intenso ritmo produttivo che gli veniva richiesto: negli anni trascorsi a Lipsia, per fare un esempio, il suo contratto con la cantoria di San Tommaso prevedeva che egli preparasse circa sessanta Cantate l'anno. Intricato, infine, per la difficoltà di ricostruire la genesi delle singole opere e per l'impossibilità di valutare in maniera realistica la frequenza con la quale Bach riutilizzava in ambito sacro i materiali delle Cantate profane, e viceversa: per comprendere quanto lacunose siano le nostre informazioni a riguardo basterà ricordare che la maggior parte delle Cantate profane è andata perduta e che identico destino, nonostante la quantità di opere in nostro possesso, è stato seguito da circa il quaranta per cento della sua produzione sacra.

Da quel che conosciamo, in ogni caso, è possibile ricavare un'idea del modo in cui Bach lavorava e dell'importanza che il genere della Cantata ha avuto nell'evoluzione del suo stile dal giorno in cui, diciottenne, si era recato a Lubecca per ascoltare le *Abendmusiken* di Dietrich Buxtehude, un tentativo di rinnovamento stilistico che grazie all'impiego di ampie masse strumentali e corali rese più ambizioso e spettacolare il genere della Cantata da chiesa.

L'esperienza compiuta accanto a Buxtehude servì al giovane Bach soprattutto per la tecnica dell'orchestrazione, per la capacità di usare in funzione espressiva i rapporti fra le diverse famiglie strumentali, per la facilità nel conferire un senso drammatico all'alternanza di pagine corali e passaggi solistici.

Con un incessante lavoro di elaborazione e perfezionamento, tuttavia, Bach trasformò la Cantata in un organismo sempre più plastico e versatile, tale da assorbire e metabolizzare in una forma coerente fonti musicali e stilistiche anche molto lontane fra loro.

In molti casi la Cantata bachiana recupera linguaggi arcaicizzanti, è scandita da fraseggi duri, da melodie di mistica asciuttezza o da trame polifoniche al limite dell'esoterismo.

CHARLOTTE FRIEDERICA WILHELMINE



Parallelamente, Bach introduce nella Cantata le movenze più aggiornate della musica profana, come si vede dal frequente uso di ritmi di danza oppure dal taglio galante delle arie solistiche, dai duetti, dall'impostazione operistica che queste pagine spesso condividono con i recitativi.

Nelle Cantate di Bach, dunque, la coerenza musicale non è assicurata dall'omogeneità dei mezzi stilistici, ma dal modello letterario della tradizione luterana, come pure dalle simmetrie che l'autore pianifica per meglio rivestirne sia i contenuti teologici, sia quelli più schiettamente narrativi. Il testo, infatti, alterna di solito corali, versetti biblici, preghiere e versi liberi di meditazione: con precisa corrispondenza, Bach tende a distribuire il materiale musicale in base a un simbolismo che nella maggior parte dei casi dipende più dall'intenzione di rafforzare l'effetto drammatico dei versi che da una cabala numerologica o da speculazioni astratte.

L'uso di rigorosi schemi geometrici e il ricorso a un simbolismo ben codificato diventano inoltre per Bach efficacissimi strumenti di lavoro, elementi di un vero e proprio metodo il cui scopo è quello di semplificare, se non proprio di automatizzare, la selezione dei materiali musicali e il processo compositivo di fronte alle esigenze poste di volta in volta dai testi. Solo grazie a una simile organizzazione del lavoro Bach poteva riutilizzare in una Cantata le arie scritte per un'altra, oppure mutare il testo di una Cantata profana adattandovi quello destinato all'uso liturgico, secondo l'uso che allora si definiva "parodia".

Nel calendario della chiesa luterana il periodo dell'Avvento, che comprende le quattro domeniche precedenti il Natale, coincide con l'inizio dell'anno liturgico. Durante questo arco di tempo, all'epoca di Bach, in chiesa non potevano svolgersi festività o celebrazioni di alcun genere. Era vietato anche fare musica, specie se accompagnata da strumenti, mentre al massimo poteva essere tollerata l'esecuzione di semplici corali o di brani per organo solo. Si faceva un'eccezione solo per la prima domenica di Avvento: in questa data, infatti, l'inaugurazione dell'anno liturgico offriva il pretesto per una celebrazione fastosa, nella quale era previsto si ricorresse ampiamente all'esecuzione di musica con strumenti. Per dare un'idea di come si svolgessero simili celebrazioni, basterà leggere la nota che Bach scrisse sul retro della partitura della

Cantata BWV 61 per il servizio della prima domenica di Avvento dell'anno 1724. La riportiamo qui nella traduzione che ne ha dato Alberto Basso (*Frau Musica*, Torino, EDT, 1983, voi. II, p. 33):(1) Si *preludia*. (2) *Motetta*. (3) Si *preludia* sul *Kyrie*, che viene eseguito per intero. (4) Si intona davanti all'altare. (5) Si legge l'*Epistola*. (6) Si canta la *Litania*. (7) Si *preludia* sul corale. (8) Si legge l'*Evangelium*. (9) Si *preludia* alla *musica* principale [= Cantata]. (10) Si canta il Credo. (11) La predica. (12) Dopo la predica, come d'abitudine si cantano alcuni *versetti* di un Lied. (13) *Verba Institutionis* [= istituzione della Santa Cena]. (14) Si *preludia* alla musica. E dopo questa si alternano preludi e canto di corali, sino al termine della Comunione.

Come si vede, l'esecuzione della Cantata è immersa in un contesto di partecipazione liturgica molto ampio; la sua posizione subito dopo la lettura del Vangelo ne rafforza ulteriormente il compito retorico cui essa assolveva, quello di incrementare l'efficacia drammatica della vicenda sacra e di muovere i fedeli alla partecipazione, ovvero - nel senso più forte del termine - alla compassione.

Alla festività della prima domenica di Avvento Bach destinò in tutto tre Cantate. Il tono festoso dell'occasione liturgica gli consentì almeno in un caso di valersi di materiale profano nella composizione. Come vedremo, in ogni caso, tutte le tre Cantate sono concepite su una semplice scansione simmetrica che gioca per lo più sul contrasto fra il giubilo dell'attesa e il più oscuro raccoglimento della preghiera.

* * *

Lo stato in cui ci sono giunti i materiali autografi di questa Cantata consentono di gettare uno sguardo nel laboratorio di Bach e di ricostruire almeno in parte un processo che con ogni probabilità si è verificato in molti altri casi, ma di cui non esistono testimonianze altrettanto significative. Della Cantata BWV 36 possiamo infatti distinguere ben cinque stesure successive, tre profane e due sacre. La prima, su testo del poeta Picander (pseudonimo di Christian Friedrich Henrici), era stata pensata per la festa di compleanno di un insegnante della Thomasschule, o forse dell'Università di Lipsia, e iniziava con i versi «Steigt freudig in die Luft» (BWV 36c). La sua composizione risale probabilmente al 1725. Il 30 novembre 1726 Bach riutilizza la musica di questa prima

Cantata per festeggiare un altro compleanno, quello della principessa Charlotte Friederica Wilhelmine di Anhalt-Köthen (Cantata BWV 36a).

DIETRICH BUXTEHUDE



La tecnica della parodia consentì successivamente a Bach di ottenere, con l'inserzione di alcune modifiche, la partitura di due Cantate sacre pressoché identiche, entrambe indicate nel catalogo con il numero BWV 36, una delle quali soltanto (l'unica che ci è giunta autografa) venne eseguita per l'Avvento, il 2 dicembre 1731. Nel 1735, qualche ritocco ancora l'avrebbe di nuovo adattata a un festeggiamento mondano, quello di un amico della famiglia Bach, il giurista Johann Florens Rivinus, nominato rettore dell'Università di Lipsia (*Die Freude reget sich*, BWV 36b).

Per quanto la genesi della Cantata sia complessa, meno arduo è stabilire di quali interventi abbia avuto bisogno per essere trasformata da opera profana in opera sacra. Bach si limitò infatti a introdurre alcune pagine direttamente riferite al *Lied* di Lutero prescritto per l'apertura dell'anno liturgico, «Nun komm, der Heiden Heiland», e a distribuire il materiale in modo da ottenere una simmetria che era invece estranea alla primitiva versione profana.

Otto sono in tutto gli episodi musicali della Cantata, divisa in due parti di quattro. Le arie e i cori, ripresi dalla matrice profana, hanno un chiaro tono di festa ed esprimono gioia per la venuta del Signore.

Il miracolo dell'incarnazione provoca tuttavia un'accorta meditazione cui per contrasto danno voce le nuove parti aggiunte: le elaborazioni solistiche del corale che figurano negli episodi n. 2 e n. 6 e il *Kirchenlied* finale.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 14 novembre 1996**

**CHRIST LAG IN TODESBANDEN
(CRISTO GIACEVA NEL SUDARIO), BWV 4**

Cantata per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Martin Lutero

Occasione: per il giorno di Pasqua

1. Sinfonia (mi minore)
per archi e continuo
2. Christ lag in Todesbanden
Coro in mi minore per coro e tutti gli strumenti
3. Den Tod niemand zwingen kunnt
Duetto in mi minore per soprano, contralto, cornetto, trombone e continuo
4. Jesus Christus, Gottes Sohn
Aria in mi minore per tenore, violini e continuo
5. Es war ein wunderlicher Krieg
Coro in mi minore per coro e continuo
6. Hier ist das rechte Osterlamm
Aria in mi minore per basso, archi e continuo
7. So feiern wir das hohe Fest
Duetto in mi minore per soprano, tenore e continuo
8. Wir essen und leben wohl
Corale in mi minore per coro e tutti gli strumenti

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, cornetto, 3 tromboni, 2 violini, 2 viole, continuo

Composizione: Arnstadt, 1707 (revisione 1724 - 1725)

Prima esecuzione: Arnstadt, St.Blasiuskirche, 24 aprile 1707

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1851

Fin dalla seconda metà del Seicento il termine di "Cantata" servì a definire un brano cantato diviso in più parti e con accompagnamento strumentale. Ma, mentre nell'opera e nell'Oratorio, gli altri due importanti generi della composizione vocale del tempo, predominavano gli elementi drammatici ed epici, la Cantata assunse un aspetto meno aulico e fastoso e seguì una linea espressiva più spiccatamente lirica. Se, come sembra

ormai accertato, il madrigale e la canzonetta diedero origine alla Cantata italiana profana, specialmente nelle due forme di Cantata solista e duetto da camera, bisogna ricordare che alla base della Cantata da chiesa tedesca c'erano i Mottetti concertanti e le elaborazioni concertanti di canti chiesastici. I primi prendevano comunemente lo spunto da un versetto del Vangelo o delle Epistole, e talvolta anche da un Salmo, cioè da un testo in prosa; le altre invece si valevano di un intero canto chiesastico. In origine però le Cantate non erano molto articolate e non avevano quella precisa rifinitura formale che assunsero in seguito con il contributo e l'esperienza bachiana. In esse si alternavano le parole della Bibbia, che costituivano il testo in prosa, agli squarci corali in cui venivano rielaborate intonazioni liturgiche e melodie di canti chiesastici.

A Lipsia Bach compose cinque Annate complete di Cantate sacre, ma a noi ne sono rimaste appena duecento che si aggiungono alla trentina di Cantate profane, che non differiscono molto strumentalmente dalle prime, anche se il loro scopo era diverso ed era rivolto a festeggiare matrimoni e occasioni liete e tristi di principi e personaggi illustri della società tedesca del tempo. Una produzione estesa e di notevole impegno in cui, pur se a volte diverse composizioni erano dettate da motivi contingenti e occasionali e dalla necessità di non perdere lo stipendio annuo di settecento talleri (esclusi gli incerti saltuari), Bach rivela la sua originalità e la sua genialità, insieme a quella profondità e sincerità interiore che gli derivava dalla sua tenace e incondizionata fede nel pietismo.

La Cantata "*Christ lag in Todesbanden*" BWV4, detta anche "Cantata per il primo giorno della Pasqua", fu scritta tra il 1707 e il 1708, probabilmente a Weimar, utilizzando versi di un inno di Lutero ricavato da una sequenza pasquale medioevale in lingua latina. La disposizione dei sette pezzi è rigorosamente simmetrica e alterna un coro, un duetto, un'aria, un coro, un'aria, un duetto e un coro, tutti conclusi con un Alleluja. La musica si basa su una melodia del dodicesimo secolo e tutta la Cantata denuncia un tono schiettamente arcaico, pur nella varietà delle figurazioni vocali. La sinfonia introduttiva ha un carattere solenne e grave, in una severa combinazione tra l'arte contrappuntistica e il simbolismo barocco. Arioso e ben ritmato è il coro del Versus I, secondo il gioco delle voci, nello stile fugato luminosamente bachiano. Più severo

il Versus II, su un basso continuo, mentre più vivace e mosso si presenta il Versus III. Di grande effetto la linea vocale del Versus IV e solenne la successiva aria del basso su un ritmo ternario. Un'atmosfera di festosa allegria si diffonde nella invocazione del Signore del Versus VI. Un richiamo alla scrittura corale iniziale si può cogliere nell'ultimo Versus, caratterizzato da una pienezza sonora che appartiene alla sigla creativa del migliore Bach.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 11 gennaio 1992**

**LIEBSTER GOTT, WENN WERD ICH
STERBEN? (AMATISSIMO DIO, QUANDO MORRÒ?), BWV
8**

Cantata in Mi maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Kaspar Neumann

Occasione: 16a domenica dopo la festa della Trinità

1. Liebster Gott, wenn werd ich sterben?
Coro in mi maggiore per coro e tutti gli strumenti
2. Was willst du dich, mein Geist, entsetzen
Aria in do diesis minore per tenore, oboe d'amore e continuo
Il tema è ripreso dall'opera "Almira" di Händel
3. Zwar fühlt mein schwaches Herz Furcht
Recitativo in do diesis minore/la maggiore per contralto, archi e continuo
4. Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!
Aria in la maggiore per basso, flauto traverso, archi e continuo
Il tema è ripreso dall'opera "Almira" di Händel

5. Behalte nur, o Welt, das Meine!
Recitativo in fa diesis minore/sol diesis minore per soprano e continuo
6. Herrscher über Tor und Leben
Corale in mi maggiore per coro e tutti gli strumenti

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, flauto traverso, 2 oboi d'amore, corno, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1724 (revisione 1744 - 1747)

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 24 settembre 1724

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1851

La Cantata *Liebster Gott, wann werd'ich sterben?* («Amatissimo Dio, quando morirò?») fu scritta da Bach per la sedicesima domenica dopo la S.S. Trinità, il cui Vangelo narra l'episodio del figlio della vedova di Naim. La composizione della Cantata avvenne a Lipsia, probabilmente nel 1724, cioè agli inizi dell'ultimo periodo della produzione bachiana. Il testo consiste di una rielaborazione dell'omonimo Lied di Kaspar Neumann. La melodia di questo Lied è dovuta a Daniel Vetter, organista della Nikolaikirche di Lipsia, morto nel 1721. Da un'opera del Vetter Bach trasse il fondamento del corale finale. Le due strofe estreme del Lied di Neumann sono mantenute inalterate a costituire il coro iniziale e il corale finale della Cantata. Le tre strofe centrali sono state invece rielaborate in modo da articolarne il testo in due arie e due recitativi. La Cantata viene così ad essere divisa in sei pezzi.

L'organico previsto da Bach comprende un coro a quattro voci (soprano, contralto, tenore e basso), flauto, due oboi d'amore, corno, archi e basso continuo: esso è impiegato per intero soltanto nel coro iniziale e nel corale finale. Le due arie e i due recitativi sono invece affidati a voci soliste: al tenore, accompagnato da un oboe d'amore e sostenuto dal continuo, la prima aria; al contralto, accompagnato dagli archi e dal continuo, il primo recitativo; al basso, con flauto, archi e continuo, la seconda aria; al soprano, sul solo fondamento del continuo, il secondo recitativo.

Il coro iniziale è introdotto da una frase ascendente dell'oboe d'amore su un ostinato del basso continuo: in esso lo Spitta e lo Schweitzer vedono

come il rintoccare di campane funebri. Scrive lo Schweitzer: «Mentre componeva il primo coro, Bach vedeva chiaramente davanti a sè, come solo un pittore può vedere, tutta la scena descritta dal Vangelo: il corteo funebre che esce dalla porta della città accompagnato dai funebri rintocchi della campana in mi maggiore cui fanno eco all'unisono tutte le piccole campane dei dintorni».



E lo Spitta aveva già annotato: «E' un vero quadro musicale, composto quasi da rintocchi di campane e da profumo di fiori, ed in cui si sente alitare la poesia dei cimiteri nei giorni di primavera». La scrittura è essenzialmente strumentale, fondata, come ha scritto Werner Neumann, «sulle volute melodiche e nostalgiche dei due oboi d'amore ai quali si sovrappone l'appello insistente della campana della morte, un motivo ripetuto dal flauto», mentre «la parte riservata alle otto brevi sezioni corali non consiste per così dire che in un commento del vasto quadro strumentale».

Ancora l'oboe d'amore è il protagonista dell'aria del tenore, un vero e proprio duetto a contrasto tra lo slancio appassionato della voce e la luminosa serenità della ornata melodia strumentale.

Il recitativo del contralto è una pagina d'alta intensità drammatica. Vi contrasta la lieta, danzante aria del basso, punteggiata da una luminosa figura ternaria del flauto. La calma serenità del recitativo del soprano introduce il solenne canto del corale finale a quattro parti (gli strumenti raddoppiano le voci: i violini primi, il flauto, il primo oboe d'amore e il corno, i soprani; i violini secondi e il secondo oboe d'amore, i contralti; le viole, i tenori; gli strumenti realizzatori del continuo, i bassi).

Carlo Marinelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 marzo 1963**

**DU WAHRER GOTT UND DAVIDS SOHN
(TU, VERO DIO E FIGLIO DI DAVID), BWV 23**

Cantata in Do minore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: domenica di Quinquagesima

1. Du wahrer Gott und Davids Sohn
Duetto in do minore per soprano, contralto, 2 oboi e continuo
2. Ach, gehe nicht vorüber
Recitativo in la bemolle maggiore/mi bemolle maggiore per tenore,
2 oboi, archi e continuo
3. Aller Augen warten, Herr
Coro in mi bemolle maggiore per coro, 2 oboi, archi e continuo
4. Christe, du Lamm Gottes
Corale in sol minore/do minore per coro e tutti gli strumenti
Ripreso nel Coro finale della Passione secondo Giovanni, BWV
245

Organico: soprano, contralto, tenore, coro misto, 2 oboi, cornetto, 3 tromboni, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Köthen, 1723 (revisione 1724)

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 7 febbraio 1723

Edizione: Breitkopf & Härtel, 1855

La Cantata "Du wahrer Gott und Davids Sohn" BWV 23 è del 1723, per la Domenica Estomihi, e richiede tre voci (soprano, alto, tenore), il coro, e un organico di 2 oboi, cornetto, 3 tromboni, 2 violini, viola e continuo. Per quanto scritta a Cöthen, con la precedente BWV 22, appartiene alla prima annata lipsiana (1723-24), e insieme le due Cantate furono presentate nell'ultima domenica possibile in Quaresima a Lipsia, quella di Quinquagesima (Estomihi), ma la prima delle due era sicuramente nota per aver costituito la prova di ammissione il 7 febbraio dell'anno precedente, il 1723. Il testo, probabilmente di Bach, è ripreso da Giovanni (5, 4-10; 20, 19-31). Particolare interessante ci è offerto dal corale finale che diventerà quello della Passione secondo Matteo, con la precisazione che la cosa si rendeva possibile per la vicinanza fra la

domenica di Quinquagesima e il tempo della Passione, nella tematica della crocifissione. I tre versi di questo corale sono affidati al soprano ma ogni ripresa è presentata in maniera differente, sia sotto l'aspetto strumentale che per i tempi adottati.

La Cantata si apre con un duetto fra soprano e alto, una preghiera di compassione costruita su un'armonia cromatica, con un frequente movimento semitonale anche nella linea.

L'andamento in canone è dovuto al doppio significato presente nel titolo ("Du wahrer Gott und Davids Sohn") e si presenta sia nelle voci che nei due oboi obbligati, con un effetto di grande ricchezza.

Nel recitativo che segue, per tenore, durante il quale oboi e violino intonano l'Agnus Dei, di particolare espressività è il pianto disperato iniziale ("Ach! gehe nicht vorüber").

Singolare ancora la struttura nel n. 3, che è quella di rondò, con un equilibrio perfetto fra tecnica e spiritualità.

Ma tutta la Cantata, di soli quattro numeri, è piuttosto particolare per la forma, di concezione cameristica e destinata ad un uditorio raffinato.

Anche per questo probabilmente la Cantata non fu scelta per la prova di ammissione del 1723.

Roberto Chiesa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 11 aprile 1990**

**SCHWINGT FREUDIG EUCH EMPOR
IN ALTO SLANCIATEVI GIOIOSI), BWV 36C**

Cantata in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: forse Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: compleanno di un insegnante (forse Johann Burkhard Mencke)

1. Schwingt freudig euch empor
Coro in re maggiore per coro, oboe d'amore, 2 violini, viola e continuo
Riutilizzato nel Coro n. 1 delle Cantate BWV 36 e 36b
2. Ein Herz, in zärtlichem Empfinden
Recitativo in si minore per tenore e continuo
3. Die Liebe führt mit sanften Schritten
Aria in si minore per tenore, oboe d'amore e continuo
Riutilizzato nell'Aria n. 3 delle Cantate BWV 36 e 36b
4. Du bist es ja, o hochverdienter Mann
Recitativo in mi minore/re maggiore per basso e continuo
5. Der Tag, der dich vordem gebar
Aria in re maggiore per basso, 2 violini, viola e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 5 delle Cantate BWV 36 e 36b
6. Nur dieses Einz'ge sorgen wir
Recitativo in si minore/fa diesis minore per soprano e continuo
7. Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
Aria in la maggiore per soprano, viola d'amore e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 7 delle Cantate BWV 36 e 36b
8. Bei solchen freudenvollen Stunden
Recitativo in re maggiore per tenore e continuo
Riutilizzato nel Recitativo n. 8 della Cantata BWV 36b
9. a. Wie die Jahre sich erneuen, so erneue sich dein Ruhm
Coro in re maggiore per coro, oboe d'amore, 2 violini, viola e continuo
- b. Jedoch, was wünschen wir
 Recitativo per tenore e continuo
- c. Dein Verdienst recht auszulegen

- Coro per coro, oboe d'amore, 2 violini, viola e continuo
- d. Drum schweigen wir
Recitativo per basso e continuo
- e. Deines Lebens Heiligthum
Coro per coro, oboe d'amore, 2 violini, viola e continuo
- f. So öffnet sich der Mund zum Danken
Recitativo per soprano e continuo
- g. Wie die Jahre sich erneuen, so erneue sich dein Ruhm
Coro per coro, oboe d'amore, 2 violini, viola e continuo

Organico: soprano, tenore, basso, coro misto, oboe d'amore, viola d'amore, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1725

Prima esecuzione: Lipsia, St. Paulikirche, 27 marzo 1725

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1887

Poi parodiata nelle Cantate BWV 36, 36a e 36b

La Cantata *Schwingt freudig euch empor* (BWV 36c) è l'unica nota fra quelle composte per cerimonie comunali e scolastiche (di altre tre si conosce unicamente il testo), ma essa ha seguito un percorso del tutto singolare. L'opera ha conosciuto, infatti, non meno di cinque stesure, tre profane (BWV 36a, 36b, 36c) e due sacre (BWV 36A e 36B), fatto unico nella produzione bachiana. La matrice originaria è una Cantata di auguri (appunto, BWV 36c) a noi pervenuta in copia autografa ma con un'intestazione posticcia che la indica scritta per il compleanno del rettore della Thomasschule Johann Matthias Gesner (1691-1761); questi resse quella carica fra il 1730 e il 1734, ma l'autografo risale incontrovertibilmente alla primavera del 1725.

D'altra parte, il testo (che è di ignoto autore ma è probabilmente opera di Picander, lo pseudonimo dietro il quale si nascondeva Christian Friedrich Henrici, 1700-1764, che fu il principale autore di testi per le opere bachiane del periodo di Lipsia) testimonia che la composizione fu certamente realizzata come Cantata di auguri per il compleanno di un insegnante, o della Thomasschule o dell'Università. Si è avanzata l'ipotesi, anzi, che destinatario dell'omaggio sia stato Johann Burckhard Mencke (1675-1732), professore di diritto all'Università che in quel momento celebrava il 50° anno di età (era nato il 27 marzo).

JOHANN MATTHIAS GESNER



Successivamente l'opera fu riutilizzata una prima volta il 30 novembre 1726 (o 1725) come Cantata di auguri - *Steigt freudig in die Luft* (BWV 36a) - per la principessa Charlotte Friederica Wilhelmine di Anhalt-Köthen, e una seconda volta - *Die Freude reget sich* (BWV 36b) - per una manifestazione accademica, probabilmente per il compleanno (28 luglio 1735) di un altro professore universitario, Johann Florens Rivinus (1701-1761).

In entrambi i casi si deve supporre che sia stato l'autore stesso del testo (Picander ?) a rielaborare i versi, senza modificarne per altro la struttura metrica, tenendo conto delle due diverse circostanze.

Nel frattempo Bach aveva provveduto a modificare la Cantata profana in Cantata sacra, dandone due diverse stesure, la prima delle quali (BWV 36A) risalente agli anni compresi fra il 1726 e il 1730 e formata da 5 numeri, mentre la seconda (BWV 36B), costituita da 8 numeri, venne eseguita il 2 dicembre 1731 (Prima Domenica di Avvento).

Delle varie elaborazioni cui l'opera è stata sottoposta, quelle per noi significative sono la prima versione profana (1725) e la seconda versione sacra (1731). Per quanto concerne la versione originale, sarà sufficiente dire che essa è formata da due cori (nn. 1 e 9), quattro recitativi (nn. 2, 4, 6, 8, uno per ciascuna delle 4 voci soliste) e tre arie (nn. 3, 5, 7), rispettivamente per tenore con flauto traverso, per basso con violini e per soprano con viola d'amore.

I cori e le arie si ritroveranno senza modifica alcuna nelle due versioni sacre (anche l'organico strumentale rimane praticamente inalterato, con la sola aggiunta di un secondo oboe d'amore e la sostituzione della viola d'amore con un violino nell'aria del soprano).

Alberto Basso

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 19 dicembre 1997**

**DAZU IST ERSCHIENEN DER SOHN GOTTES
(PER QUESTO È VENUTO AL MONDO IL FIGLIO DI DIO),
BWV 40**

Cantata in Fa maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: 2° giorno della festa di Natale

1. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes
Coro in fa maggiore per coro e tutti gli strumenti
Riutilizzato nel Cum Sancto Spiritu della Messa BWV 233
2. Das Wort ward Fleisch und wohnt in der Welt
Recitativo in fa maggiore/si bemolle maggiore per tenore e continuo
3. Die Sünd macht Leid
Corale in sol minore per coro, 2 oboi, corno, archi e continuo
4. Höllische Schlange, wird dir nicht bange?
Aria in re maggiore per basso, 2 oboi, archi e continuo
5. Die Schlange, so im Paradies
Recitativo in si bemolle maggiore per contralto, archi e continuo
6. Schuttle deinen Kopf und sprich
Corale in re minore per coro, 2 oboi, corno, archi e continuo
7. Christenkinder, freuet euch!
Aria in fa maggiore per tenore, 2 oboi, 2 corni e continuo
8. Jesu, nimm dich deiner Glieder ferner in Genaden an
Corale in fa minore per coro, 2 oboi, corno, archi e continuo

Organico: contralto tenore, basso, coro misto, 2 oboi, 2 corni, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1723

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 26 dicembre 1723

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1857

Per *Da(r)zu ist erschienen der Sohn Gottes BWV40* ("Per questo è venuto al mondo il figlio di Dio"), eseguita alla chiesa di san Nicola il giorno di santo Stefano del 1723, Bach fece ricorso al modulo che pone in particolare rilievo la pagina di apertura, un coro vivace e solenne al

tempo stesso, nel quale il contrasto tra la fonte del bene e quella del male, sconfitta, viene messo in evidenza tramite gesti musicali molto netti, scolpiti.

Una breve introduzione orchestrale concentra in pochissime battute episodi in dialogo che coinvolgono prima i corni, poi gli oboi, quindi gli archi.

La parte del coro è articolata in tre sezioni, l'ultima delle quali ripete la prima in forma variata, mentre quella centrale, più ampia, segue lo stile rigoroso della fuga.

Due sono le arie, una destinata alla voce di basso, l'altra al tenore.

La prima ha un carattere più drammatico, rappresentativo, accentuata dal ritmo nervoso che ne sostiene lo svolgimento.

La seconda è più aperta e spettacolare, dando vita a florilegi melodici che coinvolgono non solo la voce, ma anche gli oboi e persino la parte del basso continuo.

In questo caso Bach riprende uno degli usi più antichi della musica sacra e concentra su una singola espressione del testo l'uso di un intenso decorativismo musicale: *freuet euch*, "rallegratevi", parole che riassumono in una sola tonalità emotiva l'intera esperienza della Natività.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 11 dicembre 2005**

**ICH GEH' UND SUCHE MIT VERLANGEN
(VADO BRAMOSO IN CERCA), BWV 49**

Cantata in Mi maggiore per soprano, basso e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Philipp Nicolai

Occasione: 20a domenica dopo la festa della Trinità

1. Sinfonia (mi maggiore)
per oboe d'amore, organo, archi e continuo
Tratta dal terzo movimento del Concerto per clavicembalo, BWV 1053
2. Ich geh' und suche mit Verlangen
Aria in do diesis minore per basso, organo e continuo
3. a. Mein Mahl ist zu bereit't
Recitativo in la maggiore per soprano, basso, archi e continuo
b. Komm, Schönste, komm und lass dich küssen
Arioso in la maggiore per soprano, basso, archi e continuo
4. Ich bin herrlich, ich bin schön
Aria in la maggiore per soprano, oboe d'amore, violoncello piccolo e continuo
5. Meine Glaube hat mich selbst so angezogen!
Recitativo in fa diesis minore/mi maggiore per soprano, basso e continuo
6. Dich hab' ich je und je geliebet
Duetto in mi maggiore per soprano, basso, oboe d'amore, archi e continuo

Organico: soprano, basso, oboe d'amore, 2 violini, viola, violoncello piccolo, organo obbligato, continuo

Composizione: Lipsia, 1726

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 3 novembre 1726

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1860

L'esecuzione delle *Cantate Sacre*, una delle principali forme espressive della musica luterana, aveva luogo nel corso della funzione religiosa, fra la lettura del Vangelo e il sermone: si trattava di un brano musicale di non piccola portata, suddiviso in arie, duetti, cori, recitativi e

parti strumentali, il cui testo era tratto dalle Sacre Scritture o costituito da poesie originali.

PHILIPP NICOLAI



Questa forma d'arte occupa gran parte della produzione bachiana e ha costituito un notevole motivo di interesse per la critica. Poche *Cantate*, infatti, ci sono giunte con una data apposta dall'autore e la ricostruzione cronologica (che non corrisponde al numero d'opera) si è basata sui cambiamenti di scrittura e sullo studio delle filigrane e dei rastri (le penne a cinque punte con cui venivano tracciati i pentagrammi che cambiavano a seconda dell'epoca e della località).

Nella prima fase Bach si rifà anzitutto alla tradizione familiare e poi ai modelli della Germania del Nord e del Centro, come Pachelbel e Buxtehude: la musica in questo caso è divisa in sezioni piuttosto brevi e contrastanti tra loro per tempo e numero di voci impiegate. Inoltre come accompagnamento per le arie viene spesso impiegato un ostinato che insiste su una stessa frase mentre la linea melodica cambia.

Negli anni di Weimar (1708-1717) e poi in quelli di Köthen (1717-1723), Bach conferisce alle sue *Cantate* un carattere di omogeneità che prelude ai grandi cicli del periodo di Lipsia. È in questo momento, inoltre, che il musicista inizia a liberarsi dei modelli più arcaici e ad attingere dall'opera elementi profani, incorrendo così nella tanto unanimemente temuta "teatralità". L'influenza del Concerto italiano e delle Ouvertures di stile francese è presente anche in questo settore della produzione bachiana, e si esplicita nell'impiego dell'introduzione strumentale, qui ancora di proporzioni ristrette rispetto alle vere e proprie sinfonie che apriranno le *Cantate* di Lipsia. L'influenza del melodramma italiano, napoletano nella fattispecie, è riscontrabile invece nella struttura dell'aria, che assume forma di agilità virtuosistica di stampo prettamente operistico. Bach inoltre sviluppa il recitativo dandogli un contorno melodico che lo avvicina all'aria, pur non assumendone del tutto le caratteristiche. Il numero dei cori va riducendosi sino a collocarsi solo all'inizio e alla fine della *Cantata* o a scomparire del tutto.

Ancora una volta, quindi, Bach effettua una progressiva azione di rivoluzione all'interno di una forma musicale, giungendo ad introdurre in un rigidissimo genere religioso elementi puramente profani.

Nel periodo di Lipsia, al quale appartiene la *BWV 49*, come direttore della musica eseguita nelle chiese di Lipsia, Bach doveva provvedere alla preparazione di una *Cantata* alla settimana, e spesso di due o più: se ne

dovrebbe dedurre che in ventisette anni di cantorato la sua produzione in questo senso sia stata sterminata. Non è così: a tutt'oggi ci sono pervenute 163 Cantate con destinazione liturgica, comprese le otto che formano i tre Oratori. La semplice dispersione del materiale non spiega la questione, che per lungo tempo risultò assai controversa, soprattutto in seguito alle affermazioni dello Spitta, che voleva l'attività bachiana nel settore continua fino alla morte. Il *Necrolog* parla esplicitamente di cinque annate di Cantate per tutte le domeniche e i giorni di festa, di cui, dopo la morte di Bach, due passarono in eredità a Carl Philipp Emanuel, e tre a Wilhelm Friedemann, che smarrì la quarta e la quinta.

Una ricostruzione è dunque possibile in relazione alle prime tre annate, che prendono l'avvio dalla prima domenica dopo la Trinità, il 30 maggio 1723. Il problema critico più dibattuto si è posto sulla data finale della produzione, che, come è facile intuire, esula da una mera questione di cronologia per investire l'intero percorso musicale bachiano. Solo nel 1957 gli studi compiuti da Alfred Dürr e Georg von Dadelsen hanno dimostrato che dopo il 1729 Bach sospese la produzione regolare di Cantate, con una «coda» di quattordici brani non collegati, composti presumibilmente tra il 1729 e il 1735. Le ripercussioni della scoperta sono importantissime, e dimostrano che a partire da una certa data Bach si disinteressò della produzione religiosa nella forma tradizionale della Cantata per dedicarsi all'attività profana del «Collegium Musicum» e alla ricerca speculativa delle opere teoriche. Abbiamo così un nuovo anno con funzioni di spartiacque, il 1730, in cui il musicista, deluso dalle difficoltà oppostegli continuamente dalle autorità di Lipsia e «saziato» da una forma musicale che aveva utilizzato al massimo delle risorse, si rivolse verso altre strade, sia con la ricerca materiale di un nuovo impiego, sia con il ritiro nella «Köthen» intima che prelude alla sua più alta produzione.

Ma neanche nei primi cinque anni di attività Sebastian mostra una condotta continua: contro la produzione piuttosto regolare dei primi due, con trentasette e cinquantadue Cantate, si registra un calo di attività nel terzo e quarto anno, con ventisette e nove Cantate.

La quinta annata comprende le quattordici *Cantate* composte saltuariamente dopo il 1729. A questo schema vanno aggiunte cinque composizioni che risultano una parodia di precedenti brani composti da

Bach, quattro Cantate sacre al di fuori del calendario liturgico e le Cantate composte per nozze, funerali e simili occasioni.



Principale collaboratore di Bach nella stesura dei testi fu Christian Friedrich Henrici, detto Picander (nomignolo che significa uomo-gazza e che allude a una spiacevole disavventura del poeta, finito in carcere per aver sparato ad un contadino invece che a una gazza), ma il suo intervento non fu continuo.

È soprattutto alla produzione di Cantate di questi anni che i fautori del simbolismo bachiano e della «musica poetica» si sono rifatti per dimostrare l'intima connessione fra linguaggio musicale e linguaggio poetico esplicitato nel simbolo numerico.

In questa ricerca di codificazione, Bach utilizza un preciso schema di Cantata, al cui interno sono presenti il mottetto corale, il recitativo, l'aria, la strofa di corale conclusivo. Commenta Basso: «Caricata di simboli, ispirata alle sacre letture e alle interpretazioni suggerite dalla teologia, la Kirchenmusik si presentava dunque come una similitudine del cosmo, come un mondo in sé compiuto e dotato di tutti gli attributi, degli elementi fondamentali che regolano la natura. E in questa sua compostezza raggiungeva il massimo rendimento possibile, consentendo al fedele di sentirsi totalmente calato nella vita contemplativa e al musicista di conquistare, con l'esercizio e l'applicazione, smisurati spazi».

Potrebbe sorprendere in quest'ambito sacrale ancor più che sacro l'operazione di «parodia» effettuata in moltissimi casi da Bach. Effettivamente molti studiosi si stupirono quando le ricerche rivelarono la gran parte delle *Cantate* di Lipsia, gli Oratori, le Messe brevi, parte della *Messa in si minore*, e persino gran parte della *Matthäus-Passion* erano frutto di rielaborazioni di opere precedenti, spesso profane. Ma alla luce della nuova immagine di Bach questa prassi va inquadrata nel gigantesco tentativo perseguito dal musicista di unificare e integrare i più diversi stili musicali, compresi il sacro e il profano.

Il testo della *Cantata BWV 49* narra la parabola delle nozze del figlio del Re, ma in questo caso Bach tratta l'argomento con aperta sensualità descrivendo *Cristo* e *l'Anima* come due fidanzati che attendono con trepidazione di unirsi in matrimonio. La *Cantata*, per soprano, basso e coro, si apre con una *Sinfonia*, nata probabilmente come adattamento di un movimento di un Concerto per tastiera andato perduto e poi

riutilizzato in seguito in altro lavoro ancora con la tastiera protagonista. L'organo riveste in questo momento un ruolo di assoluto rilievo, prima che siano le voci a diventare protagoniste. La prima *Aria* del basso rappresenta un *Cristo* dal volto umano, che si strugge per la sua «colomba» della quale va «bramoso in cerca», e che ritroverà subito dopo in un recitativo a due al quale segue un duetto con l'*Anima*. La *Cantata* continua con un'aria del soprano seguita ancora da un recitativo che prelude all'apoteosi conclusiva. Nel finale le voci dei due solisti vengono intramezzate da interventi del coro e avvolte dal magico suono dell'organo.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, 5 novembre 2000**

**JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN
(GRIDATE DI GIOIA A DIO IN OGNI TERRA), BWV 51**

Cantata in Do maggiore per soprano, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: 15a domenica dopo la festa della Trinità e in ogni tempo

1. Jauchzet Gott in allen Landen
Aria in do maggiore per soprano e tutti gli strumenti
2. Wir beten zu dem Tempel an
Recitativo in la minore per soprano, archi e continuo
3. Höchster, mache deine Güte fermer alle Morgen neu
Aria in la minore per soprano e continuo
4. Sei Lob und Preis mit Ehren
Corale in do maggiore per soprano, 2 violini e continuo
5. Alleluja, Alleluja
Aria in do maggiore per soprano e tutti gli strumenti

Organico: soprano, tromba, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1730

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 17 settembre 1730

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1863

La Cantata *Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51* per soprano, tromba, archi e continuo, è una delle ultime scritte da Bach a Lipsia. L'intestazione dell'autografo assegnerebbe l'opera alla quindicesima domenica dopo la Trinità; tuttavia l'ulteriore precisazione apposta "*et in Ogni Tempo*" indica, che la Cantata, eseguita forse per la prima volta il 17 settembre 1730, poteva essere riproposta anche in altre occasioni liturgiche, tanto più che nel testo - di autore anonimo - mancano riferimenti precisi alla severa lettura evangelica del giorno, tratta dal "Discorso della Montagna" (Matteo 6, 24-34).

L'impegno virtuosistico richiesto ai due solisti, specie nei due movimenti esterni, è tale da far pensare che Bach scrisse questa Cantata avendo in mente degli esecutori ben precisi. Mentre per la parte della tromba è facile pensare a Gottfried Reiche, uno dei più noti strumentisti allora attivi a Lipsia, per quella del soprano, che nei brani di apertura e di chiusura si spinge fino al Do sopra il rigo non è possibile fornire indicazioni sufficientemente precise: recentemente è stato proposto, tra gli altri, il nome del castrato Giovanni Bindi, affermatosi da poco tempo a Dresda, dando corpo all'ipotesi che questa Cantata sia stata originariamente destinata alla corte sassone più che al regolare servizio liturgico in una delle due chiese di Lipsia.

La Cantata, l'unica scritta da Bach per una tale combinazione vocale-strumentale, si compone di tre arie separate da un recitativo e da un corale. Nell'aria di apertura (*Jauchzet Gott in allen Landen*), la struttura con il "da capo", con modulazione al tono relativo di la minore, si fonde con quella di un allegro da concerto.

L'esortazione a lodare Dio per la sua eterna bontà e misericordia si traduce nella gioiosa contrapposizione del motivo "a fanfara" dell'orchestra con le agili colorature del soprano, riprese per terze o con brevi imitazioni dalla tromba (e nella parte centrale dell'aria dai violini primi). Nel recitativo successivo (*Wir beten zu dem Tempel an*), che può essere meglio definito come un arioso accompagnato, l'intenso canto del

solista, sostenuto prima dalle semplici ma espressive crome ribattute degli archi e poi dal solo basso continuo, si scioglie nella seconda parte del brano in capricciosi melismi posti sulla parola "lallen" (ossia balbettare), ad esprimere l'incapacità umana a descrivere i miracoli divini.



Nella seconda aria (*Höchster, mache deine Gute*), anch'essa con il "da capo", l'invito rivolto al Signore a rinnovare perennemente la sua bontà, si esprime musicalmente in un brano costruito su un basso ostinato variato e su un morbido ritmo di *siciliana*.

Dopo l'intonazione della strofa supplementare del corale *Nun lob, mein Seel, den Herren (Sei Lob und Preis mit Ehren)*, affidata non al coro ma al soprano sostenuto dall'intensa elaborazione contrappuntistico-imitativa dei primi e secondi violini, si passa senza interruzione alcuna al virtuosistico *Alleluja*, finale, proposto in un fugato estremamente libero: le ampie colorature e i brillanti interventi della tromba restituiscono a questo inno di ringraziamento e di lode lo stesso tono di chiara luminosità ed esuberanza con il quale era iniziato, chiudendo l'intera Cantata in una cornice di mirabile unitarietà espressiva.

Marco Carnevali

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 aprile 1998**

SCHLAGE DOCH, GEWÜNSCHTE STUNDE (DEH, SUONA, ORA DESIDERATA), BWV 53

Cantata in Mi maggiore per contralto e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: forse Salomon Franck

Occasione: Cantata funebre

- Schlage doch, gewünschte Stunde
Aria in mi maggiore per contralto e tutti gli strumenti

Organico: contralto, 2 violini, viola, violoncello, 2 campanelle, continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1863

Attribuzione errata, composizione di Georg Melchior Hofmann

La Cantata *Schlage doch, gewünschte Stunde* («Deh, suona, ora desiderata») è in realtà un'aria funebre per voce sola di contralto. Fu scritta da Bach intorno al 1730, a Lipsia,

Il testo è d'autore sconosciuto, anche se potrebbe essere ascritto a Salomo Franck, «librettista» di Bach a Weimar.

Lo strumentale prevede oltre agli archi e al continuo due campanelle, in si e in mi. L'attribuzione a Bach di questa Cantata solistica è stata contestata da alcuni critici ma è affermata dallo Spitta e dallo Schweitzer.

L'aria è fondata su un giro melodico ad ampio respiro, con note di valore lungo (semibreve e minime).

I rintocchi funebri delle campanelle non intaccano il carattere consolante della pagina, quella sorta di dolce, rasserenante melanconia che lo Schweitzer ha felicemente chiamato «nostalgia della morte».

Carlo Marinelli

Testo

Schlage doch, gewünschte Stunde, Deh, suona, ora desiderata; spunta,
Brich doch an, du schöner Tag. giorno radioso. Angeli, venite a me,
Kommt, ihr Engel, auf mich zu, schiudetemi le fiorite plaghe del
Öffnet mir die Himmels Auen cielo, ch'io veda il mio Gesù nella
Meinen Jesum bald zu schauen lieta pace dell'anima. Dal profondo
In vergnügter Seelen Ruh', del cuore io anelo soltanto al suono
loh begehrt von Herzens Grunde che segnerà il momento della mia
Nur den letzten Seigerschlag. purificazione finale.
Schlage, doch, gewünschte Stunde,
ecc.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 marzo 1963**

**WIDERSTEHE DOCH DER SÜNDE
(RESISTI DUNQUE AL PECCATO), BWV 54**

Cantata per contralto, 2 violini, 2 viole e continuo

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Georg Christian Lehms

Occasione: 7a domenica dopo la Trinità

1. Widerstehe doch der Sünde
Aria, in mi bemolle maggiore per contralto e tutti gli strumenti
Riutilizzata nella Passione secondo S. Marco, BWV 247 n. 53
2. Die Art verruchter Sunden ist zwar von aussen wunderschön
Recitativo in do minore/la bemolle maggiore per contralto e continuo
3. Wer Sünde tut, der ist vom Teufel
Aria, in mi bemolle maggiore per contralto e tutti gli strumenti

Organico: contralto, 2 violini, 2 viole, continuo

Composizione: Weimar, 1714

Prima esecuzione: Weimar, Schlosskirche, 15 luglio 1714

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1863

La Cantata *Widerstehe doch der Sünde* («Resisti dunque al peccato») è una Cantata solistica, scritta intorno al 1730, a Lipsia, per la settima domenica dopo la S.S. Trinità. Essa è articolata in due arie intramezzate da un recitativo. Il testo è d'autore sconosciuto. E' probabile che la musica sia stata presa da Bach dalla perduta *Passione secondo S. Marco*. Lo strumentale comprende i soli archi (violini e viole a due) e il continuo.

Lo Schweitzer ha sottolineato l'arditezza della prima aria che comincia sull'accordo di settima. Agli archi è affidato un disegno ondulante che sembra avvolgere la linea vocale, che appare meno continua, interrotta in sezioni, appassionatamente tesa in una discorsiva affermatività. Il recitativo «Die Art verruchter Sünden» («L'apparenza degli infami peccati») è interamente affidato alla voce, con cupe inflessioni declamanti, appena sostenute armonicamente dal continuo che solo sul finire assume un disegno incalzante che prepara e introduce lo slancio

della seconda aria «Wer Sünde tut» («Chi commette il peccato»), caratterizzata da un lungo vocalizzo sulla parola «Teufel» («diavolo»).

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 marzo 1963**

**NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND
(ORA VIENI, SALVATORE DEI MISCREDENTI), BWV 62**

Cantata in Si minore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto da Martin Lutero

Occasione: 1a domenica dell'Avvento

1. Nun komm, der Heiden Heiland
Coro in si minore per coro e tutti gli strumenti
2. Bewundert, o Menschen, dies grosse Geheimnis
Aria in sol maggiore per tenore, 2 oboi, archi e continuo
3. So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron
Recitativo in re maggiore/la maggiore per basso e continuo
4. Streite, siege, starker Held!
Aria in re maggiore per basso, archi e continuo
5. Wir ehren diese Herrlichkeit
Recitativo in la maggiore/si minore per soprano, contralto, archi e continuo
6. Lob sei Gott, dem Vater, g'tan
Corale in si minore per coro e tutti gli strumenti

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 oboi, corno, 2 violini, viola, violoncello, continuo

Composizione: Lipsia, 1724

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 3 dicembre 1724

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1868

La Cantata BWV 61 ha lo stesso titolo

Questa Cantata si basa sull'elaborazione di materiali musicali considerati d'obbligo per la festività dell'Avvento: il Lied di Lutero dal quale Bach aveva tratto il tema dell'introduzione della Cantata BWV 61, «Veni redemptor gentium», diventa però ora il nucleo ispiratore del finale, mentre l'*incipit* della Cantata ha uno stile concertante che coinvolge i soprani e il corno in un reciproco rinvio di frammenti melodici.

MARTIN LUTERO



L'aria del tenore è basata su un ritmo di danza, una siciliana, e questo offre l'occasione di notare come in Bach sia frequente anche in ambito liturgico l'adozione di formule dello stile galante, quasi che il compositore fosse convinto di poter in qualche modo rafforzare, attraverso questa commistione, l'efficacia retorica del canto sacro. In questo caso l'aria del basso ha un piglio decisamente teatrale, eroico («Streite, siege, starker Held!»), e certo tratteggia l'attesa della Redenzione con una forza drammatica che oggi può apparire ingenua, ma che al tempo di Bach doveva suscitare la convinzione di una speranza autentica.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 14 novembre 1996**

**SEHET, WELCH EINE LIEBE HAT
UNS DER VATER ERZEIGET, BWV 64**

Cantata in Mi minore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: per il 3° giorno della festa di Natale

1. Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget
Coro in mi minore per coro, cornetto, 3 tromboni, archi, organo e continuo
2. Das hat er Alles uns getan
Corale in sol maggiore per coro, cornetto, 3 tromboni, archi, organo e continuo
Riutilizzato nel Corale n. 6 di BWV 91
3. Geh, Welt! behalte nur das Deine
Recitativo in do maggiore/re maggiore per contralto e continuo
4. Was frag' ich nach der Welt
Corale in re maggiore per coro, cornetto, 3 tromboni, archi, organo

e continuo

Riutilizzato nel Corale n. 8 di BWV 94

5. Was die Welt in sich hält

Aria in si minore per soprano, archi e continuo

6. Der Himmel bleibet mir gewiss

Recitativo in sol maggiore per basso e continuo

7. Von der Welt verlang' ich nichts

Aria in sol maggiore per contralto, oboe d'amore e continuo

8. Gute Nacht, o Wesen, das die Welt erlesen

Corale in mi minore per coro, cornetto, 3 tromboni, archi, organo e continuo

Organico: soprano, contralto, basso, coro misto, cornetto, oboe d'amore, 3 tromboni, 2 violini, viola, violoncello, organo, continuo

Composizione: Lipsia, 1723

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 27 dicembre 1723

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1868

La Cantata indicata dalle prime parole del testo "Sehet, welch eine Liebe hai uns der Vater erzeiget" *BWV 64* è del 1723 ed è stata scritta per la festa di S. Giovanni Evangelista (Feria III Nativitatis Domini). Si apre con un coro costruito su una fuga trattata liberamente in cui il soprano, il contralto, il tenore e il basso sviluppano un discorso vivace e fluido, dalle plastiche risonanze armoniche, secondo il tipico stile bachiano rivolto a sfruttare al massimo l'estensione e l'altezza delle voci. Il corale che segue ("Das hater Alles uns gethan") è caratterizzato da dolcezza e sobrietà melodica di pungente effetto timbrico. Dopo il recitativo del contralto, incastonato tra le figurazioni e le scale del basso continuo, si ascolta un altro corale ("Was frag'ich nach der Welt") più semplice del precedente, ma molto preciso nel sottolineare l'espressività della parola.

Di notevole efficacia lirica le successive due Arie, la prima affidata al soprano e la seconda, dopo un breve recitativo, cantata dal contralto su accompagnamento dell'oboe d'amore e del basso continuo. La composizione termina con una solenne e nobile melodia ("Gute Nacht, o Wesen, das die Welt erlesen!") rispondente in pieno alla concezione religiosa e pietistica di Bach.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 21 dicembre 1984**

**HERR, WIE DU WILLT, SO SCHICKS MIT MIR
(COME VUOI TU, SIGNOR), BWV 73**

Cantata in Sol minore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: forse Salomon Franck

Occasione: 3a domenica dopo l'Epifania

1. a. Herr, wie du willst, so schicks mit mir
Coro in sol minore per coro e tutti gli strumenti
- b. Ach! aber ach! wie viel lässt mich
Recitativo in sol minore per tenore e tutti gli strumenti
- c. Du bist mein Helfer
Recitativo in sol minore per basso e tutti gli strumenti
- d. Dein Wille zwar ist ein versiegelt Buch
Recitativo in sol minore per soprano e tutti gli strumenti
2. Ach, senke doch den Geist der Freuden
Aria in mi bemolle maggiore per tenore, oboe e continuo
3. Ach, unser Wille bleibt verkehrt
Recitativo in do minore per basso e continuo
4. Herr, so du willst
Aria in do minore per basso, archi e continuo
5. Das ist des Vaters Wille, der uns erschaffen hat
Corale in do minore per coro e tutti gli strumenti
Riutilizzato nel Corale n. 6 della Cantata BWV 186a

Organico: soprano, tenore, basso, coro misto, 2 oboi, corno, organo obbligato, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1723 - 1724

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 23 gennaio 1724

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1870

Secondo lo Spitta e il Rust, la *Cantata n. 73* risale agli anni tra il 1725 e il '27; vale a dire al primo periodo della produzione di Bach come Cantor della Thomasschule di Lipsia. Presuntiva n'è pure l'attribuzione del testo al Pisendel. Mentre quasi certo si può ritenere che anche il compositore vi ebbe parte, se non altro indirizzando il librettista nel solco dell'antica Cantata tedesca agli inizi desunta dai corali e dai salmi e aggiornata appunto a quell'epoca dallo stesso Pisendel, mediante il principio della parafrasi.

Parallela si dava intanto la nuova fioritura di questo genere di composizione religiosa; dai moderni fornita di una letteratura autonoma a base di recitativi e arie, sotto il duplice influsso delle forme operistiche italiane e della reazione al Pietismo; e dai conservatori osteggiata in nome sia della tradizione, sia della finalità edificatoria che aveva permesso alle Cantate d'inserirsi nel servizio luterano tra il vangelo e il sermone intorno ai primi del Settecento, e ora, secondo questi, messa in crisi. Ma Bach, chiamato a sublimare il genere, convenne solo in parte alla polemica. Conciliarne le tesi in un temperamento, di volta in volta diverso nelle soluzioni, ma sempre indirizzato ad approfondire la lezione religiosa con il linguaggio della musica, fu piuttosto il suo ideale estetico-mistico. Ciò di cui *la Cantata n. 73* «per la III domenica dopo l'Epifania» offre uno dei saggi più dimostrativi.

Nella liturgia di Lipsia il «proprio del giorno» portava la purificazione del lebbroso e il risanamento del servo del centurione, dal Vangelo di S. Marco. Tuttavia niente di esso è passato direttamente nel testo musicato da Bach. Quasi che troppo rapido fosse nel racconto evangelico il passaggio della condizione d'angoscia alla grazia per l'intelligenza dei fedeli, l'anonimo scrittore preferì indugiare sulla prima delle due condizioni, come prefigurando l'argomento di un sermone sull'ineluttabilità della sofferenza umana, placata solo quando la si consideri volere di Dio. E ne ricavò lo spunto e la perorazione conclusiva da due corali del secolo XVI; nell'ordine: «Herr wie du willst» e «Von Gott will ich nicht lassen», lasciando alla musica di riscattare con la sua verità la modestia delle proprie amplificazioni libere.

L'inframezzarsi dei recitativi solistici tra le riprese del coro si pone come la caratteristica di maggiore evidenza del pezzo con cui principia la Cantata; che a un'analisi più attenta rivela un impianto concettuale alla

base della sua complessa struttura. Già la melodia del coro, anticipata nella sua seconda strofe dal corno, risulta derivata da un terzo corale «Wo Gott der Herr», vicino nello spirito agli altri usati dal testo.

SAN MARCO



Inoltre, sempre nella parte introduttiva, risuona sin dalla seconda battuta l'inizio di questo cantico, reso più perentorio dalla contrazione di tre note e scandito duramente dai violini contro il dispiegarsi obbiettivo del disegno affidato agli oboi.

Sebbene motivo meno spiccante del cosiddetto tema del destino della V Sinfonia di Beethoven, al quale lo Schweitzer ha voluto avvicinarlo, esso finirà col rivelarsi elemento chiave.

Per due terzi del pezzo, infatti, il coro lo elude in quella figurazione ritmica, lasciandolo agli interludi strumentali, ma dopo l'ultimo e più implorante recitativo, si piega infine a farlo proprio per enunciarlo tre volte sulle parole «Come vuoi Tu», la terza con un'ombra di renitenza avanzata dall'armonia dissonante.

E da siffatta conclusione viene suggellato il contrasto tra l'indecifrabile volontà suprema e il vano tentativo di sottrarvisi, donde muove l'austera drammaticità del brano.

Nettamente diversa, quanto logicizzata dall'invocazione di un «raggio di gioia», segue l'aria con da capo per tenore, oboi, archi e continuo.

Poi l'impotenza a vincere lo sgomento dell'ignoto, se non si prenda a modello il Cristo, è dipinta dal recitativo del basso, tutto intessuto da cromatismi e dalla stupenda aria che ne nasce.

Sotto il profilo formale, questa è meglio definibile un arioso, giacché voce e orchestra (archi e organo) formano un'entità inscindibile; il canto s'attiene al tono della declamazione lirica; e il sentimento del testo quale ragione della forma vi è sottolineato in partenza da un altro motivo dell'abnegazione dell'Io: col suo gesto melodico, che s'innalza e ripiega dolente, l'elemento d'unione tra gli episodi per cui trascorre questa mirabile meditazione sulla morte.

Un'autentica «Passione» umana.

Quindi, attinto uno dei vertici della interiorità espressiva, anche Bach sembra aver giudicato concluso il suo compito.

La tradizione richiedeva che l'ultimo pezzo fosse un corale in modo che venisse intonato anche dal popolo, ed egli volle uniformarvisi riprendendo, oltre le parole, la musica dell'inno «Tale è il voler di Dio» di Ludwig Helmhold (1568).

Emilia Zanetti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 28 novembre 1960**

**JESU, DER DU MEINE SEELE (O GESÙ
CHE HAI SALVATO LA MIA ANIMA), BWV 78**

Cantata in Mi bemolle maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto da Johann Rist

Occasione: 14a domenica dopo la festa della Trinità

1. Jesu, der du meine Seele
Coro in sol minore per coro, flauto traverso, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
Riutilizzato nel Cruxifixus della Messa BWV 232
2. Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten
Duetto in si bemolle maggiore per soprano, contralto, organo, violoncello e violone
3. Ach! Ich bin ein Kind der Sünden
Recitativo in re minore/do minore per tenore e continuo
4. Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht
Aria in sol minore per tenore, flauto traverso e continuo
5. Die Wunden, Nägel, Kron' und Grab
Recitativo in mi bemolle maggiore/fa minore per basso, archi e continuo
6. Nun, du wirst mein Gewissen stillen
Aria in do minore per basso, oboe, archi e continuo

7. Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen

Corale in sol minore per coro, flauto traverso, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, flauto traverso, 2 oboi, corno, 2 violini, viola, violoncello, violone, continuo

Composizione: Lipsia, 1724

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 10 settembre 1724

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1870

La Cantata "Jesu, der du meine Seele" BWV 78 è stata scritta per la Domenica 14 post Trinitatis nel 1724. Sono richieste quattro voci soliste, il coro, e un organico così composto: flauto, 2 oboi, corno, 2 violini, viola, continuo (cello, violone, organo). Il testo si basa su un inno popolare pubblicato nel 1641 dal teologo, poeta e compositore Johann Rist. Esiste anche l'ipotesi, secondo Brausch, che il libretto sia nato da una parafrasi madrigalesca di Mariane von Ziegler. Lo spunto poetico è quasi certamente quello derivato da Luca (17,19) che si riferisce alla guarigione dei dieci lebbrosi, alle parole "Alzati e vattene, la tua fede ti ha salvato". La struttura è quella di una "Predigt-kantate" con una meditazione sul peccato, la redenzione e l'amore di Cristo. Il carattere malinconico e dolce ad un tempo, di tutta la Cantata, appare sin dalla prima sezione, strutturata come una ciaccona, su un passaggio cromatico discendente nell'ambito di una quarta (il "passus duriusculus" già trovato altrove). Il tema viene ripetuto per 27 volte, in un fitto intreccio contrappuntistico, per giungere al corale con il tema della ciaccona rovesciato. Segue poi il duetto ("Wir eilen mit schwachen") fra soprano e alto, legato, nel suo andamento canonico e leggero, all'idea del fedele che segue il Maestro, nella struttura di aria col da capo.

Seguono il recitativo e l'aria del tenore ("Das Blut, so meine Schuld durchstreicht"), il primo costruito su citazioni del corale, il secondo, di grande intensità, con il flauto traverso obbligato. Ancora un recitativo e un'aria, in quinta e sesta posizione, affidate al basso. Il primo, in stile accompagnato, è particolarmente interessante per le variazioni espressive e dinamiche richieste; la seconda ("Nun du wirst mein Gewissen stillen"), in forma bipartita, è simile ad un allegro da concerto.

Il corale, in ultima posizione ("Herr, ich glaube, hilf mir schwachen"), conclude nella maniera più semplice, a quattro voci, la Cantata, con una professione di fede e un'invocazione di aiuto per superare le debolezze della vita.

Roberto Chiesa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 11 aprile 1990**

**GELOBET SEIST DU, JESU CHRIST
(SII TU LODATO, GESÙ CRISTO), BWV 91**

Cantata in Sol maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: forse di Bach da Martin Lutero

Occasione: per il giorno di Natale

1. Gelobet seist du, Jesu Christ
Coro in sol maggiore per coro e tutti gli strumenti
2. Der Glanz der höchsten Herrlichkeit
Recitativo e corale in mi minore per soprano e continuo
3. Gott, dem der Erdenkreis zu klein
Aria in la minore per tenore, 3 oboi e continuo
4. a. O Christenheit! Wohlan
Recitativo in sol maggiore/do maggiore per basso, archi e continuo
- b. Nichts ist es spat und fruhe
Recitativo alternativo in sol minore per basso e continuo
(organo)
5. a. Die Armut, so Gott auf sich nimmt
Duetto in mi minore per soprano, contralto, violini e continuo
- b. Sein menschlich Wesen
Duetto alternativo in mi minore per soprano, contralto, violini e continuo

6. Das hat er alles uns getan

Corale in sol maggiore per coro e tutti gli strumenti

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 3 oboi, 2 corni, timpani, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1724

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 25 dicembre 1724

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1875

La Cantata *Gelobet seist du, Jesu Christ* («Sii tu lodato, Gesù Cristo»), fu scritta da Bach per la prima delle tre festività del Natale, a Lipsia, in un anno compreso tra il 1735 e il 1744, probabilmente nel 1736, ma fu poi da lui riveduta e consolidata nella redazione definitiva dopo il 1740. Il testo consiste di una rielaborazione dell'omonimo Lied di Martin Lutero, probabilmente dovuta a Christian Friedrich Henrici (il «librettista» lipsiense di Bach). Con procedimento simile a quello usato per la Cantata n. 8, le due strofe estreme del Lied di Lutero sono mantenute inalterate come testi del coro iniziale e del corale finale, mentre la seconda strofa è elaborata nel primo recitativo, la terza e la quarta sono conglobate a costituire l'aria, e la quinta e la sesta, infine, sono parafrasate, rispettivamente, nel secondo recitativo e nel duetto. La Cantata è così suddivisa in sei pezzi.

L'organico previsto da Bach comprende un coro a quattro voci (soprano, contralto, tenore e basso), tre oboi, due corni, timpani, archi e basso continuo: esso è impiegato per intero soltanto nel coro iniziale e nel corale finale. L'aria, il duetto e i due recitativi sono invece affidati a voci soliste: al soprano, sostenuto dal solo continuo, il primo recitativo; al tenore, con tre oboi e il continuo, l'aria; al basso, sostenuto dagli archi e dal continuo, il secondo recitativo; al soprano e al contralto, con primi e secondi violini all'unisono e basso continuo, il duetto.

La Cantata n. 91 appartiene a quel gruppo di Cantate dell'ultimo periodo di Lipsia che sono caratterizzate, come ha notato lo Schweitzer, «da una giovanile freschezza di ispirazione, tanto che talvolta si sarebbe tentati di credere di trovarsi di fronte ad opere del periodo di Weimar, anziché dalla tarda maturità, se non fosse per una certa perfezione formale che le distingue, rivelando maggior pratica ed esperienza nel maestro... Questo ritorno all'arte primitiva si manifesta in Bach principalmente con la

semplicità della strumentazione... Naturalmente, tra tutte le Cantate dell'ultimo periodo di Lipsia, quelle che più si distinguono per queste caratteristiche giovanili, sono quelle di Natale: l'autore era ormai vicino alla sessantina, ma i bambini che giocavano ai suoi piedi non gli lasciavano sentire il peso dell'età».

Carlo Marinelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 marzo 1963**

**IHR WERDET WEINEN UND HEULEN
(VOI PIANGERETE E VI LAMENTERETE), BWV 103**

Cantata in Si minore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Marianne von Ziegler

Occasione: 3a domenica dopo Pasqua

1. Ihr werdet weinen und heulen
Coro in si minore per coro, ottavino, violino solo, 2 oboi, archi e continuo
2. Wer sollte nicht in Klagen untergehn
Recitativo in fa diesis minore/do diesis minore per tenore e continuo
3. Kein Arzt ist ausser dir zu finden
Aria in fa diesis minore per contralto, violino concertante o flauto traverso e continuo
4. Du wirst mich nach der Angst auch wiederum erquicken
Recitativo in si minore/re maggiore per contralto e continuo
5. Erholet euch, betrübte Stimmen
Aria in re maggiore per tenore, tromba, archi e continuo
6. Ich hab' dich einen Augenblick
Corale in si minore per coro, tromba, flauto traverso, 2 oboi d'amore, archi e continuo

Organico: contralto, tenore, coro misto, ottavino, flauto traverso, 2 oboi d'amore, tromba, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1725

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 22 aprile 1725

Edizione: Simrock, Bonn, 1830

MARIANNE VON ZIEGLER



La Cantata "Ihr werdet weinen und heulen" BWV 103 scritta nel 1725 per la Domenica Jubilate su testo di Mariane von Ziegler, richiede due voci (alto e tenore), il coro, flauto, flauto piccolo. 2 oboi, oboe d'amore, tromba, 2 violini, viola e continuo. E' interessante ricordare che in questo caso, come altrove, Bach non rispetta completamente il testo poetico della Ziegler ma porta alcune modifiche, con abbreviazioni e condensazioni particolarmente evidenti nei recitativi, rese necessarie anche dalle finalità pratiche di esecuzione, oltre che da ragioni musicali.

Il testo prende lo spunto da Giovanni (16,20) al versetto "Voi piangerete e vi rattristerete, ma il mondo si rallegrerà": su di esso il coro è impegnato, dopo una introduzione strumentale, con fitto stile polifonico in una doppia proposta fugata.

Nell'adagio seguente, un recitativo accompagnato, si svolge il secondo emistichio, che nella parte finale richiede ancora il coro (terza apparizione fugata) con l'idea centrale della trasformazione del dolore in gioia.

I poli opposti di dolore e gioia sono anche i motivi ispiratori dei due recitativi che precedono le due arie, entrambe di carattere virtuosistico e di struttura bipartita, con l'apporto di strumenti concernenti il flauto piccolo nel primo caso e la tromba nell'altro.

Roberto Chiesa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 11 aprile 1990**

**DU HIRTE ISRAEL, HÖRE
(TU PASTORE D'ISRAELE, ASCOLTA), BWV 104**

Cantata in sol maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: 2a domenica dopo Pasqua

1. Du Hirte Israel, höre!
Coro in sol minore per coro, 2 oboi, corno inglese, archi e continuo
2. Der höchste Hüter sorgt für mich
Recitativo in mi minore/si minore per tenore e continuo
3. Verbirgt mein Hirte sich zu lange
Aria in si minore per tenore, 2 oboi d'amore e continuo
4. Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise
Recitativo in re maggiore per basso e continuo
5. Beglückte Herde, Jesu Schafe
Aria in re maggiore per basso, oboe d'amore, archi e continuo
6. Der Herr ist mein getreuer Hirt
Corale in la maggiore per coro, 2 oboi, corno inglese, archi e continuo

Organico: tenore, basso, coro misto, 2 oboi (anche oboi d'amore), corno inglese, 2 violini, viola, continuo

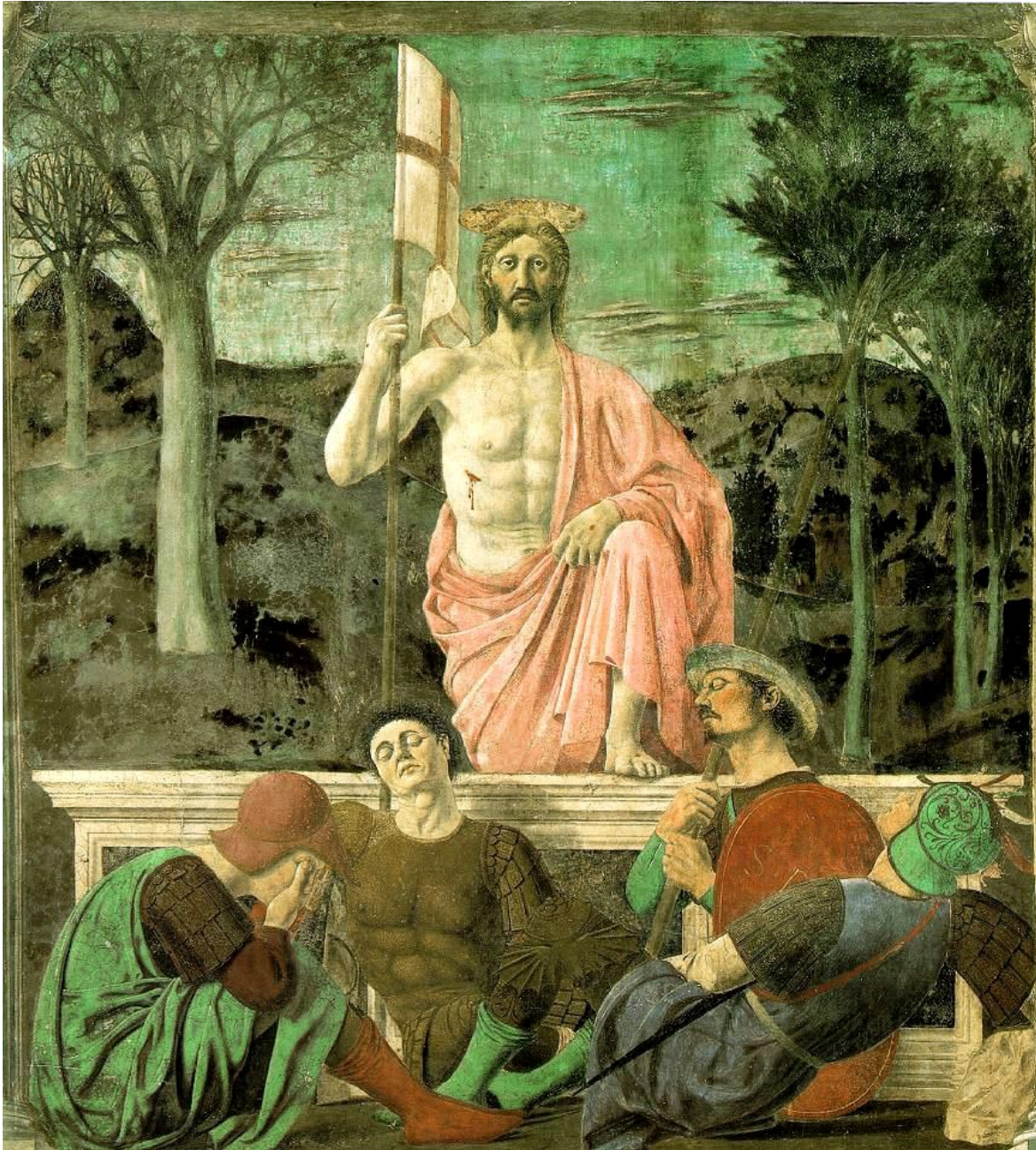
Composizione: Lipsia, 1724

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 23 aprile 1724

Edizione: Simrock, Bonn, 1830

La Cantata sacra, *Du Hirte Israel, böre* (BWV 104), fa parte della cosiddetta prima annata (comprendente il periodo compreso fra il 30 maggio 1723 e il 4 giugno 1724). La Cantata in questione venne eseguita il 23 aprile 1724 nella *Dominica Misericordias Domini* (la seconda domenica dopo la Pasqua, che in quell'anno cadde il 9 aprile). Il testo del Vangelo per quella Domenica (che prende nome dalle prime parole dell'introito) è tratto da Giovanni 10, vv. 12-16 e si riferisce all'episodio del Cristo che si paragona al buon pastore. È questo un tema caro alla cultura religiosa ebraica e al cristianesimo. In una civiltà essenzialmente dedita alla pastorizia, è naturale che la figura del pastore, del capo e

conduttore del gregge dovesse assumere connotazioni importanti, costituire un punto di riferimento obbligato. Al pastore si riconnettono funzioni di comando, ma anche di protezione, di dedizione, di amore, di fratellanza, tutte all'insegna di una forza che è tanto dell'anima quanto del corpo.



La parabola del buon pastore, presente anche in Luca (cap. 15), è in realtà la proiezione di concetti che sono già espressi nell'Antico Testamento, specialmente nei Salmi. Nel Nuovo Testamento, poi, l'immagine è destinata a fortificarsi e ad assumere la connotazione più specifica del "buon pastore" (sottolineando tanto l'aspetto della bontà quanto quello della capacità), in contrapposizione all'opinione popolare corrente in Israele che aveva finito col fare dei pastori persone assimilabili ai predoni e agli assassini.

È importante tener presente nelle Cantate bachiane consacrate a questa Domenica - oltre la BWV 104, appartengono a questa festività liturgica la Cantata BWV 85 (*Ich bin ein guter Hirt*, 15 aprile 1725) e la Cantata BWV 112 (*Der Herr ist mein getreuer Hirt*, 8 aprile 1731) - i passi più significativi dell'Epistola e del Vangelo previsti dal calendario liturgico. All'Epistola viene proposto un passo della Prima Lettera di Pietro (2, vv. 21-25) che si chiude su queste parole: «Eravate erranti come pecore, ma adesso siete tornati al pastore e custode delle vostre anime». E al Vangelo, Giovanni (10, vv. 12-16), è detto fra l'altro: «Io sono il buon pastore, e conosco le mie pecore, e le mie pecore conoscono me, come il Padre conosce me ed io conosco il Padre; e offro la mia vita per le pecore. Ed ho ancora altre pecore che non sono di quest'ovile; anche quelle io devo radunare, ed ascolteranno la mia voce, e si avrà un solo gregge, un solo pastore».

La prima di tali Cantate, *Du Hirte Israel, böre* (BWV 104), si apre con una citazione del Salmo 80, v. 2 («Tu, pastore d'Israele, ascolta, tu che guidi Giuseppe come il gregge, mostrati, tu che siedi sopra i Cherubini»). Tali parole forniscono l'occasione per fare tesoro di un'immagine che è carissima alla cristianità e dare vita ad un quadro di circostanza, ad una scena pastorale dotata di un apparato strumentale e di un andamento ritmico conforme al genere che l'età barocca tanto predilesse. Nonostante il diverso impegno del coro, ora condotto in omofonia, ora in polifonia, le linee melodiche sono sempre morbide e non v'è soluzione di continuità fra i cinque episodi corali: i due interventi fugati, di 20 battute ciascuno, condotti sul secondo emistichio del versetto, si svolgono su un tema che è una dilatazione del tema iniziale, mentre le due parole-chiave (*böre* e *erscheine*, "ascolta" e "mostrati"), dotate ciascuna di un proprio motto musicale, percorrono tutta la partitura con dolce insistenza. Il principio

pastorale è ribadito nelle due arie, specie nella seconda, che nell'episodio centrale propone in maniera toccante l'immagine del sonno della morte. L'Opera, i cui testi "liberi" (quelli delle due arie e dei due recitativi) sono di ignoto autore, si chiude sul corale *Allein Gott in der Höh sei Ehr.*

Alberto Basso

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 gennaio 1999**

**HERR, GEHE NICHT IN'S GERICHT
(SIGNORE, NON GIUDICARE), BWV 105**

Cantata in Sol minore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: 9a domenica dopo la festa della Trinità

1. a. Herr, gehe nicht in's Gericht
Coro in sol minore per coro e tutti gli strumenti
- b. Herr, gehe nicht in's Gericht
Aria in sol minore per tenore, basso e tutti gli strumenti
2. Mein Gott, verwirf mich nicht
Recitativo in do minore/si bemolle maggiore per contralto e continuo
3. Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken
Aria in mi bemolle maggiore per soprano, oboe e archi
4. Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiss
Recitativo in si bemolle maggiore/mi bemolle maggiore per basso, archi e continuo
5. Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen
Aria in si bemolle maggiore per tenore, corno, archi e continuo
6. Nun, ich weiss, du wirst mir stillen
Corale in sol minore per coro archi e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 oboi, corno, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1723

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 25 luglio 1723

Edizione: Simrock, Bonn, 1830

Questa Cantata, una delle più belle dell'intero catalogo bachiano, non ha alcun riferimento all'Avvento ed è piuttosto scritta per una domenica di fine luglio, in coincidenza con la lettura di Luca 16, 1-9. Si tratta della parabola dell'amministratore infedele, quella che termina con le parole di Gesù: «Nessun servo può servire due padroni: o odierà l'uno e amerà l'altro, oppure si affezionerà all'uno e disprezzerà l'altro. Non potete servire a Dio e a mammona». La Cantata si concentra subito sul senso di questa conclusione, senza troppo badare allo svolgimento della parabola. Si tratta perciò di una Cantata meditativa in cui il coro pronuncia ammonimenti, formula invocazioni o recita preghiere, mentre i solisti si ripiegano nella riflessicene oppure formulano voti di pace.

L'inizio della Cantata segue il modello del preludio e fuga: un *Adagio* di forte impatto drammatico, con significative spezzature ritmiche, interessanti incisi strumentali e diversi modi di invocazione distribuiti fra le varie parti del coro; quindi un *Allegro* che insiste ossessivamente sullo stesso tema e vi cuce intorno una virtuosistica trama di contrappunto. Le arie sono due, entrambe debitorie dello stile concertante: la prima con soprano e oboe solista, senza basso continuo e con i soli archi a tratteggiare il sostegno armonico; la seconda in tempo di danza e con due strumenti in evidenza, il corno e il violino.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 14 novembre 1996**

**GOTTES ZEIT IST DIE ALLERBESTE ZEIT
(IL TEMPO DI DIO È IL TEMPO MIGLIORE), BWV 106**

Cantata in Mi bemolle maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: per il funerale di Dorothea Susanne Eilmar-Tilesius

1. Sonatina - Molto adagio (mi bemolle maggiore)
per tutti gli strumenti
2. a. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit
Coro in mi bemolle maggiore/do minore per coro e tutti gli strumenti
- b. In ihm leben, weben
Aria in mi bemolle maggiore per coro e tutti gli strumenti
- c. Ach, Herr! lehre uns bedenken
Aria in do minore per tenore e tutti gli strumenti
- d. Bestelle dein Haus!
Aria in do minore/fa minore per basso, 2 flauti a becco e continuo
Tema simile alla Fuga n. 16, BWV 861
- e. Es ist der alte Bund, Mensch, du musst sterben
Trio in fa minore per contralto, tenore, basso e continuo
- f. Ja, komm, Herr Jesu, komm
Aria in fa minore per soprano e tutti gli strumenti
- g. Ich hab mein Sach Gott heimgelstellt
Corale in fa minore per soprano, coro e tutti gli strumenti
3. a. In deine Hände befehl' ich meinen Geist
Solo in si minore per contralto, 2 viole da gamba e continuo
- b. Heute wirst du mit mir im Paradies sein
Solo in la bemolle maggiore per basso, 2 viole da gamba e continuo
- c. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin
Duetto in do minore per contralto, basso, 2 viole da gamba e continuo
4. a. Glorie, Lob, Ehr' und Herrlichkeit
Corale in mi bemolle maggiore per coro e tutti gli strumenti

b. Durch Jesum Christum, Amen

Finale in mi bemolle maggiore per coro e tutti gli strumenti

Organico: contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti a becco, 2 viole da gamba, continuo

Composizione: Arnstadt, 1707 - 1708

Prima esecuzione: Arnstadt, St. Blasiuskirche, 3 giugno 1708

Edizione: Simrock, Bonn, 1830

Bach compose un numero considerevole di Cantate sacre (almeno duecento delle trecento che sono state conservate) e una trentina (in effetti sarebbero poco più di quaranta, se tutte fossero giunte sino a noi) di Cantate profane, che sono al limite tra il sacro e il profano, in quanto alcune sono Cantate per commemorazioni funebri (Trauerkantaten), come quella *BWV 106*, meglio conosciuta con il nome di *Actus Tragicus* e composta, secondo André Pirro, nel 1707 in occasione della morte dello zio del musicista, Tobias Lämmerhirt, e secondo Hermann Schmalfuss nel 1708, per i funerali di Dorothea Susanna Eilmар, sposata al consigliere Johann Adolf Tilesius e sorella del pastore Georg Christian Eilmар, amico di Bach.

L'*Actus Tragicus* (così è designata l'opera nella copia - l'autografo è andato perduto - dovuta a Christian Friedrich Penzel, datata ottobre 1768 a Lipsia) si avvale di un organico strumentale molto esile, formato da due flauti a becco, due viole da gamba e continuo. Si apre con un brano strumentale chiamato Sonatina; su un movimento regolare di crome (*Molto adagio*) affidato al basso continuo le due viole indicano un disegno melodico discendente e poi si uniscono al basso, come in un movimento processionale. Sopra questo sfondo armonico i due flauti intrecciano una frase molto malinconica, invitante al raccoglimento. Segue un coro a quattro voci, con lo stesso accompagnamento orchestrale diviso in tre episodi diversi. Il primo, di particolare slancio ritmico, è costruito sulle parole che racchiudono il titolo della Cantata "Il tempo del Signore è il miglior tempo". Dopo un *Allegro* fugato, su un passo derivato dagli Atti degli Apostoli, si giunge alla terza parte (*Adagio assai*), che si sofferma sulla parola morte. Un'aria per tenore in movimento *Lento* riconduce l'ascoltatore all'atmosfera processionale introduttiva, su cui si inserisce il basso (*Vivace*) con un'aria contrappuntata da fioriture vocali.



Si giunge così ad un terzetto (contralto, tenore, basso) accompagnato dal solo basso continuo, sulle parole tratte dall'Ecclesiastico ("È legge antica, l'uomo deve morire").

Dal terzetto emerge un a solo del soprano in tempo arioso, accompagnato dalle due viole da gamba e dal flauto, che insieme al basso continuo formano la melodia a quattro voci del corale "Ich hab' mein' Sach' heimgestellt".

Alla ripresa della prima parte del terzetto il soprano ripropone alcuni frammenti dell'arioso, prima di concludere su una lunga cadenza. Ancora arie del contralto e del basso, prima di giungere al coro conclusivo della *Cantata*, accompagnato da tutta l'orchestra in un clima di vivacità ritmica.

È un canto di speranza sulla melodia del corale che dice "Ich dich hab'ich gehoffet, Herr" (In te ho sperato, o Signore). Il discorso musicale della *Cantata* si mantiene su un piano di elevata nobiltà e spesso raggiunge una indubbia efficacia drammatica.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 aprile 1985**

**UNSER MUND SEI VOLL LACHENS
(LA NOSTRA BOCCA SIA TUTTA UN SORRISO), BWV 110**

Cantata in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Georg Christian Lehms

Occasione: per il giorno di Natale

1. Unser Mund sei voll Lachens
Coro in re maggiore per coro, 2 flauti traversi, 3 oboi, fagotto, 3 trombe, timpani, archi e continuo
Utilizza l'ouverture della quarta suite per orchestra, BWV 1069
2. Ihr Gedanken und ihr Sinnen
Aria in si minore per tenore, 2 flauti tenori e continuo
3. Dir, Herr, ist Niemand gleich!
Recitativo in fa diesis minore/la maggiore per basso, archi e continuo
4. Ach Herr! was ist ein Menschenkind
Aria in fa diesis minore per contralto, oboe d'amore e continuo
5. Ehre sei Gott in der Höhe
Duetto in la maggiore per soprano, tenore e continuo
Arrangiamento del "Virga Jesse floruit" del Magnificat, BWV 243a
6. Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder
Aria in re maggiore per basso, tromba, 2 oboi, oboe da caccia, archi e continuo
7. Alleluja! gelobet sei Gott!
Corale in si minore per coro, tromba, 2 flauti traversi, 2 oboi, oboe da caccia, archi e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti traversi, 3 oboi, oboe d'amore, oboe da caccia, fagotto, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1725

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 25 dicembre 1725

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1876

Su testo di Lehms è anche la Cantata *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110 ("La nostra bocca sia tutto un sorriso").



Fù eseguita al servizio mattutino (alle ore 7) del giorno di Natale di quello stesso 1725. Per l'*Ouverture* Bach riutilizza l'inizio della *Ouverture n. 4 per orchestra* (BWV 1069), aggiungendo due flauti traversi e collocandola ai due estremi di una pagina corale in stile festoso e solenne.

Le tre arie che seguono stemperano l'enfasi sonora tornando a seguire l'andamento meditativo del testo: l'organico strumentale impegnato si assottiglia e le voci dialogano con gli strumenti a fiato, flauti (prima aria) e oboe (seconda aria), o tra loro (soprano e tenore nella terza aria) con il sostegno del solo basso continuo.

Solo con la quarta e ultima aria si torna al clima sonoro dell'*Ouverture*, con l'intervento di una tromba a rafforzarne il tono celebrativo. Anche in questo caso è diverso l'autore del testo del corale di chiusura, i cui versi si devono a un poeta di fine Seicento, Kaspar Ziegler.

Più ampia della precedente, questa Cantata è stata più volte riutilizzata da Bach in versioni che rimaneggiano la pagina d'apertura, resa via via più articolata tramite l'inserzione di episodi più vicini allo stile cameristico delle prime tre arie.

Raffaele Mellace

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 181 della rivista Amadeus

**PREISE, JERUSALEM, DEN HERRN
(LODA, O GERUSALEMME, IL SIGNORE), BWV 119**

Cantata in Do maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: elezione del consiglio municipale di Lipsia

1. Preise, Jerusalem, den Herrn
Coro in do maggiore per coro, 2 flauti a becco, 3 oboi, 4 trombe, timpani, archi e continuo
2. Gesegnet Land! glücksel'ge Stadt!
Recitativo in sol maggiore per tenore e continuo
3. Wohl dir, wohl dir, du Volk der Linden
Aria in sol maggiore per tenore, 2 oboi da caccia e continuo
4. So herrlich stehst du, liebe Stadt
Recitativo in do maggiore per basso, 2 flauti a becco, 2 oboi da caccia, 4 trombe, timpani, archi e continuo
5. Die Obrigkeit ist Gottes Gabe
Aria in sol minore per contralto, 2 flauti a becco e continuo
6. Nun! wir erkennen es und bringen dir
Recitativo in fa maggiore/do maggiore per soprano e continuo
7. Der Herr hat Gut's an uns getan
Coro in do maggiore per coro, 2 flauti a becco, 3 oboi, 4 trombe, timpani, archi e continuo
8. Zuletzt! Da du uns, Herr, zu deinem Volk gesetzt
Recitativo in fa maggiore/mi minore per contralto e continuo
9. Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ
Corale in do maggiore per coro a cappella

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti a becco, 3 oboi, 2 oboi da caccia, 4 trombe, timpani, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1723

Prima esecuzione: Lipsia, Nikolaikirche, 30 agosto 1723

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1876

La Cantata Bwv 119 fa parte di un'ampia serie di composizioni celebrative con la quale Bach, nel corso dei ventotto anni trascorsi a Lipsia (1723-1750), provvede a solennizzare l'insediamento annuale degli organi amministrativi della città. Il Consiglio Municipale di Lipsia era composto da 30 membri elettivi, scelti ogni anno nel giorno di San Bartolomeo, il 24 agosto. Il primo lunedì successivo si teneva una lunga cerimonia, dalle 7 del mattino al pomeriggio inoltrato, il cui filo conduttore era rappresentato da un fitto programma di iniziative religiose, Messe e benedizioni, che avevano fra l'altro lo scopo di ritualizzare la stipula del patto sociale fra il popolo, i suoi rappresentanti e l'ordine celeste, fondamento e garanzia di ogni sodalizio civile. Nella chiesa di St. Nikolaus, situata accanto al Municipio, veniva eseguita per l'occasione una nuova Cantata che era onere e privilegio esclusivo del *director musices*, e alla cui composizione Bach attese pertanto regolarmente fino all'anno della sua morte.

Nonostante la quantità di musica scritta per questa occasione, non restano di Bach che sette Cantate, per lo più risalenti ai primi anni del suo soggiorno a Lipsia. La prima, *Preise, Jerusalem, den Herrn BWV 119* («Loda, o Gerusalemme, il Signore»), venne eseguita il 30 agosto 1723 ed è concepita nel più caratteristico "stile militare", o celebrativo. L'organico strumentale è particolarmente ricco nella sezione dei fiati, con quattro trombe, tre oboi e tre flauti dritti, ai quali bisogna aggiungere due timpani nella sezione delle percussioni. L'orchestra d'archi è relegata per lo più a un ruolo di sostegno o di interludio, eccezion fatta per un recitativo («So herrlich stehst du», n. 4), nel quale essa tratteggia una sorta di pittura d'ambiente evocando le movenze di una fanfara. Gli interventi del coro sono poco elaborati dal punto di vista della polifonia e hanno piuttosto l'aspetto di una scrittura Concertistica, come si vede specialmente nell'apertura della Cantata, dove il coro è inserito fra due passaggi di Ouverture in stile francese. L'ultimo coro («Der Herr hat Guts an uns getan», n. 7) è una fuga che comunque si adegua allo stile "da concerto" grazie all'indicazione del "da capo" che gli conferisce una forma strofica.

Il testo, anonimo, trae spunto dal Salmo 147 ed è basato su libere elaborazioni madrigalesche di una poesia religiosa dal metro irregolare, alla quale viene aggiunta la quarta strofa della versione luterana del *Te*

Deum: «Herr Gott, wir loben Dich» («Signore Iddio, noi ti lodiamo»). Il destino della città di Lipsia viene paragonato a quello di Gerusalemme, e la cittadella fortificata di Sion, simbolo della forza che difende la legge tenendola in armonia con i dettami del sacro, richiama alla mente dei fedeli l'analogia posizione della rocca di Pleissenburg.



Più che a un'esaltazione del potere come tale, tuttavia, la Cantata mira a drammatizzare il rinnovo non solo degli organi collegiali della città, ma proprio del patto sociale su cui questi si fondano e di cui il paragone con Gerusalemme, città storica e città celeste, rappresenta il simbolo canonico nel quadro di un rito nel quale la musica gioca un ruolo essenziale, presentandosi come il tramite e l'elemento di continuità fra l'ordine del mondo laico e del mondo religioso.

Per il suo tono brillante e festoso, la Cantata *Preise, Jerusalem, den Herrn BWV 119* venne scelta e diretta da Felix Mendelssohn-Bartholdy a Lipsia il 25 aprile 1843, in occasione dell'inaugurazione del monumento a Bach per il quale, tre anni prima, era stata aperta in città un'ampia sottoscrizione.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 21 gennaio 1999**

**GOTT, MAN LOBET DICH IN DER STILLE
(DIO, TI LODIAMO NEL SILENZIO), BWV 120**

Cantata in La maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: forse Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: inaugurazione del consiglio municipale di Lipsia (1728 o 1729)

1. Gott, man lobet dich in der Stille
Aria in la maggiore per contralto, 2 oboi d'amore, archi e continuo
Riutilizzato nell'Aria n. 6 di BWV 120a e nell'Arioso n. 1 di BWV 120b
2. Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen
Coro in re maggiore per coro, 2 oboi d'amore, 3 trombe, timpani, archi e continuo

Riutilizzato nel Coro n. 1 di BWV 120a e nell'Aria n. 2 di BWV 120b e nell'"Et exspecto" della Messa BWV 232

3. Auf, du geliebte Lindenstadt!
Recitativo in si minore per basso e continuo
4. Heil und Segen soll und muss zu aller Zeit
Aria in sol maggiore per soprano, violino solo, archi e continuo
Variante del terzo movimento della sonata BWV 1019a
Ripreso come Aria n. 3 di BWV 120a e n. 4 di BWV 120b
5. Nun, Herr, so weihe selbst dein Regiment
Recitativo in re maggiore/fa diesis minore per tenore, archi e continuo
6. Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein
Corale in si minore/re maggiore per coro e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 oboi d'amore, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1728 - 1729 circa

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1876

La Cantata BWV 120 fa anch'essa parte di un'ampia serie di composizioni celebrative con la quali Bach, nel corso dei ventotto anni trascorsi a Lipsia (1723-1750), provvide a solennizzare l'insediamento annuale degli organi amministrativi della città. Il Consiglio Municipale di Lipsia era composto da 30 membri elettivi, scelti ogni anno nel giorno di San Bartolomeo, il 24 agosto. Il primo lunedì successivo si teneva una lunga cerimonia, dalle 7 del mattino al pomeriggio inoltrato, il cui filo conduttore era rappresentato da un fitto programma di iniziative religiose, Messe e benedizioni, che avevano fra l'altro lo scopo di ritualizzare la stipula del patto sociale fra il popolo, i suoi rappresentanti e l'ordine celeste, fondamento e garanzia di ogni sodalizio civile.

Non è certo se la Cantata *Gott, man lobet Dich in der Stille BWV 120* («Dio, ti lodiamo nel silenzio») risalga al 1728 o al 1729, né è possibile dire se si tratti di una musica del tutto originale o se Bach abbia riutilizzato nella circostanza musica già scritta in precedenza. Certo è comunque che si riconoscono nel brano alcuni "autoimprestiti", per esempio il tema dell'aria n. 4 «Heil und Segen», tratto dalla *Sonata in sol maggiore per violino e clavicembalo BWV 1019*, e che Bach l'avrebbe in

seguito sfruttata per almeno altre due occasioni: una *Cantata nuziale BWV 120a* e una celebrazione della *Confessione di Augusta BWV 120b*.

Il testo è firmato da Henrici ed è basato sulla correlazione fra Lipsia e Gerusalemme, con la cittadella di Sion identificata in questo caso direttamente con il Consiglio cittadino, difensore dei diritti e dei doveri morali e civili della comunità. Sempre come nella *Cantata BWV 119*, anche in questa viene citata la quarta strofa del *Te Deum* luterano.

Quanto però la Cantata precedente era brillante e festosa, tanto questa seconda è elegante e delicata.

Già l'inizio, insolitamente affidato a un'aria del contralto, va in questa direzione. Il passaggio dall'aria al coro avviene inoltre senza cesure, senza un recitativo di connessione, e il trattamento dell'insieme vocale è semplice, quasi operistico, a conferma di una scelta stilistica che preferisce qui la tornitura virtuosistica delle voci alla densità dell'impianto contrappuntistico.

Il ruolo concertante del violino, che raddoppia e decora la voce nell'aria del soprano, è un ulteriore segno di come Bach, pur restando fedele alla commistione di linguaggio sacro e linguaggio profano richiesto dalle circostanze, fosse molto attento nel distribuire gli accenti e i pesi del suo discorso che evidenziano, in questo caso, la funzione simbolica assegnata al Consiglio Municipale proprio attraverso la sottolineatura dei tratti di una scrittura laica molto vicina a quella dell'opera lirica.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 21 gennaio 1999**

**DAS NEUGEBOB'NE KINDELEIN
(IL FANCIULLINO APPENA NATO), BWV 122**

Cantata in Sol minore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Cyriakus Schneegaß

Occasione: domenica dopo Natale

1. Das neugebor'ne Kindelein
Coro in sol minore per coro, 2 oboi, corno inglese, archi e continuo
2. O Menschen, die ihr täglich sündigt
Aria in do minore per basso e continuo
3. Die Engel, welche sich zuvor vor euch als vor Verfluchten scheuen
Recitativo in sol minore per soprano, 3 flauti e continuo
4. a. Ist Gott versöhnt und unser Freund
Aria in re minore per contralto, archi e continuo
b. O wohl uns, die wir an ihn gläuben
Trio in re minore per soprano, contralto, tenore, archi e continuo
5. Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht
Recitativo in si bemolle maggiore/sol minore per basso, archi e continuo
6. Es bringt das rechte Jubeljahr
Corale in sol minore per coro, 2 oboi, corno inglese, archi e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 3 flauti, 2 oboi, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1724

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 31 dicembre 1724

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1875

La Cantata "*Das neugeborne Kindelein*" BWV 122 fu composta per la festività di Natale del 1724, come è indicato nel sottotitolo (Kantate am Sonntag nach Weihnachten), e non presenta particolari annotazioni di rilievo sotto il profilo della forma, in quanto rispetta la struttura classica di questo genere poetico, con strofe, recitativi e corali. Il coro iniziale, nella tonalità sol minore-sol maggiore, ha un carattere più intimo che solenne, reso evidente anche dai morbidi impasti strumentali.

L'aria dei basso, nella tonalità di do minore, esprime prima un sentimento di sofferenza e poi di gioia, secondo le regole della tradizione teologica che vuole l'umanità redenta dall'intervento della divinità. Tre flauti a becco sottolineano versetto per versetto il corale e il successivo intervento del soprano conferisce un tono di estasi all'intero brano.

Molto efficace nell'armonica fusione degli accenti sia umani che trascendenti è il Trio cantato da contralto, soprano e tenore sfociante in una sensazione di concretezza terrena nelle parole "Gott ist mit uns und will uns schützen" (Dio è con noi e ci proteggerà). Un tema agitato e vigoroso conduce al coro finale, dalla scrittura omofona armonizzata a quattro voci e simile ad un'aria di danza. Nell'organico strumentale di questa Cantata è previsto, fra l'altro, un oboe da caccia insieme al violone e a tre flauti a becco.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 21 dicembre 1984**

**HERR JESU CHRIST, WAHR'R MENSCH UND GOTT
(GESÙ CRISTO SIGNORE, VERO UOMO E DIO), BWV 127**

Cantata in Fa maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Paul Eber

Occasione: domenica di Quinquagesima

1. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott
Coro in fa maggiore per coro, 2 flauti a becco, 2 oboi, archi e continuo
2. Wenn Alles sich zur letzten Zeit entsetzet
Recitativo in si bemolle maggiore/fa maggiore per tenore e continuo
3. Die Seele ruht in Jesu Händen
Aria in do minore per soprano, 2 flauti a becco, oboe, archi e continuo

4. a. Wenn einstens die Posaunen schallen
Recitativo in do maggiore/sol minore/do maggiore per basso, tromba, archi e continuo
- b. Fürwahr, fürwahr, euch sage ich
Aria in do maggiore/sol minore/do maggiore per basso, tromba, archi e continuo
5. Ach Herr, vergieb all' uns're Schuld
Corale in fa maggiore/do maggiore per coro, 2 flauti a becco, 2 oboi, archi e continuo

Organico: soprano, tenore, basso, coro misto, 2 flauti a becco, 2 oboi, tromba, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1725

Prima esecuzione: Lipsia, Nikolaikirche, 11 febbraio 1725

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1878

La Cantata "Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott" BWV 127, per la Domenica Estomihi del 1725, richiede tre voci (soprano, tenore, basso), il coro e un organico di 2 flauti, 2 oboi, tromba, 2 violini, viola, continuo. Si tratta di un caso singolare che si distacca notevolmente dallo schema delle altre Cantate della seconda annata.

Il testo prende lo spunto non dall'episodio della guarigione del cieco di Gerico ma da quello che precede il miracolo (Luca, 18, 31-34). La poesia è tratta dal Lied che Paul Eber aveva scritto nel 1562 per la morte del figlio, al quale era stata adattata poi la melodia di Goudimel. Pur trattandosi in origine di uno Sterbenlied, acquista in Bach lo spirito della passione: contribuisce a ciò la citazione dell'Agnus Dei germanico, mentre si sono ravvisati, nel continuo del primo numero, da parte di Alberto Basso, i segni della melodia che ritornerà in primo piano nella Passione secondo Matteo, "Herlich thut mich verlangen".

In seconda posizione troviamo un recitativo semplice e quindi un'aria per soprano di straordinaria espressività, con un ruolo di primo piano dell'oboe; gli archi pizzicati, nella zona centrale, starebbero a suggerire la campanella dei morti che viene citata nel testo.

In quarta posizione la situazione diventa molto complessa: dapprima un recitativo accompagnato, quindi tre recitativi semplici che si rifanno al

Lied originale, alternati a tre ritornelli di carattere molto drammatico, con un senso fortissimo di contrasto che simboleggia il fuoco distruttore da un lato e la fede solida del credente dall'altro.

GESÙ TENTATO NEL DESERTO



La Cantata si chiude con un corale semplice.

Roberto Chiesa

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 11 aprile 1990**

**MAN SINGET MIR FREUDEN VOM SIEG
(CON GIOIA SI CANTA DELLA VITTORIA), BWV 149**

Cantata in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: festa di san Michele

1. Man singet mit Freuden vom Sieg
Coro in re maggiore per coro e tutti gli strumenti
Riutilizza il Coro n. 15 della Cantata BWV 208
2. Kraft und Stärke sei gesungen
Aria in si minore per basso violino solo e continuo
3. Ich fürchte mich vor tausend Feinden nicht
Recitativo in mi minore/re maggiore per contralto e continuo
4. Gottes Engel weichen nie, sie sind bei mir
Aria in la maggiore per soprano, archi e continuo
5. Ich danke dir, mein lieber Gott, dafür
Recitativo in do maggiore/sol maggiore per tenore e continuo
6. Seid wachsam, ihr heiligen Wächter
Aria (duetto) in sol maggiore per contralto, tenore, fagotto e continuo
7. Ach Herr, lass dein lieb Engelein
Corale in do maggiore per coro e tutti gli strumenti

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 3 oboi, fagotto, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1728

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 29 settembre 1728

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1884

La Cantata *Man singet mit Freuden von Sieg* ("Con gioia si canta della vittoria") BWV 149, ha un carattere festoso. Si tratta di una Cantata scritta per la festa di San Michele e trattata da Bach con i tratti tipici della musica militare, nella quale l'elaborazione contrappuntistica è praticamente assente e il coro ha un andamento essenzialmente omofono.

SAN MICHELE ARCANGELO



Non bastano pochi passaggi di imitazione in forma di canone per modificare questo aspetto della musica, e del resto già la scelta di utilizzare, per la pagina di apertura, il finale di una delle sue composizioni più esuberanti, la cosiddetta *Jagdkantate* ("Cantata della caccia") BWV 208, mostra come Bach avesse in mente il modello di un andamento vocale e strumentale basato su criteri di semplificazione e di spettacolarità.

Naturalmente, i corni da caccia della *Jagdkantate* vengono sostituiti, qui, da trombe e timpani, strumenti che costringono a trasportare la tonalità dal fa al re maggiore, dettaglio che incrementa ulteriormente la luminosità dell'effetto d'insieme.

Tre sono le arie, ciascuna molto diversa dall'altra. La prima (n. 2), affidata alla voce di basso, ha uno stile vocale declamato che si erge sopra una parte molto elaborata del fagotto in funzione concertante: un ruolo che lo stesso strumento ricoprirà anche nell'aria "*Seid wachsam, ihr heiligen Wächter*", che ha la forma di un duetto vocale in canone su un ritmo danzante (n. 6).

Questo rinvio ai ritmi della danza è più accentuato, però, nella seconda aria (n. 4), la cui vicinanza con lo stile vocale tipico del teatro d'opera è segnalata anche dalla presenza della ripetizione "da capo".

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 16 ottobre 2003**

**SÜSSER TROST, MEIN JESUS KÖMMT
(DOLCE CONFORTO, VIENE IL MIO GESÙ), BWV 151**

Cantata in Sol maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Georg Christian Lehms

Occasione: 3° giorno della festa di Natale

1. Süsser Trost, mein Jesus kömmt
Aria in sol maggiore per soprano e tutti gli strumenti
2. Erfreue dich, mein Herz, denn itzo weicht der Schmerz
Recitativo in remaggiore/mi minore per basso e continuo
3. In Jesu Demut kann ich Trost
Aria in mi minore per contralto, oboe d'amore, archi e continuo
4. Du teurer Gottessohn, nun hast du mir den Himmel aufgemacht
Recitativo in si minore/sol maggiore per tenore e continuo
5. Heut schleusst er wieder auf die Tür
Corale in sol maggiore per coro e tutti gli strumenti

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, flauto traverso, oboe d'amore, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1725

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 27 dicembre 1725

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1886

Bach, questo poderoso e roccioso artigiano della musica, lavorò metodicamente e assiduamente ogni giorno per costruire la sua opera che oggi più di ieri suscita ammirazione e sbigottimento per la mole e la qualità dell'invenzione artistica. Egli lasciò il segno della sua prodigiosa attività in tutte le città dove svolse le funzioni di organista e di maestro di musica: Weimar (1703), Arnstadt (1703-1707), Mülhausen (1707-1708), ancora Weimar (1708-1717), Koethen (1717-1723) e infine Lipsia, in cui trascorse i suoi ultimi ventisette anni come Kantor, cioè direttore e maestro di coro della scuola di San Tommaso.

In questa sede egli si impegnò a scrivere ogni settimana una Cantata sacra, vale a dire un componimento musicale su testo luterano per solisti, coro e strumenti, costituito in media di sette o sei pezzi per quattro, tre

solisti, anche due o uno, di diversa caratteristica (recitativi, ariosi, arie e cori concertati), per lo più concluso da un corale a quattro parti.

Nacquero così non meno di 265 Cantate sacre, delle quali ce ne rimangono appena 200 (le Cantate profane ammontano ad una trentina) basate sul corale luterano, secondo una scelta non solo musicale, ma culturale e storica determinata dalla riforma protestante.



Va aggiunto che Bach seguace del pietismo, cioè di un credo religioso più incline all'interiorità del sentimento, ricorre alla melodia del Lied, affidata in prevalenza ad una voce, come espressione di riflessione e di meditazione su uno stato d'animo dettato da un avvenimento biblico.

Un esempio del procedimento usato da Bach nel costruire questo tipo di componimento è racchiuso nella *Cantata per soli, coro e orchestra BWV 151*, scritta nel 1724 per il terzo giorno della festività natalizia.

Si apre con un tema sereno e tranquillo affidato al flauto, all'oboe d'amore, all'orchestra d'archi e al cembalo; quindi il soprano canta un'aria («*Süsser Trost, mein Jesus*») di estrema dolcezza lirica.

Al recitativo del basso segue in tempo andante e con varietà di sfaccettature psicologiche l'aria del contralto («*In Jesu Demut kann ich Trost*») accompagnata dall'oboe d'amore, dall'orchestra d'archi e dal cembalo.

Il recitativo del tenore sfocia nel corale conclusivo («*Heut'schleusst er wie der auf die Tür zum schoenen Paradeis*») di misurata solennità musicale.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 21 dicembre 1979**

**ICH STEH' MIT EINEM FUSS IM GRABE
(SONO GIÀ CON UN PIEDE NELLA FOSSA), BWV 156**

Cantata in Fa maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: 3a domenica dopo l'Epifania

1. Sinfonia - Adagio (fa maggiore/do maggiore)
per oboe, archi e continuo
Tratta dal secondo movimento del Concerto per clavicembalo,
BWV 1056
2. a. Ich steh' mit einem Fuss im Grabe
Aria in fa maggiore per tenore, archi e continuo
b. Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'
Corale in fa maggiore per soprano, archi e continuo
3. Mein' Angst und Not
Recitativo in re minore per basso e continuo
4. Herr, was du willst, soll mir gefallen
Aria in si bemolle maggiore per contralto, oboe, violino solo e
continuo
5. Und willst du, dass ich nicht soll kranken
Recitativo in sol minore/la minore per basso e continuo
6. Herr, wie du will't, so schick's mit mir
Corale in do maggiore per coro e tutti gli strumenti

Organico: contralto, tenore, basso, coro misto, oboe, 2 violini, viola,
continuo

Composizione: Lipsia, 1729

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 23 gennaio 1729

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1886

Raccolto e meditativo è il carattere della Cantata, *Ich stehe mit einem Fuss im Grabe* ("Io sto con un piede nella tomba") BWV 156, aperta da una breve sinfonia introduttiva nella quale non è difficile riconoscere uno dei brani più celebri di Bach: il *Largo* dal *Concerto in fa minore* per clavicembalo, archi e basso continuo BWV 1056.

È probabile che anche questa versione non fosse l'originale e che Bach, ancora in un periodo giovanile, avesse affidato al violino la parte solista trasferita, più tardi, al clavicembalo. Qui, la melodia viene eseguita da un altro strumento ancora, l'oboe, il cui suono malinconico e distante evoca il carattere patetico della scena evangelica alla quale la Cantata si ispira (Matteo, 8, 13).



Si tratta della miracolosa guarigione di un lebbroso e da parte di Gesù e, più ancora, della meditazione sull'incombente della morte che l'episodio ispira all'autore del testo, Christian Friedrich Henrici, meglio noto con lo pseudonimo Picander. Giunto alla fine della propria esistenza, il fedele si rimette alla volontà di Dio, gli si affida con la preghiera chiedendogli protezione e conforto: questo è il contenuto intorno al quale ruota la bellissima aria del tenore (n. 2), contrappuntata dagli interventi del soprano che intona i motivi di due diversi corali, in un'alternanza di stile ornato (tenore) e asciutto (soprano) che produce l'effetto di un pathos molto intenso. L'altra aria (n. 4) si basa sul contrappunto, in forma di canone, fra la voce di contralto e due parti orchestrali affidate, rispettivamente, all'oboe e al violino.

La Cantata risale, con ogni probabilità, al 1728 ed è una delle più note, oltre che espressive, dell'intero corpus bachiano.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 16 ottobre 2003**

**ACH!, ICH SEHE, ITZT DA ICH ZUR HOCHZEIT GEHE
(AH IO VEDO, ORA CHE VADO ALLE NOZZE), BWV 162**

Cantata in La minore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Solomon Franck

Occasione: 20a domenica dopo la festa della Trinità

1. Ach! ich sehe, itzt da ich zur Hochzeit gehe
Aria in la minore per basso e tutti gli strumenti
2. O grosses Hochzeitsfest, dazu der Himmelskönig
Recitativo in do maggiore/re minore per tenore e continuo
3. Jesu, Brunnquell aller Gnaden
Aria in re minore per soprano e continuo
4. Mein Jesu, lass mich nicht
Recitativo in la minore/do maggiore per contralto e continuo
5. In meinem Gott bin ich erfreut
Duetto in do maggiore per contralto, tenore e continuo
6. Ach, ich habe schon erblicket
Corale in la minore per coro e tutti gli strumenti

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, tromba fagotto, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Weimar 1715

Prima esecuzione: Weimar, Hofkapelle, 3 novembre 1715

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1887

I movimenti che aprono e chiudono la *Cantata BWV162* sono considerati dagli esperti quelli di maggiore interesse all'interno della partitura. Il lavoro inizia con un *Aria* del basso solo che descrive, con austera sobrietà, i momenti che precedono la festa. Una tromba sorregge la voce con un ostinato che regala a questo momento un carattere fortemente contemplativo.

All'altro estremo della *Cantata*, il Corale conclusivo, pur poggiando su di una struttura estremamente semplice, conferisce al finale un forte impatto emotivo.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, 5 novembre 2000**



VERGNÜGTE RUH', BELIEBTE SEELENLUST, BWV 170

Cantata in Re maggiore per contralto e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Georg Christian Lehms

Occasione: 6a domenica dopo la festa della Trinità

1. Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust
Aria in re maggiore per contralto, oboe d'amore, archi e continuo
2. Die Welt, das Sündenhaus, bricht nur im Höllenlieder aus
Recitativo in si minore/fa diesis minore per contralto e continuo
3. Wie jammern nich doch die verkehrten Herzen
Aria in fa diesis minore per contralto, archi e organo obbligato
4. Wer sollte sich demnach wohl hier zu leben wünschen
Recitativo in re maggiore per contralto, archi e continuo
5. Mir ekelt, mehr zu leben
Aria in re maggiore per contralto e tutti gli strumenti
L'organo può essere sostituito da un flauto traverso

Organico: contralto, oboe d'amore, organo obbligato, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1726

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 28 luglio 1726

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1887

La *Cantata BWV 170* non si apre, come di consueto, con un coro, ma con un'aria di tono disteso affidata al contralto. I violini accompagnano con figurazioni morbide e variamente espressive, in un clima di compostezza e di penetrante dolcezza.

Segue un recitativo secco del contralto, accompagnato dal solo cembalo, molto interessante sotto il profilo delle modulazioni, che sottolineano il discorso parlato con una puntuale proprietà di accenti, rivolti ad evidenziare il delicato gioco psicologico delle varie situazioni.

Dopo il recitativo viene un'altra aria per il contralto (*Adagio*), sviluppata in forma di fugato, che esprime una sensazione dolorosa, come un pensiero della condizione umana di fronte alla divinità.

GEORG CHRISTIAN LEHMS



L'aria è particolarmente impegnativa per la varietà delle annotazioni così da creare un'atmosfera di elevata poesia (l'aria è con il da capo). Ad un nuovo recitativo obbligato, cioè accompagnato dagli archi più il basso continuo, fa seguito l'ultima aria, più elaborata delle precedenti e su un tema chiaramente bachiano, ma dal piglio allegro e vivace, emergente da un elegante trapunto di arabeschi sonori.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 14 novembre 1984**

**SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE
(ADORNATI O ANIMA CARA), BWV 180**

Cantata in Fa maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: da Johann Franck

Occasione: 20a domenica dopo la festa della Trinità

1. Schmücke dich, o liebe Seele
Corale in fa maggiore per coro, 2 flauti a becco, oboe, corno inglese, archi e continuo
2. Ermunt're dich, dein Heiland klopft
Aria in do maggiore per tenore, flauto traverso e continuo
3. a. Wie teuer sind des heil'gen Mahles Gaben?
Recitativo in la minore per soprano, violoncello piccolo e continuo
- b. Ach, wie hungert meine Gemüte
Corale (arioso) in fa maggiore per soprano, violoncello piccolo e continuo
4. Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude
Recitativo in si bemolle maggiore per contralto, 2 flauti a becco e continuo

5. Lebens Sonne, Licht der Sinnen
Aria in si bemolle maggiore per soprano, 2 flauti a becco, oboe, corno inglese, archi e continuo
6. Herr, lass' an mir dein treues Lieben
Recitativo in fa maggiore per basso e continuo
7. Jesu, wahres Brod des Lebens
Corale in fa maggiore per coro e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, flauto traverso, 2 flauti a becco, oboe, corno inglese, 2 violini, viola, violoncello piccolo, continuo

Composizione: 1724

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 22 ottobre 1724

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1888

La *Cantata BWV 180* rappresenta un esempio evidente di come ci sia un'influenza diretta in Bach tra produzione profana e sacra.

Con un procedimento abbastanza inusuale, nell'*Aria* del tenore che segue il coro iniziale Bach assegna al flauto traverso un ruolo di assoluto rilievo, prevedendo anche notevoli difficoltà tecniche.

Per rafforzare il registro acuto, inoltre, l'autore utilizza in questo momento sia il flauto traverso che quello dolce, ottenendo un effetto molto suggestivo.

La *Cantata* prosegue con un'alternanza di recitativi ed arie che porta ad uno splendido e delicatissimo *Corale* finale.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, 5 novembre 2000

MEINE SEELE RÜHMT UND PREIST
(LA MIA ANIMA GLORIFICA ED ESALTA), BWV 189

Cantata in Si bemolle maggiore per tenore e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: festa della Visitazione di Maria

1. Meine Seele rühmt und preist
Aria in si bemolle maggiore per tenore e tutti gli strumenti
2. Denn seh' ich mich und auch mein Leben an
Recitativo in si bemolle maggiore per tenore e continuo
3. Gott hat sich hoch gesetzt
Aria in sol minore per tenore e continuo
4. O was vor grosse Dinge
Recitativo in sol minore per tenore e continuo
5. Deine Güte, dein Erbarmen
Aria in si bemolle maggiore per tenore e tutti gli strumenti

Organico: tenore, flauto a becco, oboe, 2 violini, viola, continuo

Composizione: data sconosciuta

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1891

Attribuzione incerta, forse composizione di Georg Melchior Hofmann

La Cantata *Meine Seele rühmt und preist* («La mia anima glorifica ed esalta») è un lavoro giovanile di Bach, scritto tra il 1707 e il 1710, probabilmente a Weimar. E' una Cantata solista (voce di tenore) con strumenti (flauto diritto, oboe, violino) e basso continuo. L'autore del testo è ignoto. La Cantata è articolata in tre arie, intramezzate da due recitativi: la prima aria, caratterizzata dalla ricca ornamentazione strumentale del flauto diritto, dell'oboe e del violino, ha un carattere tipicamente decorativo, con fiorite vocalizzazioni del tenore.

Il primo recitativo, «Denn seh'ich mich» («Quando mi guardo»), vede il tenore sorretto dal solo continuo e così avviene anche nella seconda aria, «Gott hat sich hoch gesetzt» («Dio si è assiso in alto»), tipica per il discendente motivo sincopato del continuo. Ancora voce e solo continuo

nel terzo recitativo «O was vor grosse Dinge treffich an alien Orten an» («Oh, quante grandi cose io trovo in ogni luogo»).



La terza ed ultima aria «Deine Güte, deine Erbarmen» («La tua bontà, la tua misericordia»), è introdotta da una figura di due note dell'oboe e del violino: gli strumenti si dipanano in delicate fioriture, mentre alla voce resta affidato il motivo fondamentale.

Carlo Marinelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 marzo 1963**

**DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT
(AGLI OCCHI DEI GIUSTI LA LUCE), BWV 195**

Cantata in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: nuziale

1. Dem Gerechten muss das Licht
Coro in re maggiore/la maggiore/re maggiore per soli, coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi e continuo
2. Dem Freuden-Licht gerechter Frommen
Recitativo in si minore/sol maggiore per basso e continuo
3. Rühmet Gottes Güt' und Treu'
Aria in sol maggiore per basso, 2 oboi d'amore, archi e continuo
4. Wohlan, so knüpfet denn ein Band
Recitativo in re minore/re maggiore per soprano, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore e continuo
5. Wir kommen, deine Heiligkeit
Coro in re maggiore per soli, coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi e continuo
6. Nun danket all' und bringet Ehr'
Corale in sol maggiore per coro, 2 corni, timpani, 2 flauti traversi e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 3 trombe, timpani, 2 corni, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1727 (revisioni 1742 e 1748 - 1749)

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 11 settembre 1741

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1864

La partitura e l'autografo della Cantata *Dem Gerechnet muss das Licht* BWV 195 contengono, invece, un chiaro indizio del fatto che Bach utilizzò questa composizione in almeno due circostanze: la prima, verosimilmente, in una data vicina al 1727, la seconda intorno al 1748, ovvero in un anno molto vicino alla morte del compositore. L'indizio è

dato dal testo, anonimo, che prevede otto numeri musicali, mentre la musica a noi giunta ne contiene soltanto sei.



La diminuzione riguarda esclusivamente la seconda parte, *Post Copulationem*, che in origine prevedeva la successione di recitativo, aria e coro, e che nella versione a noi giunta è composta esclusivamente da un corale, oltretutto brevissimo. Viene da pensare che la cerimonia per cui fu preparato quest'ultimo adattamento fosse, in realtà, una via di mezzo fra *halbe e gantze Brautmesse*: una liturgia di ampie dimensioni, dunque, ma nella quale la musica era confinata essenzialmente nella parte che precede la consacrazione del matrimonio, lasciando a quella successiva nient'altro che l'appendice costituita da un corale di ringraziamento (n. 6).

Poiché non era insolito che i testi scelti per le Cantate nuziali contenessero impliciti riferimenti agli sposi, al loro rango e al loro ufficio, il fatto che in questa ricorra di continuo la parola *Gerechten*, che indica "il giusto", ha fatto pensare che, in origine, la musica doveva essere destinata al matrimonio di un uomo di legge: probabilmente a quello tra Johanne Eleonore Schütz, il cui padre era stato pastore alla Thomaskirche di Lipsia, cioè nella chiesa dove Bach prestava servizio, e Heinrich Pepping, giurista e borgomastro della vicina Naumburg. Se così fosse, si può ipotizzare che la prima versione della Cantata sia stata eseguita nel 1741, mentre le circostanze che videro nascere il successivo adattamento non sono note e possono essere ricondotte agli ultimi anni della vita di Bach solo a partire da indizi che riguardano la genesi degli autografi.

Malgrado la riduzione del materiale musicale, la Cantata mantiene un aspetto grandioso, essendo costituita da due sezioni di coro molto elaborate, nelle quali intervengono anche le voci soliste (n. 1 e n. 5), all'interno delle quali si colloca un'aria (n. 3) anticipata e seguita da due recitativi estremamente singolari. Il primo (n. 2) è un recitativo "secco", dizione che di solito indica l'accompagnamento del semplice basso continuo, ma che in questo caso si applica a una condotta musicale tutt'altro che "semplice", dato che un irregolare tessuto ritmico di terzine sostiene un declamato vocale ampio e ben scolpito. Il secondo (n. 4) prevede, invece, l'insolito intervento dei flauti, che si inseguono su rapidissimi motivi ascendenti, mentre il sostegno armonico è realizzato da oboi e basso continuo.

L'affinità fra i due cori, più sonora che strutturale, garantisce ad ogni modo l'unità stilistica della Cantata, così come la realizzazione del corale

rimane coerente con l'impianto complessivo grazie a un'orchestrazione piuttosto insolita per una pagina di questo tipo e che comprende, anche in questo caso, l'uso di trombe e timpani.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 16 ottobre 2003**

**GOTT IST UNS'RE ZUVERSICHT
(DIO È LA NOSTRA CERTEZZA), BWV 197**

Cantata in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: nuziale

1. Gott ist uns're Zuversicht
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 oboi, archi e continuo
2. Gott ist und bleibt der beste Sorger
Recitativo in la maggiore per basso e continuo
3. Schläfert aller Sorgen Kummer in den Schlummer
Aria in la maggiore per contralto, oboe d'amore, archi e continuo
4. Drum folget Gott und seinem Triebe
Recitativo in fa diesis minore/la maggiore per basso, archi e continuo
5. Du süsse Lieb', schenk' uns deine Gunst
Corale in la maggiore per coro (strumentazione non specificata)
6. O du angenehmes Paar
Aria in sol maggiore per basso, oboe, fagotto, archi e continuo
Tratta dall'Aria n. 4 della Cantata BWV 197a
7. So wie es Gott mit dir getreu und vaterlich von Kindes beinen
angemeit
Recitativo in do maggiore per soprano e continuo

8. Vergnügen und Lust, Gedeihen und Heil
Aria in sol maggiore per soprano, violino solo, 2 oboi d'amore e continuo
Tratta dall'Aria n. 5 della Cantata BWV 197a
9. Und dieser forhe Lebenslauf wind bis in späte Jahre währen
Recitativo in re maggiore/fa diesis minore per basso, 2 oboi, archi e continuo
10. So wandelt froh auf Gottes Wegen
Corale in si minore per coro (strumentazione non specificata)

Organico: soprano, contralto, basso, coro misto, 3 trombe, timpani, 2 oboi, 2 oboi d'amore, fagotto, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1737 - 1738

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1864

Adattamento della Cantata BWV 197a

La Cantata *Gott ist unsere Zuversicht* BWV 197 si apre con una introduzione strumentale di andamento solenne, con trombe e timpani che scandiscono il disegno degli archi in attesa dell'intervento del coro. L'impressione è che Bach abbia concepito l'intera pagina basandosi precisamente sulla possibilità di sfruttarne sino in fondo l'orchestrazione e che il taglio delle figure tematiche, come pure il dialogo fra coro, archi e ottoni, segua una logica attenta prima di tutto al timbro, alla resa sonora.

Lo conferma anche la concezione della fuga che Bach costruisce sui primi due versi della strofa, e che procede verso una progressiva chiarificazione e semplificazione dei suoi elementi, andando da una polifonia molto elaborata fin quasi all'omofonia tipica del corale, come se le diverse voci del contrappunto si avvicinassero via via sino a coincidere fra loro.

Il periodo di composizione di questa Cantata è stato collocato fra il 1737 e il 1738, anche se non è stato possibile identificare né la specifica cerimonia nella quale fu eseguita, né l'autore del testo. L'intera Cantata, comunque, recupera brani già scritti per una Cantata di Natale, *Ehre sei Gott in der Höhe* ("Lode a Dio nell'alto dei cieli") BWV 197a, dalla quale provengono per intero le due arie della seconda parte: quella del

basso (n. 6) e quella del soprano (n. 8). Tutti i recitativi che introducono le arie hanno uno stile "arioso", cioè vocalmente elaborato e sostenuto da una parte strumentale che non si limita alla semplice esecuzione del basso continuo, ma è arricchita anche da passaggi musicali dotati di relativa autonomia. Entrambe le sezioni, infine, si concludono con un corale: il primo (n. 5) di augurio agli sposi, il secondo (n. 10) di invito alla preghiera.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 16 ottobre 2003**

**LASS FÜRSTIN, LASS NOCH EINEN STRAHL
(O ALTISSIMO, LASCIA CHE IL RAGGIO DELLA SPERANZA),
BWV 198**

Cantata in Si minore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Johann Christoph Gottsched

Occasione: cerimonia funebre per Christiane Eberhardine di Polonia

1. Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl
Coro in si minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, archi,
2 viole da gamba, 2 liuti e continuo
Riutilizzato nel n. 1 della Passione secondo Marco, BWV 247,
nella Trauermusik n. 1, BWV 244a e nel Kyrie della Messa, BWV
232
2. Dein Sachsen, dein bestürztes Meissen erstarb
Recitativo in fa diesis minore per soprano, archi e continuo
3. Verstummt, ihr holden Saiten
Aria in si minore per soprano, archi e continuo
Riutilizzata nel n. 49 della Passione secondo Marco, BWV 247
4. Der Glocken bebendes Getön
Recitativo in re maggiore/fa diesis minore per contralto 2 flauti
traversi, 2 oboi, archi, 2 viole da gamba, 2 liuti e continuo

5. Wie starb die Heldin so vergnügt
Aria in re maggiore per contralto, 2 viole da gamba e continuo
Riutilizzato nel n. 27 della Passione secondo Marco, BWV 247
6. Ihr Leben liess die Kunst zu Sterben in unverrückter Übung sehn
Recitativo in sol maggiore/fa diesis minore per tenore, 2 oboi d'amore e continuo
7. An dir, du Fürbild Vorbild grosser Frauen
Coro in si minore per coro, 2 flauti traversi, oboe d'amore, 2 violini, 2 viole da gamba e continuo
8. Der Ewigkeit saphirnes Haus
Aria in mi minore per tenore, flauto traverso, oboe d'amore, 2 violini, 2 viole da gamba e continuo
Riutilizzato nel n. 59 della Passione secondo Marco, BWV 247
9. a. Was Wunder ist's? Du bist es Wert
Recitativo in sol maggiore/si minore per basso e continuo
b. So weit der volle Weichselstrand
Arioso in si minore per basso e continuo
10. Land, Dein Torgau gaueht im TrauerKleide
Recitativo in si minore per basso, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore e continuo
11. Doch, Königin! du stirbest nicht
Coro in si minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, archi, 2 viole da gamba, 2 liuti e continuo
Riutilizzato nel n. 132 della Passione secondo Marco, BWV 147 et nel n. 3 della Trauermusik, BWV 244a

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola, 2 viole da gamba, 2 liuti, continuo

Composizione: Lipsia, 1727

Prima esecuzione: Lipsia, St.Paulikirche, 17 ottobre 1727

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1865

La Cantata *Trauermusik (Musica funebre) BWV 198*, fu composta da Bach in memoria della principessa Christiane Eberhardine di Sassonia, morta nel 1727 dopo aver rinunciato al trono cattolico di Polonia per restare fedele al protestantesimo. Si apre con un coro solenne, di intonazione processionale e improntato a nobile tristezza.

Segue un recitativo e poi un'aria del soprano dalle ampie volute e di serena spiritualità, quindi la musica sfocia in un corale, in un recitativo del contralto, di nuovo in un corale e in un'aria di intensa espressività e di linea ascensionale del contralto.

CHRISTIANE EBERHARDINE



Al recitativo del tenore seguono un vivace coro di spigliato gioco contrappuntistico e un corale che può essere anche a cappella, secondo le indicazioni della partitura.

Nella seconda parte il discorso musicale si svolge dopo l'orazione funebre (*Nach gehaltener Trauer-Rede*) ed esprime i sentimenti di cordoglio per la persona scomparsa.

Il tenore intona un'aria dolce e velatamente malinconica, cui si aggiunge un corale e poi un recitativo e un arioso in tempo 3/4 del basso.

La Cantata si conclude con un coro e un corale di possente e grandioso respiro, nella pienezza della fede nella divinità di Cristo, secondo i principi della religione protestante.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 maggio 1980**

CANTATE PROFANE

DER STREIT ZWISCHEN PHOEBUS UND PAN, BWV 201

Dramma in musica in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: sconosciuta

Ruoli:

- Momus (soprano)
- Mercurius (contralto)
- Tmolus (tenore)
- Midas (tenore)
- Phoebus (basso)
- Pan (basso)

1. Geschwinde, ihr wirbelnden Winde
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi e continuo
2. Und du bist doch so unverschämt und frei
Recitativo in si minore/sol maggiore per soprano, 2 bassi e continuo
3. Patron, das macht der Wind
Aria in sol maggiore per soprano e continuo
4. Was braucht ihr euch zu zanken?
Recitativo in mi minore/re maggiore per contralto, 2 bassi e continuo
5. Mit Verlangen druck' ich deine zarten Wangen
Aria in si minore per basso (Phoebus), flauto traverso, oboe d'amore, archi e continuo

6. Pan, rücke deine Kehle nun in wohlgestimme Fallen
Recitativo in re maggiore/la maggiore per soprano, basso (Pan) e continuo
7. Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz
Aria in la maggiore per basso (Pan), 2 violini e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 20 della Cantata BWV 212
8. Nunmehr Richter her!
Recitativo in re maggiore/fa diesis minore per contralto, tenore (Tmolus) e continuo
9. Phoebus, deine Melodei hat die Anmut selbst
Aria in fa diesis minore per tenore (Tmolus), oboe d'amore e continuo
10. Komm, Mydas, sage du nun an
Recitativo in la maggiore/sol maggiore per tenore (Midas), basso (Pan) e continuo
11. Pan ist Meister, lasst ihn gehn
Aria in re maggiore per tenore (Midas), 2 violini e continuo
12. Wie, Mydas, bis du toll?
Recitativo in si minore/mi minore per soprano, contralto, 2 tenori, 2 bassi e continuo
13. Aufgeblas'ne Hitze, aber wenig Grütze
Aria in mi minore per contralto, 2 flauti traversi e continuo
14. Du guter Mydas, geh' nun hin
Recitativo in sol maggiore/re maggiore per soprano, archi e continuo
15. Labt das Herz, ihr holden Saiten
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi e continuo

Organico: soprano, contralto, 2 tenori, 2 bassi, coro misto, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1729 circa

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 29 settembre 1732

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1862

Lob des hohen Verstandes si intitola una poesia di ispirazione popolare che Achim von Arnim elaborò nei primi anni dell'Ottocento e

Gustav Mahler utilizzò per uno dei suoi Lieder della raccolta *Il como magico del fanciullo* (*Des Knaben Wunderhorn*). È una breve fiaba che narra di una sfida canora tra l'usignolo e il cuculo: gara apparentemente impari eppure risolta a favore del cuculo dal giudizio dell'asino. In italiano il titolo viene di solito tradotto "Elogio dell'alto intelletto", ma più corretto sarebbe rendere il termine tedesco "Verstand" con "intendimento", capacità di comprensione. Alla sentenza dell'asino non c'è appello all'infuori di quello che viene dalla musica stessa, la quale offre all'usignolo almeno un burlesco risarcimento mettendo in risonanza, proprio in chiusura, il raglio sguaiato dell'asino con il verso del cuculo: fra simili ci si capisce e ci si aiuta. Qualcosa di paragonabile avviene nella più dotta *Contesa tra Febo e Pan* che Johann Sebastian Bach scrisse nel 1729 basandosi su un testo di Picander (al secolo Christian Friedrich Henrici) che si riallacciava a un mito greco nella versione fornitane da Ovidio nel Libro XI delle *Metamorfosi*: Febo, cioè il dio Apollo, ingaggia una sfida musicale con Pan e il re di Frigia, Mida, assegna la vittoria a quest'ultimo, meritando così che le sue orecchie si trasformino proprio in quelle di un asino.

IL MITO DI PAN

Pan nacque dall'amore di Ermes per la ninfa Driope. Dio dei pastori e delle greggi, Pan è raffigurato come una creatura in parte umana e in parte animale, con corna e zoccoli di capro. Il caratteristico attributo con cui Pan viene rappresentato è il flauto di Pan, o syrinx, strumento musicale la cui origine è associata a uno dei tanti amori del dio. Si racconta infatti che Pan stesse inseguendo Syrinx, una ninfa degli alberi.

La fanciulla, giunta sulle rive del fiume, certa di non poter più sfuggire all'inseguimento del dio, prega le sorelle di trasformarla in una delle canne che crescevano lungo la riva. Pan ebbe allora l'idea di tagliarne 7 e unirle con della cera, ottenendo così lo strumento musicale al quale diede il nome di Syrinx, in ricordo della ninfa.

Il tema è dunque ricorrente e percorre trasversalmente epoche e registri culturali diversi. Al suo fondo c'è una misura di sarcasmo che favorisce una veste musicale allegra e scherzosa, ma d'altra parte sarebbe difficile non riconoscere come attraverso la fiaba o il mito si lasci intravedere un problema serio: il rapporto dell'arte con il giudizio del pubblico e, più

ancora, con quello di chi si erge a intenditore senza averne competenza alcuna. In età moderna un simile problema si è intrecciato con quello della critica, così che non appare del tutto incongruente il fatto che una composizione di Bach tutto sommato disimpegnata, divertita, la cui costruzione musicale corrisponde punto per punto alla strategia di un gioco delle parti, sia stata interpretata come una risposta del compositore ai suoi critici, quando non addirittura come un manifesto cifrato di estetica musicale.

LAPIDE DI PICANDER



Tutto ciò, è vero, è avvenuto nel corso dell'Ottocento, quando il ruolo della critica si era ormai istituzionalizzato raggiungendo subito, quasi fosse la sua vocazione naturale, forme acute di asprezza nel rapporto con gli artisti in generale e con i musicisti in particolare. Si ricorderà come Richard Wagner, nei *Maestri cantori di Norimberga*, non avesse più avuto bisogno di ricorrere al mito per fustigare in teatro i giudizi del suo più deciso avversario, il critico Eduard Hanslick, facilmente riconoscibile dai contemporanei nei panni di Beckmesser, il severo custode delle regole dell'arte messo alla berlina dal "ciabattino" Hans Sachs.

E non al mito, di nuovo, ma al *topos* popolare fece ricorso Johannes Brahms nella sua brusca replica a un altro critico, il quale dopo l'esordio della sua *Prima Sinfonia* gli disse di avere riconosciuto, nell'ultimo movimento, la citazione dell'*Inno alla Gioia* di Beethoven: «anche un asino se ne accorgerebbe». Trasformati in bestie, i critici musicali attingono alle virtù dei ciuchi l'incapacità di intendere ciò che ascoltano restituendo loro quel tanto - o poco - di cultura che basta a spegnerne l'animalesca vitalità. Detto altrimenti: il critico musicale sembra essere quel tipo umano - stando ai compositori - nel quale l'asino vivo e il dottore morto coincidono. La prova? Ce la fornisce Camille Saint-Saëns nel *Carnevale degli animali*, in quel movimento - l'ottavo - intitolato *Personnages à longues oreilles* nel quale per i poveri di spirito non c'è scampo, essendo il campo interamente occupato dalla supponente presunzione dei falsi dottori, cioè dei veri asini.

Benché la critica stesse muovendo allora i suoi primi passi, le polemiche non mancavano neppure all'epoca di Bach, anche se per lo più si inserivano in uno spazio meno formalizzato rispetto a quello del secolo successivo. I primi critici furono musicisti, compositori, nelle parole dei quali si poteva sospettare agissero anche ragioni di rivalità professionale, ma nell'agone intervenivano spesso anche autorità accademiche o cittadine, i cui argomenti funzionavano come un tentativo più o meno esplicito di censura. Durante l'intero arco della sua vita Bach entrò spesso in conflitto con questo tipo di autorità, e verso la fine della sua vita anche con le parole critiche di chi, ormai, preferiva opporre al suo ostinato culto delle antiche forme musicali uno stile più semplice e "moderno", di derivazione francese oppure italiana, più attento comunque a una matrice "bassa" e popolare. La *Contesa tra Febo e Pan*, la cui vicenda si estende

lungo il ventennio che passa dalla data di composizione (1729) a quella dell'ultima esecuzione vivente l'autore (1749), è una presa di posizione che tende da un lato a saltare la mediazione dell'intenditore - o presunto tale -, dall'altro a rinviare al mittente le pressioni dell'autorità, per rimettersi in modo diretto al giudizio del pubblico. Sia pure in stato germinale, la questione della critica si affaccia alla ribalta e riceve una risposta musicale.

APOLLO (FEBO) DIO DELLA MUSICA

Apollo, pur non essendo inventore di strumenti musicali, è considerato il dio della musica, intesa come espressione dell'armonia cosmica delle Sfere.

Il mito narra che il dio, come risarcimento per la mandria rubatagli da Ermes fanciullo, ricevette da questi una lyra. Ma l'attributo per eccellenza del dio è la kithara. Affine alla lira, ma di fattura più nobile, la kithara appare frequentemente fra le braccia di Apollo a ritmare assemblee degli dei o particolari circostanze del mito, quali la nascita di Atena, l'ingresso di Eracle nell'Olimpo o le nozze di Teti e Peleo. Oltre a Pan, anche il satiro frigio Marsia osò sfidare Apollo in una gara musicale. Anche in quel caso fu Apollo a vincere la contesa e Marsia ebbe sorte peggiore di Pan, fu scorticato vivo dallo stesso vincitore.

Su quale dovesse risultare il giusto esito della contesa, Bach lascia adito a dubbi. L'Aria con la quale Febo affronta la sua prova, «Mit verlangen» (n. 5), è un raffinatissimo *largo* a cui il sostegno del flauto, dell'oboe, degli archi con sordina e del basso continuo aggiunge un colore sonoro suggestivo e ben curato, ulteriormente arricchito da fioriture strumentali cui corrisponde un virtuosismo vocale morbido ed espressivo. Di contro l'Aria di Pan «Zu Tanze, zu Sprunge» (n. 7) ha una strumentazione molto più povera, gli archi le fanno eco all'unisono, il suo ritmo danzante è vagamente goffo e conferisce alla pagina un gusto popolaresco: Bach riprese quest'aria nel 1742, in occasione di una festa all'aperto, inserendola in una composizione da lui definita *Cantate burlesque* e comunemente chiamata, più tardi, *Bauemkantate*, cioè *Cantata dei contadini* (BWV 212, l'Aria inizia con le parole «Dein Wachstum sei feste»). La stessa linea seguono gli interventi dei due giudici: elegante è l'Aria di Tmolos («Phoebus, deine Melodei», n. 9), il quale parteggia per Apollo e la cui voce è contrappuntata dagli interventi dell'oboe; più

semplice e piatta quella di Mida («Pan ist Meister», n. 11), accompagnata dagli archi in unisono proprio come l'Aria del suo beniamino. Chiunque non abbia orecchie d'asino coglie la differenza e assegna in modo corretto la vittoria.

HEINRICH VON BRÜHL



Orecchie d'asino crescono, invece, all'autorità: la figura di Mida è più vicina a quest'ultima che non a quella del critico, la sua incapacità di giudizio non conterebbe nulla se egli non avesse anche il potere di decidere.

Al Café Zimmermann di Lipsia, dove sembra che Bach l'abbia fatta eseguire dal *Collegium Musicum* da lui diretto nel 1729, ci si sarà senz'altro divertiti nel seguire questo "Dramma con musica", come recita la definizione del libretto. Vent'anni dopo la situazione era molto diversa, e quando *La contesa tra Febo e Pan* venne ripresentata, il pubblico si trovò di fronte a un brano molto più legato a circostanze d'attualità che si potevano facilmente riconoscere e permettevano una lettura più tagliente della Cantata. Tanto più che Bach era intervenuto sul testo cambiando i due versi conclusivi dell'ultimo recitativo (n. 14) per inserirvi alcuni riferimenti sarcastici: a intonare quel recitativo è Momo, divinità della beffa e dell'ironia.

Nel 1749 Bach aveva 64 anni, era in condizioni di salute precarie - oggi si ipotizza soffrisse di diabete senile - ed era afflitto in particolare da una malattia agli occhi che lo avrebbe spinto a sottoporsi a due azzardate operazioni le conseguenze delle quali lo portarono alla morte, sopravvenuta il 28 luglio del 1750. Mentre però era ancora in vita e in piena attività, il primo ministro di Sassonia, conte Heinrich von Brühl, raccomandò al Consiglio Municipale di Lipsia di scegliere in anticipo il successore di Bach indicando il nome del compositore della sua cappella privata, Johann Gottlob Harnert. Mercoledì 8 giugno 1749 si svolse un'audizione il cui esito era già programmato, il conte Brühl aveva scritto di essere «certo che la musica di prova eseguita incontrerà la vostra approvazione», ma che era stata organizzata in maniera del tutto anomala. Nonostante il brano proposto fosse una Cantata sacra, infatti, l'esecuzione ebbe luogo fuori dalla chiesa e in mezzo alla settimana, dato che Bach era ancora responsabile della programmazione musicale ordinaria.

Si scelse una sede profana, la sala da concerto dell'albergo «Ai tre Cigni», spesso utilizzata per manifestazioni musicali di richiamo, commettendo così una sorta di duplice sgarbo nei confronti dell'anziano *Cantor*, non solo si scommetteva sulla sua morte imminente e lo si tagliava fuori da ogni possibile decisione sul successore, ma si veniva

meno alla sua idea strettamente funzionale della musica liturgica eseguendola in un luogo non idoneo, come se si trattasse di musica da intrattenimento. Harrer tornò dal conte Brühl con una lettera del Consiglio di Lipsia che garantiva lo si sarebbe tenuto in serissima considerazione «qualora il Sig. Capellmeister e Cantor signor Sebast. Bach dovesse morire». La sua nomina si sarebbe formalizzata effettivamente dieci giorni dopo il decesso dell'anziano maestro.

Un altro episodio che risale alle stesse settimane congiurò a che Bach decidesse di far eseguire, nell'autunno del 1749, *La Contesa tra Febo e Pan* probabilmente nella stessa sala dove si era mancato di rispetto a lui e alla musica con l'audizione di Harrer, quella dei «Tre Cigni». Nel maggio del 1749 era apparso infatti un libro violentemente critico nei confronti dei musicisti, della musica e del suo ruolo nell'educazione dei giovani firmato dal Rettore del liceo di Freiberg, Johann Gottlob Biedermann, dove gli studenti avevano messo in scena un Singspiel per celebrare il 100° anniversario della pace di Vestfalia. Il libro, intitolato *De vita musica*, era concepito come una satira basata su una scena della *Mostellaria* di Plauto nella quale l'espressione *musice agere vitam* viene considerata l'equivalente di un'esistenza futile, se non addirittura - suggerisce Biedermann - moralmente corrotta.

Memore forse delle difficoltà che avevano segnato il suo rapporto con il Rettorato della Thomasschule, o più semplicemente indignato, come fu tutto il mondo musicale, dalle parole di Biedermann, Bach chiese a un membro dell'Accademia delle Scienze Musicali, Christoph Gottlob Schröter, di preparare una recensione che poi apparve in una versione riveduta dallo stesso Bach. Schröter non mancò di lagnarsi duramente degli interventi del Cantor, pretendendo che il compositore uscisse allo scoperto e dichiarasse pubblicamente di essere lui stesso l'autore della recensione. Forse Bach non avrebbe voluto arrivare a tanto: una sua lettera di scuse avrebbe dovuto chiudere la questione. Chi doveva farsi latore di questa richiesta rispose che non era stato possibile inoltrarla, giacché nel frattempo Bach era morto.

Sia l'audizione di Harrer, sia la volontà di replicare a Biedermann, mostrano come Bach fosse stato sollecitato, nel 1749, a intervenire in prima persona sulle sorti della musica e come l'idea di far rieseguire *La Contesa di Febo e Pan* possa aver preso corpo in un simile contesto. Il

legame fra quegli episodi e la ripresa della Cantata, d'altronde, è confermato dalle modifiche apportate dal compositore ai versi finali dell'ultimo recitativo.

ACHIM VON ARNIM



Obliquamente, allusivamente, eppure in modo esplicito come può esserlo la morale di una fiaba di Esopo, quelle modifiche rendevano riconoscibili i suoi bersagli polemici, al testo originale di Picander - normalmente utilizzato nelle esecuzioni moderne - fa pronunciare a Momo queste parole: «Ora, Febo, prendi in mano la lira; / Niente è più gradevole dei tuoi canti», dei tuoi *Lieder*. La versione modificata da Bach recita invece: «Ora, Febo, raddoppia musica e canti / anche se Birolius e Hortens ti inveiscono contro». I nomi di Hortens e Birolius rinviano a due personaggi del mondo antico familiari, all'epoca, a un pubblico colto che avesse studiato il latino, ma celebri essenzialmente per la loro cattiva fama. Hortens è Quintus Hortensius Hortalus, l'oratore che Cicerone sconfisse nel processo contro Verre e il cui nome era proverbialmente legato a uno stile ridondante, pomposo e privo di sostanza.

Il primo biografo di Bach, Spitta, ipotizzò che Bach volesse fare allusione al Rettore della Thomasschule con il quale era entrato in rotta di collisione, Henrici, curatore fra l'altro di un'edizione completa delle opere di Cicerone. Birolius è invece l'anagramma di Orbilius, ovvero di Lucius Orbilius Pupillus, maestro di Orazio che aveva fama di picchiare i suoi allievi. Il primo dei due nomi convoca il senso stesso del discorso musicale, mettendo alla berlina l'uso di una vuota magniloquenza. Il secondo tocca il problema dell'autorità e del potere. Tanto più che la pronuncia tedesca rende il suono della parola anagrammata, "Birolius", simile a "Brühl", ovvero al nome del primo ministro che aveva imposto la candidatura di Harrer, come ha osservato di recente lo storico Christian Wolff.

Sulla partitura e sul libretto le varianti sono state annotate dai figli minori di Bach, a suggerire la possibilità che «l'intera esibizione [...] sia stata deliberatamente pianificata fin nei minimi dettagli da un Bach profondamente ferito insieme alla famiglia, agli allievi e agli amici», sono ancora parole di Wolff. Non c'è bisogno però delle singole allusioni per riconoscere come nella Cantata BWV 201, pur sempre una *Festmusik*, il cui scopo principale era quello di dilettere e divertire, venga comunque ribadita l'affermazione del valore della musica colta, dunque legata alla tradizione erudita, rispetto alla musica più semplice e popolare, "alla moda", e come in parallelo venga sottolineata la

differenza tra un ascolto attento e uno superficiale, un ascolto competente e uno viziato dalla soggettività del gusto o dalle prerogative del potere.

La Contesa tra Febo e Pan («Der Streit zwischen Phöbus und Pan») è la più ampia delle Cantate profane di Bach e prevede l'impiego di un'orchestra consistente, con tre trombe, due flauti traversi, due oboi, timpani, archi e basso continuo. La formazione strumentale si presenta al completo nei due cori di apertura e chiusura. Il primo, «Geschwinde, ihr wirbelnden Winde», si apre con un motivo serpeggiante degli archi a cui fanno eco le note delle trombe, rinforzate dai timpani, e poi il flauto, che ne rispone il disegno. La scrittura è imitativa, cioè basata sulla configurazione del contrappunto più diretta e leggibile, e l'articolazione è in tre parti: la seconda è poco più di una breve parentesi che inizia con le parole «Dass das Hin- und Wiederschallen» e porta a una ripresa "da capo" della parte iniziale - una soluzione, questa, adottata in tutto il resto della Cantata. Il testo evoca i «venti turbinanti» invitandoli a placarsi e a lasciarsi rinchiudere in una grotta affinché possa aver luogo la sfida musicale. Il coro finale ha lo stesso tono aperto e festoso, solo più squadrato e trionfale, che loda le virtù della buona musica - non importa che si venga «derisi» (*höhn*) per questo -, giacché la sua «arte» e la sua «grazia» addolciscono la vita e sono gradite anche agli dèi.

L'azione prende avvio con il recitativo nel quale Febo e Pan si lanciano una sfida (n. 2) in realtà modificata rispetto sia al mito d'origine, sia alla versione di Ovidio: una gara condotta con gli strumenti musicali caratteristici delle due divinità, la lira di Apollo contro il flauto di Pan, viene inevitabilmente trasformata in un'agone vocale. Durante tutta la composizione le Arie si alternano con i recitativi secchi, cioè accompagnati solo dal basso continuo. L'unico recitativo accompagnato dagli archi è l'ultimo, quello di Momo (n. 14). I personaggi sono sei: due voci basso, Febo e Pan; due tenori, il giudice Tmolo, favorevole a Febo, e Mida, favorevole a Pan; un soprano, Momo, personificazione divina del sarcasmo; infine un contralto, Mercurio, che invita i due litiganti a sfidarsi e infine ribalta il giudizio infliggendo una punizione a Mida.

La scansione dei brani obbedisce a una semplice ma rigorosa simmetria. Inizia Momo con un'Aria (n. 3) sostenuta solo dal basso continuo e dall'andamento vivace, burlesco, che torna sul tema del vento presentandolo, stavolta, come simbolo della volatilità dell'apparenza.

Seguono le due Arie della sfida, alle quali si è già accennato. Il primo a cimentarsi è Febo (n. 5), la cui eleganza contrasta con la semplicità di Pan (n. 7), nel cui canto Bach inserisce moduli tipici dello stile buffo, come la ripetizione della vocale "a" nella parola «wackelt», più simile a una balbuzie che a un abbellimento.

OVIDIO



Dopo la sfida intervengono i commenti dei giudici, ciascuno dei quali è un riflesso dello stile del concorrente per il quale patteggiano. L'Aria di Tmolo («Phoebus, deine Melodei», n. 9), prevede l'intervento concertante dell'oboe d'amore ed è un semplice, efficacissimo omaggio alla musica come arte elegante ed erudita.

Quella di Mida («Ach, Pan! Wie hast du mich verstäKt», n. 11) è accompagnata, come quella di Pan, da un disegno di violini all'unisono ed è ancora più caricaturale della precedente: la frase d'avvio si ripete con gli abbellimenti vocali di rito, ma in realtà sembra incepparsi di continuo, come se Mida non sapesse più come sviluppare la sua melodia.

In effetti anche la piega presa dal canto sulle parole «Phoebus hat das Spiel verloren» rivela lo stesso impaccio e sulla parola «Ohren», orecchie, i violini accennano l'intervallo caratteristico del raglio asinino. La gara è chiusa, ma Momo reagisce e Mercurio prende la parola (recitativo, n. 12).

Cosa deve fare di Mida, chiede. Trasformarlo in un corvo? Farlo a pezzettini? Scorticarlo vivo? Niente di così feroce: visto che Mida sostiene di essersi fidato delle sue orecchie, è giusto che queste vengano trasformate appunto in orecchie d'asino.

Mercurio allora condanna l'alterigia di chi pretende di giudicare senza averne le capacità in un'Aria («Aufgeblasne Hitze», n. 13) che vale come la dimostrazione di ciò che lo spirito della danza può diventare quando è trattato secondo le regole dell'arte: è una pagina, infatti, di grande eleganza, accompagnata dai due flauti, e delicata malgrado il tono perentorio delle parole del dio.

A Momo spetta allora, nell'unico recitativo accompagnato, consolare ironicamente la vittima dell'inattesa metamorfosi: Mida si consoli, non è l'unico a giudicare in questo modo, in sua compagnia c'è una legione di «fratelli» a cui mancano capacità di intendimento e di raziocinio, ma che credono di essere simili ai saggi. Giudicano così, alla cieca, e sono tutti dello stesso genere.

Quanto a te Febo, conclude Momo prima di restituire la parola al coro, «riprendi la lira», ovvero - secondo l'ultima versione del testo -

«raddoppia» il tuo canto: non ci sarà mai critico, Rettore o conte Brühl il cui giudizio avrà più forza della tua musica.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 31 maggio 2008**

WEICHET NUR, BETRÜBTE SCHATTEN, BWV 202

Cantata in Sol maggiore per soprano e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: matrimonio

1. Weichet nur, betrübte Schatten
Aria in sol maggiore per soprano, oboe, archi e continuo
2. Die Welt wird wieder neu
Recitativo in do maggiore per soprano e continuo
3. Phoebus eilt mit schnellen Pferden
Aria in do maggiore per soprano e continuo
Ripresa nella Sonata per violino in do maggiore, BWV 1019
4. Drum sucht auch Amor sein Vergnügen
Recitativo in la minore/mi minore per soprano e continuo
5. Wenn die Frühlingslüfte streichen
Aria in mi minore per soprano, violino solo e continuo
6. Und dieses ist das Glücke
Recitativo in re maggiore per soprano e continuo
7. Sich üben im Lieben, in Scherzen sich herzen
Aria in re maggiore per soprano, oboe e continuo
8. So sei das Band der keuschen Liebe
Recitativo in sol maggiore per soprano e continuo
9. Sehet in Zufriedenheit tausend helle Wohlfahrstage
Gavotta in sol maggiore per soprano, oboe, archi e continuo

Organico: soprano, oboe, 2 violini, viola, continuo
Composizione: 1723 circa
Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1862

Bach compose un numero ragguardevole di Cantate sacre (almeno duecento delle trecento che sono state conservate) e una trentina (in effetti sarebbero poco più di quaranta, se tutte fossero giunte sino a noi) di Cantate profane, che sono al limite tra il sacro e il profano, in quanto alcune sono Cantate per commemorazioni funebri (Trauerkantaten) e per cerimonie riguardanti eventi civili, riutilizzate dall'autore per feste liturgiche. Tra le Cantate profane acquistano particolare rilevanza la *Cantata per la cerimonia nuziale (Trauungskantate)* eseguita in chiesa e divisa in due parti, prima e dopo la celebrazione del matrimonio, e la *Cantata nuziale (Hochzeitskantate)* eseguita durante il banchetto nuziale. Cinque sono le Trauungskantaten e tre le Hochzeitskantaten, formalmente diverse fra di loro, perché le prime racchiudono corali e coro, al contrario delle seconde, dove predominano in alternativa arie e recitativi.

Delle tre Cantate nuziali una risale al periodo di Köthen e le altre due al periodo di Lipsia. La *Cantata* in questione è quella di Köthen, scritta tra il 1717 e il 1723 su un testo di autore sconosciuto e indicata con le parole "Weichet nur, betrübte Schatten" (Dissolvetevi dunque, ombre invernali) con il numero di catalogo BWV 202. Essa è per soprano, oboe, archi in tre parti (due di violino e una di viola) e basso continuo ed è articolata in nove pezzi con cinque arie inframezzate da quattro recitativi. L'aria di apertura e la gavotta finale prevedono l'intervento di tutto l'organico strumentale; le tre arie intermedie affiancano alla voce di soprano uno strumento solista, nell'ordine il continuo, il violino e l'oboe. Tre delle arie, la prima, la seconda e la quarta, rispettano la forma con il "da capo", secondo lo schema A-B-A. Non si sa quali siano i nomi degli sposi per cui Bach compose la *Cantata*, improntata ad una esaltazione della primavera come stagione dell'amore.

Il brano iniziale "Weichet nur, betrübte Schatten" (Dissolvetevi dunque, ombre invernali) vede gli archi disegnare una progressione di scale ascendenti, in cui spicca la voce dell'oboe che «canta una melodia piena di sognante dolcezza», secondo l'annotazione di Albert Schweitzer. La frase dell'oboe viene ripresa dal canto del soprano e l'insieme assume un

tono delicatamente tenero e affettuoso. La parte centrale dell'aria "Florens Lust" (Desiderio di Flora) è per contrasto molto ritmica e ben scandita dalla voce del soprano, ornata nell'avvolgente motivo strumentale.

Un senso di equilibrio e di perfetta armonia si ristabilisce con il ritorno dell'aria con il da capo. Un breve e semplice recitativo "Die Welt wird wieder neu" (Il mondo ridiventa nuovo) conduce alla seconda aria, anch'essa con il da capo "Phoebus eilt mit schnellen Pferden" (Febo si affretta con cavalli veloci), sviluppata in modo serrato e vivacemente visivo, tanto da far pensare allo Schweitzer al galoppo dei cavalli di Apollo.

Il recitativo "Drum sucht auch Amor sein Vergnügen" (Anche Amore cerca il suo piacere) dalla linea sinuosa introduce la terza aria "Wenn die Frühlingslüfte streichen" (Quando soffiano le brezze di primavera), in cui il violino solista disegna un motivo ornamentale, arricchito da una danzante linea vocale.

Segue un altro recitativo "Und dieses ist das Glücke" (E questa è la felicità), quasi un arioso, e l'oboe esprime un tema di esultante letizia "Sich üben im Lieben" (Far pratica d'amore) che verrà ripreso da Bach nella Cantata "Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Amatissimo Dio, quando morirò).

Ancora un recitativo "So sei das Band der keuschen Liebe" (Così sia il vincolo del casto amore) introduce l'aria finale "Sehet in Zufriedenheit" (Possiate vivere in letizia), che è una spigliata gavotta ben ritmata, elegantemente cantata dal soprano e sorretta con piacevole gusto dal complesso strumentale.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 30 marzo 1985

ZERREISSET, ZERSPRENGET, ZERTRÜMMERT DIE GRUFT (DER ZUFRIEDENGESTELLTE AOLUS), BWV 205

Dramma per musica in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: compleanno del Dr. August Friedrich Müller, professore dell'Università di Lipsia

Ruoli:

- Pallas (soprano)
- Pomona (contralto)
- Zephyrus (tenore)
- Äolus (basso)

1. Zerreiſset, zersprenget, zertrümmert die Gruft
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 corni, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi e continuo
Riutilizzato nel Coro n. 1 della Cantata BWV 205a
2. Ja! ja! die Stunden ſind nunmehr nah'
Recitativo in ſol maggiore/fa diesis minore per basso, 3 trombe, timpani, 2 corni, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi e continuo
Riutilizzato nel Recitativo n. 2 della Cantata BWV 205a
3. Wie will ich luſtig lachen
Aria in la maggiore per basso, archi e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 3 della Cantata BWV 205a
4. Gefürcht'ter Äeolus
Recitativo in do diesis minore/si minore per tenore e continuo
Riutilizzato nel Recitativo n. 4 della Cantata BWV 205a
5. Frische Schatten, meine Freude
Aria in ſi minore per tenore, viola d'amore, viola da gamba e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 5 della Cantata BWV 205a
6. Beinahe wirſt du mich bewegen
Recitativo in re maggiore per basso e continuo
Riutilizzato nel recitativo n. 6 della Cantata BWV 205a

7. Können nicht die roten Wangen
Aria in fa diesis minore per contralto, oboe d'amore e continuo
Riutilizzato nell'Aria n. 7 della Cantata BWV 205a
8. So willst du, grimm'ger Äeolus, gleich wie ein Fels
Recitativo in do diesis minore/mi maggiore per soprano, contralto e continuo
9. Angenehmer Zephyrus
Aria in mi maggiore per soprano, violino solo e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 4 della Cantata BWV 171 e nella n. 9 della Cantata BWV 205a
10. Mein Äeolus, ach! störe nicht die Fröhlichkeiten
Recitativo in si minore/re maggiore per soprano, basso, 2 flauti traversi e continuo
Riutilizzato nel Recitativo n. 10 della Cantata BWV 205a
11. Zurück, zurück, geflügelten Winde
Aria in re maggiore per basso, 3 trombe, timpani, 2 corni e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 11 della Cantata BWV 205a
12. Was Lust! Was Freude! Welch Vergnügen!
Recitativo in sol maggiore per soprano, contralto, tenore e continuo
13. Zweig' und Äeste zollen dir
Aria (Duetto) in sol maggiore per contralto, tenore, 2 flauti traversi e continuo
Riutilizzata nel Duetto n. 7 della Cantata BWV 216 e nel Duetto n. 13 della Cantata BWV 205a
14. Ja, ja! ich lad' euch selbst zu dieser Feier ein
Recitativo in re maggiore per soprano e continuo
15. Vivat! August, August vivat
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 corni, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi e continuo
Riutilizzato nel Coro n. 15 della Cantata BWV 205a

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 3 trombe, timpani, 2 corni, 2 flauti traversi, 2 oboi, oboe d'amore, viola d'amore, viola da gamba, 2 violini, 2 viole, continuo

Composizione: Lipsia, 1725

Prima esecuzione: Lipsia, St.Paulikirche, 3 agosto 1725

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1862

Non una delle più importanti feste liturgiche dell'anno, ma l'onomastico di un privato, il Dr. August Friedrich Müller (1684-1761), destinato a diventare rettore dell'Università di Lipsia, è l'occasione per cui aveva visto la luce pochi mesi prima, in un'*Abend-Music* del 3 agosto 1725, la profana *Cantata BWV 205* «*Zerrei Bet, zersprenget, zertrümmert die Gruft*», su testo di uno dei principali collaboratori letterari di Bach, autore delle *Passioni secondo Marco e secondo Matteo*, Christian Friedrich Henrici alias Picander, che intitolò la Cantata, nell'edizione a stampa delle sue poesie, *Der zufriedenge stellte Aeolus* («Eolo placato» o «soddisfatto»). Un lavoro importante, che Bach avrebbe ripreso nove anni più tardi per l'incoronazione dell'elettore Federico Augusto II, omonimo del professor Müller, a re di Polonia, realizzando la *Cantata BWV 205a* «*Blast Lärmen, ihr Feinde! verstärket die Macht*», oggi perduta. Come per altri «drammi per musica» di Bach, opere dalla scoperta vocazione teatrale, la celebrazione del personaggio contemporaneo avviene tramite il filtro di un soggetto mitologico che attualizza un immaginario classico dalla grande fortuna in terra tedesca. In questo caso la minuscola azione mette idealmente in scena le minacce di dio Eolo di scatenare i venti a lui sottoposti; le suppliche di Zefiro, patrono dei venti più benevoli, e di Pomona, dea dei frutti, perché non turbi i festeggiamenti allestiti in onore del professor Müller sull'Elicona dalle Muse e da Pallade; l'intervento risolutivo di quest'ultima, che riconduce a più miti consigli il dio dei venti.

Con ben quindici musicali (due cori, cinque arie, un duetto e sette recitativi), si tratta di una delle Cantate profane più estese del Thomaskantor.

L'apertura è affidata a un coro grandioso a quattordici parti strumentali per tacer delle voci, che mima con le bordate successive di semicrome dei legni l'imperversare di venti gagliardi, mentre la seconda strofa del testo si mostra attenta alla pittura sonora dello sprofondare del sole nelle tenebre («zur Finsternis werde»), e altrettanto significativa è l'armonia inquieta prodotta dalle note tenute a «betrübt».

Con un solenne, imponente e del tutto irrituale recitativo accompagnato a pieno organico (chiuso da un altro evidente tocco di pittura sonora a «erlöschend untergehen») Eolo libera i venti, esibendo così apertamente tutto il suo potere.

AUGUST FRIEDRICH MÜLLER



*D. Augustus Fridericus Müllerus
Organæ Aristotel. Prof. Publ.
et Academ. Lipsiens. h. t. Rector*

Si cimenta poi in un'aria di stile deliberatamente basso, che ha il suo centro di forza nella grassa risata del dio. Con ben altra voce gli risponde il mite Zefiro, offrendoci l'incanto di un lamento in si minore dalla strumentazione raffinata, che chiama in causa la viola d'amore e quella da gamba.

La suggestione di una malinconia estremamente suasiva spira anche dalla successiva aria di Pomona in fa diesis minore, in cui il contralto è coadiuvato dal colore vellutato dell'oboe d'amore, corrispondente nella famiglia dei legni al timbro degli archi che ha caratterizzato l'aria di Zefiro. La quarta aria, appannaggio di Pallade Atena, evade finalmente dalle piacevoli panie di questo persistente umor nero per esibire una sicurezza preannunciata dallo sveltire del violino obbligato (Bach realizzerà una parodia di questo pezzo nella *Cantata BWV 171 «Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm»*, destinata al Capodanno 1729).

Col fondamentale recitativo seguente Pallade ottiene il consenso di Eolo a moderare i venti: una orazione picciola accompagnata dall'alone suggestivo dei due flauti vale a convincere il dio, che a quel punto impartisce ordini perentori ai venti sottomessi attraverso un'aria, l'ultima della Cantata, dalla strumentazione del tutto eccezionale.

Il potere di Eolo è infatti espresso dalla compagine fragorosa di trombe, corni e timpani: una combinazione di soli ottoni e percussioni che esclude del tutto i protagonisti dell'orchestra settecentesca, ovvero gli archi.

La gioia di poter festeggiare degnamente il professor Müller si esprime allora in una serie di pezzi cordiali: un originale arioso a tre voci; un duetto pastorale accompagnato dai due flauti all'unisono (si noti come la parte del basso di arioso e duetto mostrino tratti in comune); l'animato ultimo recitativo semplice; il festoso coro conclusivo.

Raffaele Mellace

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 181 della rivista Amadeus

SCHLEICHT, SPIELLENDE WELLEN
(SCORRETE LENTE, ONDE GIOCOSE), BWV 206

Dramma per musica in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: forse Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: compleanno di Augusto III

Ruoli:

- Pleiße (soprano)
- Donau (contralto)
- Elbe (tenore)
- Weichsel (basso)

1. Schleicht, spielende Wellen
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi e continuo
2. O glückliche Veränderung!
Recitativo in la maggiore per basso e continuo
3. Schleuss des Janustempels Türen
Aria in la maggiore per basso, archi e continuo
4. So recht! beglückter Weichselstrom!
Recitativo in fa diesis minore/si minore per tenore e continuo
5. Jede Woge meiner Wellen ruft
Aria in si minore per tenore, violino solo e continuo
6. Ich nehm' zugleich an deiner Freude teil
Recitativo in re maggiore/fa diesis minore per contralto e continuo
7. Reis, von Habsburgs hohem Stamme
Aria in fa diesis minore per contralto, 2 oboi d'amore e continuo
8. Verzeiht, bemooste Häupter starker Ströme
Recitativo in la maggiore/mi minore per soprano e continuo
9. Hört doch! der sanften Flöten Chor
Aria in sol maggiore per soprano, 3 flauti traversi e continuo
10. Ich muss, ich will gehorsam sein
Recitativo in mi minore/re maggiore per soprano, contralto, tenore, basso, archi e continuo

11. Die himmlische Vorsicht der ewigen Güte
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 3 trombe, timpani, 3 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1736 (revisione 1740)

Prima esecuzione: Lipsia, Kafé Zimmermann, 7 ottobre 1736

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1873

Cantata di auguri è quella recante l'"incipit" *Schleicht, spielende Wellen und murmelt gelinde* (BWV 206) composta per il genetliaco di Friedrich August II principe elettore e duca di Sassonia (1696-1763) e re di Polonia col nome di Augusto III. La manifestazione ebbe luogo il 7 ottobre 1736, ma il testo era già stato predisposto due anni prima dall'ignoto autore di quei modesti versi celebrativi. La composizione, che venne poi ripresa da Bach per l'onomastico del sovrano il 3 agosto 1740 (o 1742), è qualificata come "drama per musica", denominazione tradizionale per l'opera seria di quel tempo e che però venne frequentemente utilizzata, se non da Bach, quanto meno dagli autori dei testi (o dagli editori) delle Cantate profane, anche a motivo del fatto che fra il 1720 e il 1744 il teatro d'opera di Lipsia rimase chiuso e che quindi con questi "drammi per musica" s'intendeva sottolineare una certa qual continuità con le manifestazioni sceniche. Le Cantate bachiane che recano tale titolo sono quindici, ma di una parte di questo è noto il solo testo. Composti tutti per circostanze particolari ed eseguiti senza apparati scenici, all'aperto o nei saloni dei caffè all'uopo attrezzati, tali "drammi" impegnavano cantanti e musicisti per un breve tempo (le opere bachiane del genere hanno durate da mezz'ora circa a non oltre un'ora).

La Cantata BWV 206 prevede, come generalmente succede nelle Cantate qualificate come "drammi per musica", la presenza di personaggi, che nel caso in questione rappresentano quattro fiumi: La Pleisse (soprano), il fiume che attraversa Lipsia; il Danubio (contralto), il principale corso d'acqua dell'Austria, patria di origine di Maria Josepha, consorte di Augusto III; l'Elba (tenore), il fiume più rappresentativo della Sassonia che ne attraversa la capitale Dresda; la Vistola (basso), il grande fiume di Varsavia, capitale del regno di Polonia retto da Augusto III.

AUGUSTO III DI POLONIA



L'argomento del dramma è dei più futili e banali: una contesa fra Vistola, Elba e Danubio che, nell'ordine espongono le ragioni secondo le quali ciascuno di essi può vantare maggiori meriti nel tessere l'elogio del sovrano; la vertenza troverà poi soluzione pacificatrice ad opera della Pleisse e tutti si riuniranno nel rendere omaggio ad Augusto III.

La successione degli undici numeri che costituiscono l'opera è la più semplice immaginabile: i due consueti cori di esordio e di congedo, quattro coppie di recitativo-aria affidate ad ognuna delle voci soliste, secondo l'ordine inverso a quello della disposizione in partitura (basso-tenore-contralto-soprano). Lo stile dei recitativi, tutti d'una certa ampiezza, è sempre quello secco (con un finale arioso nel secondo), ma alla personificazione dominante della Pleisse è riservato, nel recitativo finale (n. 10), un accompagnamento degli archi. Le quattro arie sono tutte nel taglio "col da capo"; variata è la partecipazione degli strumenti: archi nel n. 3, violino solo nel n. 5, una coppia di oboi d'amore nel n. 7, un terzetto di flauti traversi nel n. 9. Caratterizzate da inflessioni melodiche che simboleggiano lo scorrere delle acque, le singole arie ritraggono "situazioni" tipiche. Così, l'aria della Vistola è in tempo di polacca, quella dell'Elba sfoggia un apparato virtuosistico e di coloratura degno della sfarzosa Dresda; tenera e amorosa è l'aria del Danubio e quella della Pleisse è rivestita di leggiadria e galanteria, per la quale Lipsia andava famosa.

È ai cori, tuttavia, che Bach affida il messaggio artistico più rilevante. L'apparato strumentale di festa si sposa nel primo brano con la forma "col da capo" e con il moto ondoso impresso al discorso, quest'ultimo articolato in maniera tale da segnare continuamente il passaggio dalla scrittura omofona a quella polifonico-imitativa; la sezione centrale (allegro) è priva degli squillanti interventi delle trombe e del fragore dei timpani. In armonia con la "scorrevolezza" di tutta la Cantata, il finale, nella forma di un rondò, adotta il ritmo gioioso e trionfante della giga.

Alberto Basso

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 19 dicembre 1997**

**AUF, SCHMETTERNDE TÖNE
DER MUNTERN TROMPETEN, BWV 207A**

Dramma per musica in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: forse Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: onomastico di Augusto III

1. Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten
Coro in re maggiore per coro e tutti gli strumenti
Utilizza il Coro n.2 della Cantata BWV 207
2. Die stille Pleisse spielt
Recitativo in si minore/fa diesis minore per tenore e continuo
3. Augustus' Namenstages Schimmer
Aria in si minore per tenore, oboe d'amore, archi e continuo
Utilizza l'Aria n. 4 della Cantata BWV 207
4. Augustus' Wohl ist der treuen Sachsen Wohlergeh'n
Recitativo in sol maggiore/la maggiore per soprano, basso e continuo
5. Mich kann die susse Ruhe laben/Ich kann hier mein Vergnügen
Aria (Duetto) in re maggiore per soprano, basso e continuo
Utilizza l'Aria n. 6 della Cantata BWV 207
Ritornello (re maggiore)
per 2 trombe, 2 oboi d'amore, oboe da caccia, archi e continuo
6. Augustus schützt die frohen Felder
Recitativo in la maggiore/sol maggiore per contralto e continuo
7. Preiset, späte Folgezeiten
Aria in sol maggiore per contralto, 2 flauti traversi, archi e continuo - Utilizza l'Aria n. 9 della Cantata BWV 207
8. Ihr Fröhlichen, herbei!
Recitativo in re maggiore per soprano, contralto, tenore, basso, 2 oboi d'amore, oboe da caccia, archi e continuo
Utilizza il Recitativo n. 10 della Cantata BWV 207
9. August lebe! Lebe König!
Coro in re maggiore per coro e tutti gli strumenti
Utilizza il Coro n. 11 della Cantata BWV 207

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, oboe da caccia, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1735

Prima esecuzione: Lipsia, Caffè Zimmermann, 3 agosto 1735

Edizione: Bärenreiter, Kassel, 1961

Parodia della Cantata BWV 207

La festa, espressione fra le più tipiche dell'età barocca, doveva essere una componente essenziale della vita cittadina di Lipsia, dove Bach si era definitivamente trasferito nel maggio del 1723. Regolata su ritmi di operosità che erano ciclicamente connessi alle scadenze annuali delle fiere, quella di Pasqua e quella di San Michele (29 settembre), la città - piazza sulla quale convergevano le attenzioni non solo dei mercanti ma anche quelle degli studiosi e del ceto aristocratico o dell'alta borghesia - ospitava volentieri manifestazioni di pubblico tripudio, di compiaciuta celebrazione collettiva di eventi che toccavano la sensibilità dei suoi abitanti. Il rito liturgico, con le sue particolari articolazioni previste dai regolamenti concistoriali (per le domeniche e feste comuni, per le feste solenni, per funerali e matrimoni), già offriva motivi spettacolari di attenzione venendo a rompere, mediante l'immissione obbligata della *Kirchenmusik* predisposta dal *Kantor* e dall'*ars oratoria* esercitata dai predicatori, lo schema essenziale del servizio divino.

Occasioni di "spettacolo" erano le cerimonie religiose nella Chiesa dell'Università, le esecuzioni delle Passioni nelle chiese principali, le *Kurrenden* organizzate dagli alunni della Thomasschule durante le festività natalizie, le cerimonie per la consacrazione di nuove chiese o inaugurazioni di organi, le regolari esecuzioni di corali dall'alto delle torri comunali, le processioni e i cortei suggeriti da pratiche devozionali o da manifestazioni di lutto cittadino, le solenni circostanze dei rinnovi del Consiglio Comunale. Dentro e fuori della chiesa, insomma, si svolgevano riti dominati dalla presenza della musica, fatti salvi i periodi di *tempus clausum* (Avvento, Quaresima, proclamato lutto nazionale).

Se occasioni di festa erano suggerite dall'intensa vita religiosa nella quale Lipsia pareva compiacersi come se si trattasse di un evento mondano, non minori motivi di celebrazione offriva la vita civile. Caffè e giardini

erano luoghi deputati della musica, e comunque non v'era manifestazione che non fosse accompagnata da un adeguato apparato musicale.

AUGUSTO III DI POLONIA



Per l'esecuzione di queste musiche, legate a circostanze particolari, la città di Lipsia poteva contare sull'apporto di due *Collegia musica* formati da studenti universitari, ma anche naturalmente sul contributo degli alunni della Thomasschule. I *Collegia musica* in questione erano stati fondati l'uno da Telemann nel 1702, l'altro da Johann Friedrich Fasch nel 1708; il primo dei due fu attivo anche sotto la direzione di Bach (dalla primavera del 1729 sino all'estate del 1737 e poi ancora dall'ottobre 1739 sino, forse, al 1744). Occorre poi dire che non c'è ragione di credere che l'organizzazione delle *Festmusiken* dovesse comportare apparati diversi da quelli che richiedeva la *Kirchenmusik* e pertanto i ruoli vocali erano sostenuti nelle Cantate profane da quelle medesime persone (gli alunni della Thomasschule per le parti corali e gli studenti dell'Università per quelle solistiche) che già provvedevano all'esecuzione delle Cantate sacre.

Per quanto riguarda la produzione bachiana, nell'ambito della musica a destinazione profana si deve distinguere fra la *Stadtmusik*, vale a dire il complesso delle musiche composte per solennizzare eventi quali l'inaugurazione di edifici pubblici, gli omaggi a personalità della borghesia o a nobili signori, feste comunali o scolastiche, cerimonie universitarie, celebrazioni di nozze, e la *Hofmusik*, la musica di corte predisposta, in veste di compositore ufficiale (Hofcompositeur) per le corti - in ordine di tempo - di Köthen, di Weissenfels e di Dresda, anche se nel caso delle composizioni in onore di esponenti della casa regnante (duchi di Sassonia e re di Polonia al tempo stesso) si trattò il più delle volte di lavori commissionati nell'ambiente universitario o municipale.

Tafelmusiken (musiche per i banchetti), *Abendmusiken* (serenate) sono qualifiche riconenti per tale genere di musiche che, in ultima analisi, erano intese come azioni teatrali fittizie, prive di apparato scenico; in molti casi, le Cantate in questione venivano indicate come *drammi per musica*, una locuzione che si ritrova in varie opere bachiane (fra cui anche BWV 207a e 214). Con la sola eccezione di BWV 212 che porta nell'intestazione la qualifica di *Cantate en burlesque* (e, dunque, richiama modelli francesi), nessuna delle composizioni vocali profane di Bach porta il titolo italiano di *Cantata*, termine che Bach ha evitato di impiegare anche nella musica sacra (qualificata come *concerto*, *dialogus* o semplicemente *Kirchenmusik*).

Nell'uno e nell'altro caso, l'adozione di quella parola è un prodotto della musicologia ottocentesca ancora incerta sui propri passi e facile alla generalizzazione. Sono una quarantina le composizioni vocali profane a noi note, fra quelle realizzate da Bach a Lipsia, ma la musica in molti casi è perduta: il materiale musicale originale è disponibile, infatti, solamente per diciannove Cantate. Nella maggior parte dei casi autore dei testi, o presunto tale, è Christian Friedrich Henrici (1700-1764), noto con lo pseudonimo di Picander (letteralmente "uomo-gazza") che il poeta si era voluto dare a ricordo di un curioso incidente capitatogli nel 1723, quando durante una battuta di caccia aveva colpito un contadino invece di una gazza e, di conseguenza, era stato arrestato.

Le Cantate catalogate sotto i numeri BWV 207a e 214 appartengono al genere della *Hofmusik* e sono state composte per la corte di Sassonia. La prima delle due - *Aufschmetternde Töne der muntern Trompeten* - è stata realizzata per il giorno onomastico, il 3 agosto probabilmente del 1735, di Augusto III (1696-1763; dal 1733 re di Polonia con tale nome e duca di Sassonia col nome di Friedrich August II). Si tratta, tuttavia, di un'opera non originale, che riprende numerose pagine (i nn. 1, 3, 5, 7, 8, 9) da una composizione scritta nel 1726 (*Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*, BWV 207) come Cantata di auguri per l'ingresso nel corpo accademico del professore di diritto Gottlieb Kortte (1698-1731).

In questa circostanza l'anonimo autore del testo (ma si crede che, sia per l'una che per l'altra Cantata, esso possa essere identificato in Picander) aveva chiamato in causa quattro personificazioni allegoriche: la Fortuna, la Riconoscenza, la Diligenza, l'Onore, senza affidare loro lo svolgimento di una qualsivoglia trama, ma semplicemente invitandole a tessere un discorso moraleggiante ed edificante. Nella nuova versione per gli auguri al sovrano, i personaggi non sono stati indicati, ma i frequenti accenni a soggetti mitologici, (sono citate, ad esempio, le Muse, Pallade, Marte, Mercurio, varie deità silvane) farebbero ritenere che questo *dramma per musica* fosse dotato di interlocutori. Ma, al di là delle osannanti lodi ad Augusto III, il cui nome è più volte citato, la Cantata si presenta anche come un omaggio alla città di Lipsia, di cui vengono esaltati i simboli più eminenti, la Pleisse con le sue rive verdeggianti e i tigli apportatori di piacere, e alla Sassonia in genere il cui fiume principale, l'Elba, non manca di essere richiamato nel testo.



Il procedimento compositivo seguito da Bach, e comunissimo nella sua produzione, è quello della "parodia", vale a dire di una riutilizzazione in altro contesto di una musica concepita per un'altra occasione, qui riscrivendo unicamente tre recitativi (nn. 2, 4, 6) e mantenendone inalterato uno (n. 8).

Anche la prima versione dell'opera (BWV 207), tuttavia, non era del tutto originale, dal momento che due pagine, il coro di apertura ed un ritornello agganciato al duetto di soprano e basso (n. 5) sono estratte dal *Primo Concerto Brandeburghese* (BWV 1046); si tratta rispettivamente del n. 3 (*allegro*) e del secondo trio. Carattere eccezionale ha la presenza di una marcia introduttiva (con coro), a mo' di fanfara, che bene si adatta al clima di festa di una composizione eseguita, come un documento dell'epoca ci dice, dal *Collegium musicum* bachiano nei giardini del Caffè Zimmermann di sera e con una fastosa illuminazione.

Dei quattro recitativi previsti dal testo, solo l'ultimo (n. 8), che impegna tutti i solisti a turno, prevede l'intervento di strumenti (gli oboi e gli archi) oltre al continuo, ma si tratta di accordi brevi ed isolati, semplici interpunzioni del discorso.

Le tre arie (nn. 3, 5, 7) sono tutte "col da capo" e con strumentale variato, secondo la consuetudine bachiana: archi nella prima, il solo continuo nella seconda, flauti e archi nella terza (un'aria quest'ultima, caratterizzata da un delicatissimo giuoco in imitazione dei due flauti entro il quale s'insinua periodicamente un disegno in ritmo puntato degli archi all'unisono).

Il finale è un inno solenne, squadrato, in tempo di danza, intonato omofonicamente dal coro su parole convenzionali di auguri.

Alberto Basso

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 gennaio 1999**

**WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD!
(LA CACCIA), BWV 208**

Cantata in Fa maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Salomon Franck

Occasione: genetliaco di Christian von Sachsen-Weissenfels

Ruoli:

- Diana (soprano I)
- Pales (soprano II)
- Endymion (tenor)
- Pan (basso)

1. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!
Recitativo in fa maggiore/si bemolle maggiore per soprano I e continuo
2. Jagen ist die Lust der Götter
Aria in fa maggiore per soprano I, corni e continuo
3. Wie, schönste Göttin? wie?
Recitativo in re minore per tenore e continuo
4. Willst du dich nicht mehr ergetzen
Aria in re minore per tenore e continuo
5. Ich liebe dich zwar noch!
Recitativo in si bemolle maggiore/do maggiore per soprano I, tenore e continuo
6. Ich, der ich sonst ein Gott
Recitativo in la minore/sol maggiore per basso e continuo
7. Ein Fürst ist seines Landes Pan
Aria in do maggiore per basso, 2 oboi, oboe da caccia e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 4 della Cantata BWV 68
8. Soll dann der Pales Opfer hier das letzte sein?
Recitativo in fa maggiore/sol minore per soprano II e continuo
9. Schafe können sicher weiden
Aria in si bemolle maggiore per soprano II, 2 flauti a becco e continuo

10. So stimmt mit ein und lasst des Tages Lust vollkommen sein
Recitativo in fa maggiore per soprano I e continuo
11. Lebe, Sonne dieser Erden
Coro in fa maggiore per 2 soprani, tenore, basso, 2 corni, 2 oboi,
oboe da caccia, fagotto, violoncello, archi, violone e continuo
12. Entzückt uns beide, ihr Strahlen der Freude
Aria (Duetto) in fa maggiore per soprano I, tenore, violino solo e
continuo
13. Weil die wollenreichen Heerden
Aria in fa maggiore per soprano II e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 2 della Cantata BWV 68
14. Ihr Felder und Auen, lass grünend euch schauen
Aria in fa maggiore per basso e continuo
15. Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden
Coro in la maggiore per 2 soprani, tenore, basso, 2 corni, 2 oboi,
oboe da caccia, fagotto, archi, violoncello, violone e continuo
Riutilizzato nel Coro n. 1 della Cantata BWV 149

Organico: 2 soprani, tenore, basso, 2 corni, corno da caccia, 2 flauti a becco, 2 oboi, oboe da caccia, fagotto, 2 violini, viola, violoncello, violone, continuo

Composizione: 1713

Prima esecuzione: Weißenfels, Jägerhof-Schloß, 23 febbraio 1713

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1881

La «Cantata di caccia» (1713) ci riporta al tempo in cui Bach, al servizio del duca Ernst August di Sassonia-Weimar, era tenuto a comporre brani di circostanza per le ricorrenze festive della famiglia regnante: appunto in occasione di un duplice compleanno, quello del duca e del cugino Christian di Sassonia-Weissenfels, doveva nascere la Cantata, denominata «di caccia» (benché di fatti venatori propriamente non vi si tratti) dalla caratterizzazione rettorica del suo primo «numero» appunto un'Aria «di caccia» intonata da Diana sul tipico controcanto dei corni a squillo.

Diversamente da *La gara tra Febo e Pan*, in questa Cantata non sono identificabili le linee di un vero intreccio drammatico, benché le varie voci solistiche portino i nomi di figure mitologiche e siano contraddistinte da una precisa tipologia affettistica.

CHRISTIAN VON SACHSEN



Una specie di convegno bucolico, cui partecipano Diana, Endimione, Pan e Pales, offre il pretesto per intessere le lodi e porgere i debiti omaggi agli illustri festeggiati, nelle forme e nello spirito del più tradizionalistico tra i generi di omaggio musicale cortigiano praticati nel primo Settecento, quello della Serenata allegorica (istituzionalizzata da egregi modelli scarlattiani) e della Licenza, quest'ultima collocata per lo più, come riverenza di congedo, in fine ad un più vasto trattenimento mondano-musicale, teatrale o accademico.

La Cantata ha inizio, come si è detto sopra, con un breve recitativo seguito da un'Aria «di caccia»: nei suoi entusiasmi venatori, Diana sembra avere obliato il povero Endimione, il quale, sopravvenuto, se ne lagna in una stupenda Aria patetica, con oboi e fagotto concertanti. Diana rassicura il pastorello di Creta del proprio amore; non desiderio di evasione, ma ardente zelo nell'onorare il principe regnante nel suo giorno genetliaco, l'ha guidata in quelle amene contrade della Sassonia, dove fra poco converranno in *rendez-vous* altri illustri immortali.

Lieto d'essere parte di cotanta comitiva, Endimione intreccia con Artemide un brillantissimo duetto di bravura, accompagnato dal solo basso continuo.

Ma arriva Pan, che identifica se stesso col principe, benefica deità apportatrice di pace e benessere, in un'Aria tra marziale e rustica; e Pales, che effonde il suo messaggio di idillica serenità in una gemma melodica destinata più tardi a passare pari pari, con i suoi, pastorali richiami di flauti e oboi da caccia (corni inglesi) nell'*Oratorio di Natale*. Un coro, un duetto di Diana ed Endimione e una nuova aria di Pales, non meno fascinosa della prima, ma di tipo più brillante, intensificano la temperie festiva dell'inventività bachiana, che tocca il *climax* nella successiva Siciliana di Pan e nel radioso coro finale.

La svaporata, pretestuosa Arcadia cortigianesca del testo non traggano in inganno: la natura introspettiva e la profonda serietà morale del genio bachiano, nel contesto di una qualità inventiva quasi sempre altissima, tracciano anche qui un itinerario ideale che conduce ben lontano dalla sala del trono della corte di Weimar, dominata dalle enormi parrucche di gala della nobile assemblea, in un mondo al di là del mondo, dove il

lamento di Endimione e l'inno di pace di Pales risuonano in accenti di verità quasi religiosa, e dove la gioia si fa preghiera cosmica.

Giovanni Carli Ballola

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 4 marzo 1973**

NON SA CHE SIA DOLORE, BWV 209

Cantata in Si minore per soprano e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: non precisata

1. Sinfonia (si minore)
per tutti gli strumenti
2. Non sa che sia dolore
Recitativo in si minore/la maggiore per soprano, archi e continuo
3. Parti pur, e con dolore
Aria in mi minore per soprano e tutti gli strumenti
4. Tuo saver al tempo e l'eta contrasta
Recitativo in si minore/mi minore per soprano e continuo
5. Ricetti gramezza e pavento
Aria in sol maggiore per soprano e tutti gli strumenti

Organico: soprano, flauto traverso, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1729 circa

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1862

Dedica: Johann Matthias Gesner

Attribuzione incerta

Nel catalogo bachiano si contano due Cantate profane su testo italiano, entrambe di dubbia autenticità e pervenuteci in manoscritti piuttosto tardivi: *Amor traditore, BWV 203*, per basso e clavicembalo e

Non sa che sia dolore, BWV 209, per soprano, flauto, archi e continuo. Una terza composizione, *Andrò dal colle al prato*, BWV Anh. 158, ritenuta in passato opera perduta di Bach, è invece un'aria di un melodramma del figlio Johann Christian, *Orione ossia Diana vendicata*, rappresentato a Londra nel 1763.

Non sa che sia dolore è stata interpretata come una Cantata scritta nel 1729 in occasione del ritorno in patria, ad Ansbach, di un dotto personaggio, solitamente identificato nel professor Johann Matthias Gesner. Amico di Bach fin dagli anni di Weimar, egli fu uno dei più appassionati ammiratori della sua musica, tanto che in una nota contenuta nella sua edizione delle *Institutiones oratoriae* di Quintiliano, pubblicate nel 1738, immagina, a proposito di un musicista dell'antichità, di rivolgersi direttamente al grande retore latino dicendogli: «Tutto ciò o Fabio lo qualificheresti come poca cosa, se ti capitasse, resuscitato dall'Averno, di vedere Bach [...] Io in altre occasioni sono un grandissimo partigiano dell'antichità, ma credo fermamente che il mio amico Bach da solo (...) comprenda in sé molti Orfei e venti cantanti come Arione». Gesner, già conettore del ginnasio di Weimar dal 1715, nel 1729 fece ritorno nella natia Ansbach - cittadina bavarese non lontana da Norimberga, capitale allora di un piccolo margraviato - come direttore del ginnasio locale. Dopo pochi mesi, comunque, Gesner lasciò quell'incarico per assumere la più prestigiosa guida della Thomasschule di Lipsia (dove ritrovò come *Kantor* il vecchio amico di Weimar), accettando dopo altri quattro anni una cattedra all'Università di Gottinga, città nella quale morì nel 1761.

La sincera amicizia tra il brillante erudito e Bach ha spinto qualche studioso ad attribuire a quest'ultimo, oltre alla musica, anche la stesura del testo poetico della Cantata, da Albert Schweitzer giudicato "addirittura pietoso" e "scritto da un tedesco che non sapeva l'italiano". Tuttavia la scelta da parte del compositore di adoperare per quell'occasione - o di scrivere di suo pugno - dei versi in lingua italiana risulta quantomeno sorprendente. L'ipotesi sostenuta da Ansbacher che "l'aulico o sacro latino" sarebbe stato inopportuno e che il tedesco era già molto usato per le *Kirchenmusiken* è poco convincente, tanto più se si considera che le altre Cantate profane di Bach a noi pervenute sono in lingua tedesca.

Maggiori perplessità ha suscitato lo spiccato contrasto stilistico esistente tra i primi due brani della Cantata, di impronta decisamente bachiana, è l'aria conclusiva della composizione, orientata ad un linguaggio operistico di chiara derivazione italiana, il che ha spinto non pochi commentatori a dubitare dell'autenticità stessa della partitura.

JOHANN MATTHIAS GESNERVS



Ultimamente il Marshall, il quale si dimostra assai cauto nel depennare del tutto il lavoro dal *corpus* delle opere bachiane, ha proposto un possibile collegamento con Dresda, puntualizzando che l'estensione vocale della parte del soprano si adatterebbe con precisione a quella della Faustina-Bordoni, che aveva debuttato nella capitale sassone (presente Bach) nel settembre 1731 nella *Cleofide* del marito Johann Adolph Hasse, e ipotizzando che la scelta del flauto come strumento obbligato sarebbe dovuta alla presenza nell'orchestra di corte di un celebre virtuoso qual era Pierre Gabriel Buffardin. Sulla base di queste supposizioni e in considerazione anche della grande apertura nei confronti della cultura italiana propria della capitale sassone, Alberto Basso è propenso ad individuare l'autore di questa Cantata nella cerchia di quei compositori attivi allora a Dresda, tra cui anche «un musicista della tempra ... di un Wilhelm Friedemann Bach», organista dal 1733 al 1746 nella chiesa di Santa Sofia, la più antica della città.

Non sa che sia dolore presenta la struttura tipica della Cantata da camera italiana nella doppia successione di recitativo secco e aria con il da capo ed è introdotta da una pregevolissima *Sinfonia* in si minore, collegata di volta in volta - per reminiscenze tematiche o per concezione generale - al *Concerto in re minore per due violini BWV 1043*, o alla *Seconda Suite per orchestra BWV 1067* (all'*Allegro* iniziale o al *Minuetto*). Il brano costituisce un vero e proprio tempo di concerto dal carattere tipicamente bachiano tanto nella tematica, essenziale ed incisiva ma nello stesso tempo suscettibile di ampi sviluppi armonico-melodici, quanto nell'arte stessa del concertare, costruita su un fitto scambio di spunti motivici (tra cui, bellissimo, quello cromaticamente circolare, il cui sapore quasi inquietante acquista maggior risalto nelle sonorità vitree del flauto) tra solista ed orchestra, i cui ruoli non sono mai rigidamente separati ma al contrario tendono a sovrapporsi continuamente l'un l'altro. Dopo il primo recitativo, nel quale si invita il destinatario della composizione a superare il dispiacere della partenza per adempiere "di Minerva il zelo" (egli era dunque un dotto), la Cantata continua con un'aria, *Parti pur, e con dolore*, in cui i due temi offerti dal testo, le pene per il distacco e la gioia per il ritorno in patria, corrispondono alle due sezioni iniziali di una struttura con il da capo, definita dalle modulazioni mi minore - sol maggiore - mi minore.

Il brano, armonicamente fluente, è percorso dal serrato dialogo concertante tra la voce, che riprende il dolente motivo presentato dal flauto sviluppandolo in una scrittura moderatamente melismatica, e lo strumento obbligato, che si distende in avvolgenti e scorrevoli figurazioni di semicrome. Poche battute in recitativo, in cui gli elogi al dotto personaggio si uniscono a quelli per la città di Ansbach, "piena di tanti Augusti", ci separano dall'aria conclusiva, *Ricetti gramezza e pavento* (meglio sarebbe leggere *Rigetti*), basata su un'estesa immagine dell'esito felice di una tormentata navigazione, da intendersi non in senso stretto - come accenno cioè ad un concreto viaggio in mare fatto dal dedicatario della Cantata - bensì in quello figurato, ossia come allusione al successo della sua brillante carriera. Il danzante ritmo ternario, il carattere triadico della melodia, la regolarità del fraseggio e la chiarezza delle armonie allontanano stilisticamente il brano da quelli che lo hanno preceduto, sollevando legittimi dubbi sulla sua autenticità, a meno di non interpretare quest'aria come un'imitazione esplicitamente stretta da parte del *Kantor* di Lipsia del linguaggio musicale della Cantata da camera italiana.

Marco Carnevali

TESTO

1. SINFONIA

2. RECITATIVO

Non sa che sia dolore
Chi dall'amico suo parte e non more.
Il fanciullin che plora e geme
Ed allor che più ei teme,
Vien la madre a consolar.
Va dunque a cenni del cielo,
Adempi or di Minerva il zelo.

3. ARIA

Parti pur e con dolore
Lasci a noi dolente il cuore.
La patria goderai,
A dover la servirai,
Varchi or di sponda in sponda,
Propizi vedi il vento e l'onda.

4. RECITATIVO

Tuo saver al tempo e l'età contrasta,
Virtù e valor solo a vincer basta;
Ma chi gran ti farà più che non fusti
Ansbaca, piena di tanti Augusti.

5. ARIA

Ricetti gramezza e pavento,
Qual nocchier, placato il vento,
Più non teme o si scolora,
Ma contento in su la prora
Va cantando in faccia al mar.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 28 aprile 2000**

TÖNET, IHR PAUKEN! ERSCHALLET, TROMPETEN!, BWV 214

Dramma per musica in Re maggiore per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: autore ignoto

Occasione: genetliaco di Maria Josepha, regina di Polonia

Ruoli:

- Bellona (soprano)
- Pallas (contralto)
- Irene (tenore)
- Fama (basso)

1. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!
Coro in re maggiore per coro e tutti gli strumenti
Riutilizzato nel Coro n. 1 dell'Oratorio di Natale BWV 248
2. Heut' ist der Tag
Recitativo in si minore/fa diesis minore per tenore e continuo
3. Blast die wohlgegriff'nen Flöten
Aria in la maggiore per soprano, 2 flauti traversi e continuo
4. Mein knallendes Metall
Recitativo in fa diesis minore/re maggiore per soprano e continuo
5. Fromme Musen! Meine Glieder!
Aria in si minore per contralto, 2 oboi e continuo
Riutilizzata nell'Aria n. 5 dell'Oratorio di Natale BWV 248
6. Uns're Königin im Lande, die der Himmel zu uns Sandte
Recitativo in fa diesis minore/re maggiore per contralto, archi e continuo
7. Kron' und Preis gekrönter Damen, Königin
Aria in re maggiore per basso, tromba, archi e continuo
Riutilizzato nell'Aria n. 8 dell'Oratorio di Natale BWV 248
8. So dringe in das weite Erdenrund
Recitativo in sol maggiore/re maggiore per basso, 2 flauti traversi,
2 oboi 2 continuo

9. Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Cedern

Coro in re maggiore per coro e tutti gli strumenti

Riutilizzato nel Coro n. 24 dell'Oratorio di Natale BWV 248

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1733

Prima esecuzione: Lipsia, Caffé Zimmermann, 8 dicembre 1733

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1887

Il "dramma per musica" - *Tönel, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (BWV 214) - è soprattutto noto per essere stato ampiamente utilizzato nel *Weihnachts-Oratorium*: quattro brani su nove (nn. 1, 5, 7, 9) infatti troveranno collocazione in quel ciclo liturgico, presentato nelle festività natalizie a cavallo fra il 1732 e il 1735, a breve distanza dall'occasione per la quale la Cantata in questione venne eseguita, l'8 dicembre 1736, dal *Collegium musicum*, diretto da Bach, come omaggio per il genetliaco della regina di Polonia, Maria Josepha granduchessa d'Austria (1699-1757), consorte di Augusto III dal 1719. L'apparato mitologico qui chiamato in causa - Bellona (soprano), Pallade (contralto), Irene (tenore), Fama (basso) - ha la semplice funzione di esaltare e magnificare la sovrana in maniera smaccata e ridondante in un tripudio di suoni e di canti, senza organizzarsi intorno ad una seppur minima vicenda eroica.

Ma le *saeculares cantilenaes*, le musiche di cui è stata fornita la Cantata sono di prima grandezza, affascinanti e di effetto sorprendentemente vistoso.

Il coro iniziale, nella forma "col da capo", rappresenta uno dei pannelli polifonici più rilevanti e più caratteristici della produzione bachiana. Invocati dal testo, trombe (tre) e timpani prima e archi dopo (con interventi intermedi di due coppie di flauti e di oboi), sono impegnati in un gioco sfolgorante di effetti sonori e soggetto a simmetriche corrispondenze regolate dal numero 8 e dai suoi multipli. Un'introduzione di 32 battute, due esposizioni della prima quartina del testo di 48 misure ciascuna (con soluzione corale prima accordale e poi in imitazione), separate da 8 battute di ritornello strumentale, concorrono a formare la sezione A; la sezione B (ultimo dittico del testo) risulta

formata da 64 battute, fra le quali 32 sono dedicate alla prima esposizione (in forma fugata), 16 sono di ritornello strumentale e altre 16 coprono la seconda esposizione (in stile omofono).

GRANDUCHESSA MARIA JOSEPHA



Analoga "periodizzazione" sulla base del numero 8 governa il più breve coro finale, pure costruito su sei versi: le 96 battute di cui esso consta comprendono due fasi di 48 battute ciascuna, all'interno delle quali si possono individuare tre sottofasi di 16 battute ognuna (16 strumentali, 16 in stile fugato a 3 voci e 16 in stile omofono).

Uno stretto rapporto simbolico con i ruoli rivestiti dalle quattro divinità informa le tre arie e i quattro recitativi. A Irene, dea della Pace, è affidato un solo recitativo (n. 2) per dichiarare che la presente è un'occasione di festa e di splendore.

Alla dea della Guerra (Bellona) Bach affida un recitativo drammatico (n. 4) preceduto da un'incantevole aria (n. 3) sostenuta da una coppia di flauti, gli strumenti nominati nel testo portatori di pace.

A Pallade, protettrice delle Muse, compete un'aria bipartita (n. 5) con un oboe d'amore mirabilmente lanciato, con una condotta fortemente melismatica, a competere con i vocalizzi del contralto; il recitativo che la segue (n. 6) è accompagnato dagli archi, mentre quello del basso (n. 8): è sostenuto dai legni, al quale basso, personificazione della Fama, spetta un'aria (n. 7) con tromba e archi per celebrare in gran pompa il trionfo della sovrana.

Alberto Basso

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 gennaio 1999**

**MUSIKALISCHES OPFER
(OFFERTA MUSICALE) IN RE MINORE, BWV 1079**

Musica: Johann Sebastian Bach

Regis lussu cantio et reliqua Canonica arte resoluta:

- Ricercar a 3
- Ricercar a 6
- Sonata a traversa, violino e continuo
 1. Largo
 2. Allegro
 3. Andante
 4. Allegro

Thematis Regii elaborationes canonicae:

- Canon 1 (a 2 cancrizans)
- Canon 2 (a 2 violini in unisono)
- Canon 3 (a 2 per motum contrarium)
- Canon 4 (a 2 per augmentationem, contrario motu)
- Canon 5 (a 2 per tonos)
- Fuga canonica in epidiapente
- Canon perpetuus super thema Regium
- Canon perpetuus

Quaerendo invenietis:

- Canon a 2
- Canon a 4

Organico: non specificato ma include flauto, clavicembalo, 2 violini

Composizione: 1747

Edizione: J. G. Schübler, Zella, 1747

Dedica: il 7 luglio 1747 a Federico II di Prussia

Il 7 e l'8 maggio 1747 Bach soggiornò nel palazzo di Federico II, detto il Grande, a Potsdam, dove il suo secondogenito, Carl Philipp Emanuel ricopriva il posto di Kammer-Cembalist (clavicembalista)

ufficiale) alla corte del re di Prussia. Con l'occasione il compositore, come scrive Johann Nikolaus Forkel, autore della prima biografia su Bach (1802), fu invitato ad una serata musicale dal re, che gli propose un tema da sviluppare, su cui Bach improvvisò una fuga a tre voci. Successivamente il musicista elaborò una fuga a sei voci su un tema proprio, suscitando l'ammirazione del re, flautista di provate capacità esecutive. Ritornato a Lipsia Bach riprese in mano lo stesso tema reale per rielaborarlo in diverse forme e scrivere quel ciclo tripartito di canoni e fughe, più una Sonata per flauto e violino, dedicato appunto a Federico il Grande in quanto composto sul *Thema Regium* e conosciuto con il titolo *Das musikalische Opfer (Offerta musicale)* BWV 1079. Il primo esemplare di questa raccolta fu pubblicato il 1 luglio 1747 e comprendeva il *Ricercare a 3*, il *Canon perpetuus super Thema Regium*, i cinque *Canones diversi* e la *Fuga canonica*. Gli altri pezzi, tra cui la *Sonata* per flauto, violino e basso continuo e il *Ricercare a 6* apparvero più tardi e furono stampati in due fascicoli dallo stesso editore Georg Schübler.

Si è molto discusso sulla esatta disposizione dei vari brani che compongono l'*Offerta musicale*, specialmente per la parte che riguarda la distribuzione strumentale, in quanto la prima edizione formulata da Bach ha subito successivamente delle modifiche. Si ha motivo di ritenere però che l'ordine dei pezzi, preceduto dall'acrostico «Regis lussu Cantio et Reliqua Canonica Arte Resoluta», cioè «Per ordine del re canto dato con il seguito sviluppato secondo la tecnica del canone», le cui prime lettere in latino significano Ricercar, un termine indicativo della ricerca delle diverse combinazioni polifoniche da realizzare, sia il seguente: *Ricercare a 3* per cembalo, *Canones diversi super Thema Regium*, comprendenti canoni a rovescio (cancrizans), all'unisono, per moto contrario, per aumento contrario e per toni, *Fuga canonica in Epidiapente*, cioè una fuga a tre voci sulla distanza di una quinta, altri quattro canoni, una *Sonata a tre* per flauto, violino e continuo in quattro movimenti (*Largo-Allegro-Andante-Allegro*) e un *Ricercare a 6* per cembalo, posto a conclusione di un'opera di notevole valore teorico-didattico, così come *L'arte della fuga* in re minore composta nel 1749-'50 e ritenuta la continuazione, non solo ideale, dell'*Offerta musicale*.

Il magistrale lavoro bachiano si apre con un *Ricercare a tre voci* per cembalo, che è una fuga strumentale sulla falsariga dello stile vocale, dal carattere nobilmente severo e costruito con quell'equilibrio architettonico tipico dell'intelligenza compositiva del musicista.

FEDERICO II DI PRUSSIA



Nei cinque *Canones super Thema Regium* il compositore dispiega tutta la sua portentosa abilità nel variare, contrappuntature, modulare, rovesciare i vari temi, in un gioco di figurazioni ritmiche anche ardite e complesse, che non perdono di vista il nucleo originario. Nell'edizione dell'*Offerta musicale* destinata a Federico il Grande ci sono alcune annotazioni significative scritte di pugno dallo stesso compositore.

Sul canone «per augmentationem» Bach ha annotato questa frase: «Notulis crescentibus crescat fortuna regis» (Possa la fortuna del re crescere insieme con il valore di queste note) e allo stesso modo in testa al *Canon a 2 per tonos* sta scritto: «Ascendenteque modulatione ascendat gloria regis» (Possa la gloria del re salire come sale la modulazione).

Certamente c'è una visione tecnicistica nella elaborazione di questi canoni, secondo una consuetudine che risale al tardo Medioevo, ma non si può negare a Bach, oltre ad una straordinaria capacità contrappuntistica, una netta e chiara volontà a nobilitare in una visione artistica unitaria un materiale così variegato nei suoi principi tecnici.

Non meno intricati come teoremi geometrici, ma sempre illuminati da una lucida razionalità, si presentano la *Fuga canonica*, il *Canon perpetuus super Thema Regium* e il successivo *Canon perpetuus*, detto anche *Canon inflnitus*, perché le voci ritornano al punto in cui sono partite per ricominciare all'infinito il proprio gioco.

Ad un certo punto Bach è così preso dagli enigmi contrappuntistici e tecnici dei canoni a 2 e a 4 da incitare quasi se stesso e gli esecutori con un «Quaerendo invenietis» (Cercate e troverete).

Nel momento di maggiore tensione espressiva si colloca la *Sonata a tre* per flauto, violino e basso continuo, in cui il più volte citato tema regio viene esposto estesamente con ricchezza di accenti e di idee melodiche, con lo scopo di valorizzare ed esaltare principalmente il flauto, lo strumento reale per eccellenza.

Si tratta di una sonata da chiesa in quattro movimenti, contrassegnata da una musicalità pensosa di stile cameristico, in cui il contrappunto e la fuga sono gli aspetti caratterizzanti e salienti del discorso sonoro.

La composizione si conclude con il *Ricercare a sei voci* per cembalo, una tra le più elaborate fughe scritte da Bach: la chiarezza formale e la levigata soavità del suono ne fanno uno dei momenti più alti della musica polifonica, come sostiene Karl Geiringer nel suo pregevole libro sulla dinastia della famiglia Bach.

In sostanza, *l'Offerta musicale* - è sempre il pensiero di Geiringer - appare l'opera di un maestro intento a trarre le conclusioni non soltanto dell'esperienze della sua vita, ma, ben oltre, quella di un'intera età.

In una forma compatta e monumentale *l'Offerta* presenta l'ultimo compendio del pensiero musicale di tre secoli.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 novembre 2013**

DIE KUNST DER FUGE (L'ARTE DELLA FUGA), BWV 1080

Musica: Johann Sebastian Bach

Quattro fughe semplici:

1. Contrapunctus n. 1
2. Contrapunctus n. 2
3. Contrapunctus n. 3
4. Contrapunctus n. 4

Tre fughe di stretti con inversione:

5. Contrapunctus n. 5
6. Contrapunctus n. 6 a 4 in stile francese
7. Contrapunctus n. 7 a 4 per augmentationem et diminutionem

Fughe doppie e triple:

8. Contrapunctus n. 8 a 3
9. Contrapunctus n. 9 a 4 alla duodecima con doppio contrappunto alla dodicesima
10. Contrapunctus n. 10 a 4 alla decima con doppio contrappunto alla decima
11. Contrapunctus n. 11

Canoni:

12. Contrapunctus n. 12, Canone all'Ottava
13. Contrapunctus n. 13, Canone alla Duodecima in Contrappunto alla Quinta
14. Canon per augmentationem in contrario motu
15. Canon alla ottava

Fughe invertite:

16. Canon alla decima (contrapuncto alla terza)
17. Canon alla duodecima (contrapuncto alla quinta)
18. Fuga a 2 clavicembali (rectus); Alio modo Fuga a 2 clavicembali (inversus)
19. Fuga a 3 soggetti

Organico: non precisato, probabilmente per strumenti a tastiera

Composizione: 1745 - 1750 circa

Edizione: J. H. Schubler, Lipsia, 1751 circa

Incompiuta

Le ultime composizioni scritte da Bach furono *Das musikalische Opfer* (L'Offerta musicale) *BWV 1079* e *Die Kunst der Fuge* (L'arte della fuga) *BWV 1080*; quest'ultima opera colossale (un'ora e quaranta di musica nell'edizione integrale) è rimasta incompiuta. *L'Offerta musicale*, dedicata a Federico II di Prussia, è del 1747 e racchiude un ventaglio straordinario di canoni nelle forme più diverse (canone tematico, contrappuntistico, retrogrado, per aumentazione, a specchio, circolare, enigmatico) nell'ambito di una concezione artistica di alto magistero tecnico.

L'Arte della Fuga fu composta tra il 1749 e il 1750 su un unico tema e comprende, per la parte ritenuta autentica, quindici fughe e quattro canoni, tutti segnati con l'indicazione originale di contrappunti, e costituenti un culmine di virtuosismo polifonico, forse concepito non tanto per l'esecuzione quanto per lo studio approfondito e dettagliato della forma musicale. Sin da quando è esplosa la Bach-Renaissance nel secolo scorso musicologi ed esecutori hanno cercato di capire e interpretare ognuno a suo modo questo lavoro al quale Bach non ha potuto dare un assetto definitivo per la cecità che lo aveva colpito. Per questa ragione *L'Arte della Fuga* è stata sottoposta a varie rielaborazioni, sia per orchestra da camera, con o senza fiati, sia per quartetto d'archi, oppure per due pianoforti, per organo, o ancora per uno, due o tre clavicembali, allo scopo di offrire una chiave di lettura diversa, ma ugualmente significativa ai fini della caratterizzazione di un tipo di musica in cui dottrina e arte confluiscono in una visione trascendentale della vita.

Per l'esecuzione di questa sera, Samuel Rhodes, viola del Quartetto Juilliard, ha scritto le note illustrative che seguono.

* * *

Johann Sebastian Bach - la sola menzione del suo nome è già sufficiente ad ispirare timore reverenziale in tutti noi che siamo in qualche modo coinvolti nella musica, sia come creatori, sia come esecutori, amatori o ascoltatori colti. La lista dei suoi successi è così imponente da fare di lui indiscutibilmente uno dei più grandi geni che il genere umano abbia prodotto in tutti i campi. Si potrebbe provare che il più significativo di questi successi è il fatto che il lavoro di tutta la sua vita rappresenta la "summa" e il trionfo del contrappunto - l'arte di combinare due o più linee melodiche - che si è accresciuta e sviluppata nella musica dell'Europa occidentale durante tutto il Rinascimento e il periodo barocco.

Lo scopo consapevole di Bach nell'*Arte della Fuga*, che fu scritta proprio alla fine della sua vita, fu di mettere per iscritto in modo organico il compendio finale delle sue conoscenze nel campo della tecnica e dell'espressione del contrappunto della fuga. Attingendo all'esperienza acquistata nel comporre il *Clavicembalo ben temperato*, la *Messa in si minore*, la *Passione secondo San Matteo*, la *Passione secondo San Giovanni*, tutte le *Cantate*, le opere per organo ed innumerevoli altri lavori, chi altri, più agguerrito di lui, avrebbe potuto fare la stessa cosa?

L'*Arte della Fuga* contiene tutti gli espedienti intellettuali possibili: fughe doppie e triple, stretti di ogni genere, aumentazione e diminuzione, molti tipi di contrappunto invertibile, inversione totale delle tessiture, tutti derivanti dal soggetto più semplice possibile che è esposto proprio all'inizio dell'opera. Il vero miracolo di Bach è che questi aspetti intellettuali non sono vuoti espedienti virtuosistici ma parti integranti, ognuna delle quali contribuisce ad un dramma che ha in se stesso sufficiente ricchezza di esperienza emotiva per risuonare nelle profondità dell'anima umana! Bach è ad un tempo il più intellettuale e il più emotivo compositore di tutti i tempi.

Poiché il solo criterio compositivo dell'*Arte della Fuga* è l'interazione di quattro voci in uno stesso discorso, nessuno strumento o voce umana

sono specificati per la sua esecuzione. Il lavoro è scritto in partitura aperta per quattro voci astratte, Soprano (S), Contralto (A) [in tedesco Alto - n.d.t.), Tenore (T) e Basso (B). Bach non voleva preoccuparsi di problemi esteriori pratici come limitazioni strumentali o vocali di estensione o di tecnica, indicazioni di carattere che potessero essere imposte da un testo, o compiacere il pubblico con brillantezza strumentale o speciali effetti.

FEDERICO II DI PRUSSIA



L'esatta combinazione strumentale impiegata da una determinata esecuzione dipende dal punto di vista degli esecutori e delle forze disponibili. Infatti, l'*Arte della Fuga* è stata trascritta per quasi tutte le combinazioni possibili che vanno da un solo strumento a tastiera alla grande orchestra e a vari tipi di complessi. Esaminiamo però i criteri che potrebbero regolare una realizzazione "ideale":

1. le quattro voci debbono essere facilmente distinguibili una dall'altra e tuttavia avere la possibilità di fondersi a volte in una tessitura omogenea.
2. ognuna delle voci deve essere fraseggiata individualmente nel modo più sensibile, e tuttavia adattarsi alla sua parte nella tessitura delle quattro voci come in un tutto.
3. alle quattro voci deve esservi la possibilità di aggiungerne altre, fino a sei o sette, al fine di fornire conclusioni più piene a parecchi dei contrappunti.
4. il complesso deve avere la gamma di espressione necessaria per dare la vita a un'opera della più grande interiorità e profondità.

Tutto ciò che precede non è forse l'esatta definizione dello scopo per cui fu creato il Quartetto d'archi?

Perché allora l'*Arte della Fuga* non è un pezzo corrente nel repertorio dei Quartetti? Vi è probabilmente un certo numero di ragioni, fra le quali il fatto che il Quartetto d'archi, come ora lo conosciamo, in realtà incominciò ad esistere soltanto un po' più tardi nel XVIII secolo. Io credo, tuttavia, che la ragione principale è puramente una ragione pratica, cioè che le parti del Contralto e del Tenore parecchie volte nel corso dell'opera sono più basse dell'estensione del violino e della viola.

Le edizioni esistenti dell'*Arte della Fuga* per Quartetto risolvono questo problema o trasportando questi passaggi un'ottava sopra o trasferendo la voce di Contralto dal secondo violino alla viola. È un peccato snaturare così un'opera la cui linfa vitale dipende dalla pura progressione delle voci. È possibile risolvere il problema in un'altra maniera: adattando gli strumenti a conformarsi al contrappunto bachiano piuttosto che adattare il contrappunto a conformarsi agli strumenti. Nel caso della voce di Contralto ciò è facilmente risolvibile facendo suonare la viola al secondo violino nei passaggi troppo bassi. Per ciò che concerne la voce di Tenore

abbiamo trovato un'interessantissima soluzione. Ho chiesto al maestro liutaio Marten Cornelissen di costruire uno strumento abbastanza grande che possa estendere, la gamma normale della viola di una quarta sotto. Cornelissen ha prodotto uno strumento che non solo è concepito per funzionare meravigliosamente in questa maniera modificata ma anche quando è accordato normalmente è una delle più belle viole che i miei colleghi ed io abbiamo mai ascoltato! Per queste ragioni, ciò che ascoltate oggi non è un arrangiamento o una trascrizione, ma semplicemente una fedele riproduzione di ogni nota scritta da Bach.

Vorrei ora fare una breve descrizione dell'*Arte della Fuga* per guidare l'ascoltatore ad apprezzare meglio il totale effetto emozionale dell'insieme.

I Contrapuncti I-IV comprendono la prima grande sezione dell'opera. Questi sono fughe introduttive dedicate alle esposizioni chiaramente separate del soggetto principale senza ancora nessun tentativo di impiegare mezzi più sofisticati.

CONTRAPUNCTUS I - Il soggetto principale, il tema conduttore dell'*Arte della Fuga*, è espresso dal Contralto (secondo violino) seguito dal Soprano (primo violino), Basso (violoncello) e Tenore (viola).

CONTRAPUNCTUS II - Ordine di entrata: B, T, A, S. Un motivo ritmico puntato è usato come conclusione del soggetto principale (MS) [abbreviazione dell'inglese "Main Subject" n.d.t.], formando la base degli episodi.

CONTRAPUNCTUS III - Basato sull'MS invertito, significante che il disegno è rovesciato con esattamente gli stessi intervalli. Ordine di entrata: T, A, S, B. Dopo l'esposizione, l'MS è alterato in un modo che si dimostrerà molto importante in seguito: gli intervalli sono riempiti con un ritmo puntato. Questa versione modificata viene udita prima contro tempo e poi in tempo. La tessitura armonica è estremamente cromatica.

CONTRAPUNCTUS IV - Anch'esso sull'MS invertito (i). Ordine di entrata: S, A, T, B. Il carattere è vivace e ritmico. Man mano che la fuga progredisce l'MS (i) è "teso" cosicché finisce ad un tono più alto di quello iniziale dando una forte torsione alla tessitura armonica. Verso la

fine, l'MS (i) appare per la prima volta in strette imitazioni nella coppia di voci più basse seguita immediatamente dalla coppia delle voci alte.

CONTRAPUNCTI V-VII: formano la seconda grande sezione dell'opera. Questi sono dedicati ad un esauriente studio di:

1. Stretto: dall'italiano, significa serrato insieme. Entrate del soggetto che si sovrappongono.
2. Aumentazione: la presentazione del soggetto in una estensione di note due volte più lente del normale.
3. Diminuzione: la presentazione del soggetto in una estensione di note due volte più veloci del normale.

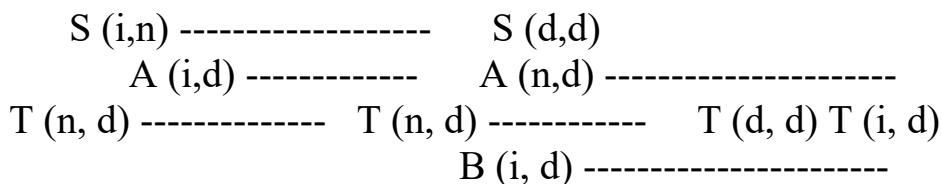
In tutti e tre i Contrapuncti l'MS è impiegato nella variazione presentata nel Contrapunctus III. L'MS normale (n) e l'MS invertito (i) sono ugualmente usati.

CONTRAPUNCTUS V - Mette in evidenza lo stretto. Ordine di entrata: A (i), B (n), S (n), T (i). Sebbene nella maggior parte della fuga solo due voci si sovrappongano in ogni momento, vi sono due episodi in strettissima imitazione nei quali partecipano tutte e quattro le voci. Uno di questi è basato sull'MS (i) e l'altro sull'MS (n). L'MS è accorciato in cinque battute in entrambi gli episodi dando una torsione ritmica meravigliosamente irregolare alla musica. La frase conclusiva mette in evidenza sia l'MS (n) sia l'MS (i) esposti simultaneamente poiché il numero delle voci aumenta a sei, dirigendosi verso una cadenza di chiusura splendidamente piena.

CONTRAPUNCTUS VI, in stile francese - È nello stile dell'Ouverture francese, e ciò significa che la caratteristica ritmica principale è un ritmo puntato, marcato, quasi scandito che contribuisce a creare un carattere maestoso. Lo stretto e la diminuzione (d) sono combinati. Ordine di entrata: B (n, n), S (i, d), A (n, d), T (i, d).

CONTRAPUNCTUS VII, per Augmentationem et Diminutionem - Vi sono tre categorie ritmiche per l'MS in questa fuga, tutte procedenti contemporaneamente e sovrapponentisi in vari modi. La più lenta di queste è l'aumentazione (a) che si ode una volta in ogni voce, poi viene la normale, e poi la diminuzione. Inoltre la maggior parte del materiale

riempitivo nel mezzo è basato su una versione doppiamente diminuita (dd) dell'MS. Questo schema è illustrato nel seguente diagramma che mostra le entrate iniziali e le durate approssimative dell'MS:



Contrapuncti VIII-XI: nella sezione successiva sono introdotte fughe multiple. I Contrapuncti VIII e XI sono fughe sugli stessi tre soggetti: l'XI impiega le forme invertite dei soggetti dell'VIII. I Contrapuncti IX e X sono fughe su due soggetti. In ognuna di queste fughe multiple, uno dei soggetti è basato sull'MS o su una delle sue alterazioni.

CONTRAPUNCTUS VIII - È per sole tre voci (S, T, e B), per la prima volta è stata spezzata la tessitura a quattro voci. Il soggetto I è introdotto dapprima da solo, ordine di entrata: T, B, S. Il soggetto II, una sequenza di note veloci, discendenti e ripetute, entra più tardi, ma è sempre udito con il I, mai da solo. Il soggetto III è una nuova variazione dell'MS (i) in note di valore uguale disseminate di pause. Soltanto nella sezione conclusiva tutti e tre i soggetti sono esposti insieme.

CONTRAPUNCTUS IX, alla Duodecima. Questa è una fuga doppia nella quale il soggetto I, una veloce e vivace figurazione, inizia da sola (ordine di entrata: A, S, B, T.) prima di combinarsi con il soggetto II, l'MS nella sua forma originale. I due sono combinabili cosicché quando il II è al di sopra del I, la relazione di intervallo è l'ottava; quando il I è al di sopra del II, la relazione è la duodecima.

CONTRAPUNCTUS X, alla Decima - È anche questa una fuga doppia. A causa del suo cromatismo e della sua toccante ascesa (o discesa se in inversione), il soggetto I fa di questo pezzo forse il passo più profondamente commovente dell'intera opera. Il soggetto II è l'MS (i) nella forma presentata nel Contrapunctus III. I due soggetti sono combinati come segue: quando il I è più alto del II, è esposto alla decima, quando è più basso, è all'ottava. Poiché tutti e due i soggetti possono essere combinati con se stessi in terze o seste, nella sezione conclusiva della fuga si presentano le situazioni descritte qui sotto:

S II	S I	S II	S contrastante
A II	A I	A contrastante	A I
T contrastante	T contrastante	T I	T I
B I	B II	B I	B II

CONTRAPUNCTUS XI - È una fuga tripla a quattro voci, e impiega i soggetti invertiti dell'VIII.

IL LIUTAIO MARTEN CORNELISSEN



Il soggetto II non è invertito alla lettera, ma dà tuttavia l'impressione di procedere nella direzione inversa dell'VIII. Inizia con il soggetto III (MS n) da solo, ma subito dopo tutti e tre i soggetti sono combinati in ogni modo possibile. L'XI dà l'impressione di iniziare là dove l'VIII aveva cessato e poi procede in territori molto al di là di ogni cosa udita prima. Infatti esso costituisce un culmine stupendo che corona la prima parte del programma.

La seconda parte si apre con quattro canoni a due voci. Ognuno è basato su una variazione fiorita separata dell'MS (n oppure i). Lo stile è simile alle invenzioni a due parti. In un canone, la seconda voce che entra ripete esattamente (talvolta con minime modificazioni) ciò che ha fatto la prima voce ad un dato rapporto di intervallo.

CANON ALL'OTTAVA - La voce più bassa segue la più alta esattamente alla distanza di un'ottava dal principio alla fine.

CANON ALLA DECIMA - Contrappunto alla Terza significa che il canone procede all'ottava o alla terza. Inizia con la voce più bassa che conduce e la più alta che segue a una decima (stessa cosa della terza) più alta; a metà le voci si invertono e la più bassa segue la più alta all'ottava.

CANON ALLA DUODECIMA IN CONTRAPPUNTO ALLA QUINTA - Significa che il canone procede sia all'ottava sia alla quinta. Inizia alla duodecima (la stessa cosa della quinta) con la voce più bassa che conduce: a metà le voci si invertono di nuovo e la più bassa segue la più alta all'ottava.

CANON PER AUGMENTATIONEM, CONTRARIO MOTU - In questo pezzo di virtuosismo compositivo la voce più bassa risponde alla più alta con una estensione di note due volte più lente, proponendo il disegno degli intervalli in direzione esattamente inversa (con minime eccezioni); a metà le voci scambiano le loro posizioni.

CONTRAPUNCTI XIII e XII: sono ambedue pezzi totalmente invertibili. Bach li trascrisse con l'inversus su righe di partitura al di sotto del rectus per facilitare il paragone. Noi eseguiamo prima il XIII, giudicando che il suo carattere vivace e la tessitura a tre voci siano specialmente adatti dopo i canoni, mentre il carattere triste e la tessitura a

quattro voci costituiscano una migliore transizione al monumentale CONTRAPUNCTUS XIV.

CONTRAPUNCTUS XIII A 3, RECTUS ET INVERSUS - È una vivace invenzione a tre parti che è basata su una variazione particolarmente florida dell'MS. Inizia come una fuga con la risposta in inversione, ma continua liberamente. L'inversus che è eseguito immediatamente dopo il rectus, è costruito in modo che il suo S è l'inversione dell'A del rectus; il suo A è l'inversione del B del rectus, e il suo B è l'inversione del S del rectus. Bach fece una trascrizione di questo pezzo per due strumenti a tastiera, nella quale aggiunse una parte separata e indipendente sia per il rectus sia per l'inversus.

CONTRAPUNCTUS XII A 4, RECTUS ET INVERSUS - Questa coppia di fughe, specialmente l'inversus, hanno un timbro particolarmente scuro, intenso poiché sono favoriti i registri più bassi degli strumenti. Essi usano l'MS, in triplo metro, dappprincipio totalmente disadorno, poi abbellito riempiendo gli intervalli. L'ordine di entrata è dal basso verso l'alto nel rectus (B, T, A, S) corrispondente all'alto verso il basso nell'inversus (S, A, T, B).

Siamo ora giunti all'enigma finale dell'*Arte della Fuga*. Il CONTRAPUNCTUS XIV appare come una fuga con tre soggetti, uno di essi è il nome BACH in notazione musicale (in tedesco, B = Si bemolle, e H = si naturale). È certamente una delle fughe più ampie e sviluppate composte da Bach. Ognuno dei tre soggetti ha una esposizione completa a se stesso, il solenne soggetto I, il fluente soggetto II, e sicuramente non vi è momento più misterioso in tutta la musica di quello in cui è introdotto il nome Bach.

Dopo 239 battute quando egli arrivò al punto in cui i tre temi si combinano, il manoscritto si interrompe bruscamente e appare l'annotazione seguente, apparentemente scritta da suo figlio, Carl Philipp Emanuel: «In questa fuga, dove il nome B.A.C.H. è introdotto come controsggetto, il compositore morì». Possiamo noi con ragionevole sicurezza congetturare quale potesse essere stata l'intenzione di Bach? Fortunatamente una qualche evidenza ci è pervenuta. Il grande musicista britannico Donald Francis Tovey riporta nel suo libro *A Companion to*

the Art of Fugue una dichiarazione fatta da un certo Lorenz Mizler (1711-1778), un critico amico della famiglia Bach.

DONALD FRANCIS TOVEY



Mizler scrisse nel 1754: «La sua ultima malattia gli impedì di completare secondo il suo piano la penultima fuga e di elaborare l'ultima, che avrebbe dovuto contenere quattro temi ed essere invertita continuamente nota per nota in tutte e quattro le parti».

Fu inoltre scoperto dal musicologo tedesco Martin Gustav Nottebohm, noto per la sua opera sui quaderni di appunti di Beethoven che era possibile che l'MS si combinasse con i tre soggetti esistenti del Contrapunctus XIV.

Fin qui l'MS è apparso, in una delle sue forme, in ognuno dei Contrapuncti, salvo che nel XIV.

Sembra logico supporre che esso dovesse avere un ruolo anche qui. Se accettiamo ciò che dicono sia Mizler sia Nottebohm, possiamo congetturare che il Contrapunctus XIV avrebbe dovuto essere una fuga non a tre ma a quattro soggetti, essendo il soggetto IV costituito dall'MS che, nella sezione conclusiva si sarebbe combinato con gli altri.

Sarebbe seguito il gran finale: una fuga totalmente invertibile su quattro soggetti. Potremmo azzardare un'ipotesi ben fondata secondo la quale due di questi soggetti avrebbero potuto essere: la nostra vecchia conoscenza, cioè l'MS, e il nome BACH.

Sebbene alcuni compositori, fra i quali Busoni nella sua *Fantasia contrappuntistica*, siano stati tanto arditi di tentare di terminare il Contrapunctus XIV, per quel che io ne sappia, soltanto uno, Tovey, si è provato nella congetturata ultima fuga. Nell'esecuzione odierna noi, naturalmente, ci arresteremo dove Bach si è arrestato, spezzando improvvisamente e misteriosamente il flusso della musica.

Poiché non possiamo avere come finale la progettata fuga invertibile, forse potrebbe essere una sostituzione l'estrema opera compiuta da Bach, un Preludio corale basato sul corale *Vor deinen Thron tret ich hiermit*. Si dice che Bach, a quel tempo completamente cieco, avesse dettato questo pezzo dal suo letto di morte.

Con le sue parafrasi imitative della melodia del corale nelle tre voci più basse, sia nella forma normale che in quella invertita, intervallate con il

corale disadorno nella voce di Soprano esso irradia un sentimento di trionfo rassegnato, degno della conclusione sia dell'*Arte della Fuga* sia della vita di un uomo come Johann Sebastian Bach.

Samuel Rhodes

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 121/1-2 della rivista Amadeus

**JOHANNES-PASSION
(PASSIONE SECONDO GIOVANNI), BWV 245**

per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: con brani di B. H. Brockes, C. H. Postel, Chr. Weise

Occasione: Venerdì Santo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti traversi, 2 oboi, oboe d'amore, 2 oboi da caccia, 2 violini, 2 viole d'amore, viola, viola da gamba, liuto, continuo (organo o clavicembalo, violoncello, violone, fagotto)

Composizione: Lipsia, 1724 (revisioni 1725, 1732 e 1749)

Prima esecuzione: Lipsia, Nicolaikirche, 7 aprile 1724

Edizione: Trautwein, Berlino, 1831

Parte prima:

1. a. Herr, unser Herrscher
Coro in sol minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- b. O Mensch, be7wein dein Sunde
Corale - Sostituisce il Coro n. 1 nella seconda versione
2. a. Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron
Recitativo in do minore/sol minore per tenore, basso, organo e continuo

3. b. Jesum von Nazareth
Coro in sol minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Jesus spricht zu ihnen: Ich bin's
Recitativo in sol minore/do minore per tenore, basso, organo e continuo
- d. Jesum von Nazareth
Coro in do minore per coro, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- e. Jesus antwortete
Recitativo in sol maggiore/si bemolle maggiore per tenore, basso, organo e continuo
4. O grosse Lieb', o Lieb' ohn' alle Masse
Corale in sol minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
5. Auf dass das Wort
Recitativo in si bemolle maggiore/sol minore per tenore, basso, organo e continuo
6. Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich
Corale in re minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini e viola
7. Die Schar aber und der Oberhauptmann
Recitativo in fa maggiore/re minore per tenore, organo e continuo
8. Von den Stricken meiner Sünden
Aria in re minore per contralto, 2 oboi, organo e continuo
9. Simon Petrus aber folgete Jesu nach
Recitativo in re minore/si bemolle maggiore per tenore, organo e continuo
10. Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten
Aria in si bemolle maggiore per soprano, 2 flauti traversi, organo e continuo
11. Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt
Recitativo in sol minore/la minore/fa diesis minore per tenore, soprano, basso, organo e continuo
12. Wer hat dich so geschlagen
Corale in fa diesis minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini e viola

13. a. Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester
Recitativo in do diesis minore per tenore, organo e continuo
- b. Bist du nicht seiner Jünger einer?
Coro in mi maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi, organo e continuo
- c. Er leugnete aber und sprach: Ich bin's nicht
Recitativo in la maggiore/fa diesis minore per tenore, basso, soprano, organo e continuo
14. Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin
Aria in fra diesis minore per tenore, 2 violini, viola, organo e continuo
15. Petrus, der nicht denkt zurück, seinen Gott verneinet
Corale in fa diesis minore/la maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo

Parte seconda:

15. Christus, der uns selig macht
Corale in la minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
16. a. Da führeten sie Jesum von Caiphas vor das Richthaus
Recitativo in re minore per tenore, basso, organo e continuo
- b. Wäre dieser nicht ein Übelthäter
Coro in re minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Da sprach Pilatus zu ihnen
Recitativo in re minore per tenore, basso, organo e continuo
- d. Wir dürfen niemand töten
Coro in la minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- e. Auf dass erfüllet würde das Wort Jesu
Recitativo in la minore per tenore, basso, organo e continuo
17. Ach, grosser König, gross zu allen Zeiten
Corale in la minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
18. a. Da sprach Pilatus zu ihm: So bist du dennoch ein König?
Recitativo in do maggiore/la minore per tenore, basso, organo e continuo

- b. Nicht diesen, sondern Barrabam!
Coro in re minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Barrabas aber war ein Mörder
Recitativo in re minore/sol minore per tenore, organo e continuo
19. Betrachte, meine Seel', mit ängstlichem Vergnügen
Aria in mi bemolle maggiore per basso, 2 viole d'amore, luto, organo e continuo
20. Erwäge, wein sein blutgefärbter Rücken
Aria in do minore per tenore, 2 viole d'amore, organo e continuo
21. a. Und die Kriegsknechte flochten ein Krone von Dornen
Recitativo in sol minore per tenore, organo e continuo
- b. Sei gegrüßet, lieber Judenkönig!
Coro in si bemolle maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Und gaben ihm Backenstreich
Recitativo in sol minore per tenore, basso, organo e continuo
- d. Kreuzige, Kreuzige!
Coro in sol minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- e. Pilatus sprach zu ihnen: Nehmet ihr ihn hin
Recitativo in sol minore/la minore per tenore, basso, organo e continuo
- f. Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben
Coro in fa maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- g. Da Pilatus das Worte hörte, fürchtet'er sich noch mehr
Recitativo in la minore/mi maggiore per tenore, basso, organo e continuo
22. Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn
Corale in mi maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, archi, organo e continuo
23. a. Die Juden aber, die weil es der Rüsttag war
Recitativo in do diesis minore per tenore, organo e continuo
- b. Läßest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht
Coro in mi maggiore per coro, 2 flauti traversi, oboe, oboe d'amore, 2 violini, viola, organo

- e continuo
- c. Da Pilatus das Worte hörete, führete er Jesum heraus
 Recitativo in do diesis minore per tenore, basso, organo e continuo
- d. Weg, weg mit dem
 Coro in fa diesis minore per coro, 2 flauti traversi, oboe, oboe d'amore, 2 violini, viola, organo e continuo
- e. Spricht Pilatus zu ihnen
 Recitativo in si minore per tenore, basso, organo e continuo
- f. Wir haben keinen König
 Coro in si minore per coro, 2 flauti traversi, oboe, oboe d'amore, 2 violini, viola, organo e continuo
- g. Da überant wortete er ihn
 Recitativo in si minore/sol minore per tenore, organo e continuo
24. Eilt, ihr angefocht'nen Seelen
 Aria e coro in sol minore per basso, coro, 2 violini, viola, organo e continuo
25. a. Allda kreuzigten sie ihn
 Recitativo in si bemolle maggiore per tenore, organo e continuo
- b. Schreibe nicht: Der Juden König
 Coro in si bemolle maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Pilatus antwortet: Was ich geschrieben habe
 Recitativo in si bemolle maggiore per tenore, basso, organo e continuo
26. In meines Herzens Grunde
 Corale in mi bemolle maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
27. a. Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuzigt hatten
 Recitativo in si bemolle maggiore/sol minore/do maggiore per tenore, organo e continuo
- b. Lasset uns den nicht zerteilen
 Coro in do maggiore per coro, 2 flauti traversi, oboe, oboe d'amore, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Auf das erfüllet würde die Schrift
 Recitativo in la minore per tenore, basso, organo e continuo

28. Er nahm alles wohl in Acht
Corale in la maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
29. Und von Stund' an nahm sie der Jünger zu sich
Recitativo in la maggiore/fa diesis minore per tenore, basso, organo e continuo
30. Es ist vollbracht, der Held von Juda siegt mit Macht
Aria in si minore per contralto, viola da gamba, 2 violini, viola, organo e continuo
31. Und neigte das Haupt und verschied
Recitativo in fa diesis minore per tenore, organo e continuo
32. Mein teurer Heiland, lass dich fragen
Aria e coro in re maggiore per basso, coro, organo e continuo
33. Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss
Recitativo in fa diesis minore/mi minore per tenore, organo e continuo
34. Mein Herz! indem die ganze Welt
Arioso in sol maggiore per tenore, 2 flauti traversi, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola, organo e continuo
35. Zerfliesse, meine Herze, in Fluten der Zähren
Aria in do minore per soprano, 2 flauti traversi, 2 oboi da caccia, organo e continuo
36. Die Juden aber, schrien und sprachen
Recitativo in do minore/si bemolle maggiore per tenore, organo e continuo
37. O hilf, Christe, Gottes Sohn
Corale in fa minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
38. Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia
Recitativo in fa maggiore/sol minore/do minore per tenore, organo e continuo
39. Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine
Coro in do minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola organo e continuo
40. a. Ach, Herr, lass dein' lieb' Engelein
Corale in mi bemolle maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo

b. Christe, du Lamm Gottes

Corale - Sostituisce il Corale b. 40a nella seconda versione

Sin dal 1666 gli ordinamenti liturgici di Lipsia avevano consentito di intonare il testo della *Passione secondo Matteo* nella Domenica delle Palme e quello della *Passione secondo Giovanni* al Venerdì Santo; la pratica era allora limitata alla Nikolaikirche (che era la chiesa principale della città, sede del sovrintendente ecclesiastico) e si teneva nel corso del servizio liturgico del mattino. In entrambi i casi la realizzazione musicale (che era condotta *choraliter*, vale a dire secondo uno stile di canto derivato dal declamato "gregoriano") era quella tradizionale, proposta nei primi tempi della riforma luterana da Johann Walter (1496-1570), il quale tuttavia aveva previsto per gli interventi della *turba* dei brevi inserti in stile polifonico.

Il 26 marzo 1717 (Venerdì Santo) era poi stata inaugurata la consuetudine, presso la Neue Kirche (terza per importanza delle chiese di Lipsia), di eseguire una Passione in stile polifonico o concertante (*figuraliter*) nel corso del servizio liturgico pomeridiano (quello dei Vespri) e senza la specifica prescrizione di attenersi al solo testo di Giovanni.

Il successo incontrato dalla nuova disposizione liturgica aveva infine indotto le autorità ad estendere il privilegio dapprima alla Thomaskirche (11 aprile 1721) e poi anche alla Nikolaikirche (7 aprile 1724), con l'esplicita clausola che le due chiese si sarebbero alternate, l'una in un anno e l'altra nell'anno successivo, nella presentazione di una grande *Passionsmusik* e sempre al Venerdì Santo. La manifestazione ebbe regolarmente luogo sino al 1766.

Poiché la cura della manifestazione era demandata al *Thomaskantor*, nel corso della sua lunga permanenza a Lipsia Bach dovette sovrintendere all'esecuzione di ventisei *Passionsmusiken*, proponendo o proprie opere o composizioni di altri autori (come Keiser, Telemann, Graun e Händel). Almeno quattro furono le esecuzioni della *Johannes-Passion* (BWV 245) e altrettante quelle della *Matthäus-Passion* (BWV 244), mentre una sola volta venne presentata la *Markus-Passion* (BWV 247); quanto alla *Lukas-Passion* (BWV 246), tre volte proposta, ben si sa che, per qualche tempo creduta opera bachiana, essa deve essere esclusa dal catalogo delle

opere del grande *Thomaskantor*, trattandosi di lavoro (copiato in parte da Johann Sebastian e in parte dal figlio Carl Philipp Emanuel) d'un autore non identificato. La data di esecuzione di tali lavori è nota solamente in alcuni casi.

GEORGE FRIDERIC HANDEL



Per quanto riguarda la *Johannes-Passion*, si conoscono le date delle due prime esecuzioni, corrispondenti a due distinte versioni dell'opera: 7 aprile 1724 nella Nikolaikirche e 30 marzo 1725 nella Thomaskirche. Le restanti due esecuzioni potrebbero aver avuto luogo il 26 marzo 1728 in San Nicola, e l'8 aprile 1746 in San Tommaso.

Che l'opera abbia conosciuto almeno quattro distinte versioni è attestato dal materiale di esecuzione superstite, ma la partitura è nota in un'unica copia e la sua redazione risale al 1739 circa (quindi tra la terza e la quarta stesura dell'opera).

Come per altre numerose opere bachiane, le varie versioni di una composizione non costituiscono una progressione verso uno *status* definitivo, bensì una rosa di possibilità nell'ambito delle quali il compositore provvedeva a scegliere la versione più conveniente - in base a considerazioni più di un ordine pratico che strettamente artistico (un ruolo importante poteva coprire, ad esempio, la disponibilità di determinati strumentisti o cantanti).

È una disdetta che non si conosca alcuna copia dell'edizione a stampa del testo che fu realizzata all'atto della presentazione della *Johannes-Passion* al pubblico dei fedeli di Lipsia nel 1724; la perdita di un simile documento non ci consente di risolvere in via definitiva il problema della paternità del "libretto", che è frutto di un'operazione composita, forse portata a compimento dallo stesso Bach accostando materiali di diversa provenienza per quanto riguarda i cosiddetti testi madrigalistici.

Dei tredici brani costruiti su tali testi, otto (i nn. 7, 19, 20, 24, 32, 34 e in parte anche 35 e 39) si riallacciano ad una Passione di Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) che fu allora assai celebre: *Der für die Sünde der Welt gemartete und sterbende Jesus, aus den IV Evangelisten* (Gesù martirizzato e morto per i peccati del mondo) pubblicato nel 1712 ad Amburgo e più volte riedito e messo in musica. Una pagina (n. 13) ripete la propria origine dalla prima strofa del carne *Der Weinende Petrus* (Pietro piangente) di Christian Weise (1642-1708), pubblicato a Lipsia nel 1675. Insoluti restano i problemi relativi alle fonti letterarie per i nn. 1 (che contiene una citazione del Salmo 8, 2) e 9 che sbrigativamente sono stati direttamente attribuiti alla penna di Bach, come gli adattamenti degli altri testi madrigalistici.

L'esegesi neo-testamentaria è concorde nel cogliere, all'interno del Vangelo giovanneo, una struttura precisa, un piano organico di esposizione, che assume carattere dinamico e drammatico secondo una progressione calcolata, quasi ad effetto, verso l'affermazione finale della fede e della sua conoscenza. Non unanime, invece, è l'identificazione di quella struttura, la quale viene variamente intesa.

Il momento della "passione e morte di Gesù" è contenuto, come avviene nei vangeli sinottici, in due soli capitoli (cap. 18,1-40; cap. 19,1-42) per un totale di 82 versetti (ben più lunghe sono le narrazioni presentate dagli altri evangelisti Marco 119 vv., Luca 127 vv., Matteo 141 vv.). Nei commentari al Quarto Vangelo, l'episodio è generalmente suddiviso in tre fasi principali e in una serie di momenti "interni" secondo il seguente schema:

- I. Gesù nelle mani dell'autorità giudaica (18, 1-27)
 - a. cattura di Gesù (18, 1-11)
 - b. Gesù davanti ad Anna e Caifa; rinnegamento di Pietro (18, 12-27)
- II. Gesù davanti a Pilato (18, 28-19, 17)
 - a. primo interrogatorio e liberazione di Barabba (18, 28-40)
 - b. secondo interrogatorio e condanna (19, 1-17)
- III. Crocifissione, morte e sepoltura (19, 18-42)
 - a. crocifissione (19, 18-27)
 - b. morte (19, 27-37)
 - c. sepoltura (19, 38-42).

A questo schema si adatta perfettamente anche la partitura bachiana, la quale prevede una "parte prima" e una "parte seconda" (la divisione è indicata in italiano nell'originale), fra l'una e l'altra delle quali la liturgia dei Vespri poneva il sermone.

Alla prima parte corrisponde la fase I, mentre le fasi II e III concorrono a formare la seconda parte dell'opera. Ripercorrendo la struttura sopra riferita, potremo riscontrare le seguenti corrispondenze:

Prologo n. 1

- I. nn. 2-14: a) nn. 2-5; b) nn. 6-14
- II. nn. 15-24: a) nn. 15-20; b) nn. 21-24
- III. nn. 25-39: a) nn. 25-28; b) nn. 29-37; c) nn. 38-39

Epilogo n. 40

Dei quaranta numeri che costituiscono la partitura, il primo e l'ultimo sono indipendenti dalla narrazione. Il brano di apertura è un vero e proprio prologo affidato idealmente alla massa dei fedeli, ai peccatori che nel testo della Passione attendono di poter leggere come il vero Figlio di Dio possa essere glorificato in ogni momento della storia, anche quando più grande è la bassezza dell'uomo. La solennità dell'evento, la suggestione del momento dovevano necessariamente tradursi in una pagina grandiosa, che utilizzasse la "coralità" in tutta la sua portata espressiva e glorificante; pertanto, lo stile che la percorre è quello riservato alle grandi architetture polifoniche create per le occasioni più importanti, ma privato del fasto di trombe e timpani.

Al contrario, l'epilogo avviene sull'esile trama, priva di monumentalità, di un semplice Corale in cui il fedele, nell'attesa del Giudizio Universale, invoca la misericordia del Signore. Il congedo è patetico, ma insieme trionfante e si esalta nel celebrare con un apparato dimesso la magnificenza del Cristo.

I Corali, in numero di undici (nn. 3, 5, 11, 14, 15, 17, 26, 28, 32, 37, 40), sono distribuiti nel tessuto della narrazione in connessione con momenti ricchi di *pathos*, risvegliando nel fedele la *pietas*, il senso della meditazione e trasferendo dalla sfera del Cristo a quella sua propria affanni, dolori, umiliazioni. In stile di Corale è pure il n. 22, che però utilizza non già un testo contenuto nei consueti *Gesangbücher*, bensì i versi di un'Aria facente parte di una *Johannes-Passion* che Christian Heinrich Postel (1658-1705) scrisse intorno al 1695 e che venne messa in musica ad Amburgo nel 1704 e variamente attribuita a Händel, a Georg Böhm e a Mattheson. Rilevanza considerevole ha la parte della *turba*, del popolo o - meglio - della canaglia che è chiamata ad interventi (quattordici complessivamente) di grande drammaticità ma generalmente poco sviluppati sotto il profilo musicale e semmai concepiti come

"motti", come brevi inserti in polifonia collocati all'interno di una struttura in stile recitativo in cui è protagonista il narratore degli eventi (l'Evangelista).

SAN GIOVANNI BATTISTA EVANGELISTA



Gli interventi di quest'ultimo, sempre in stile secco, solo in qualche momento (l'amaro pianto di Pietro e l'episodio del terremoto, entrambi ripresi dal Vangelo di Matteo) cedono alla foga Oratoria e allo spirito della musica imitativa.

Di fronte al marmoreo, lineare, angelicato recitativo dell'Evangelista stanno i vigorosi ma sempre controllati interventi della *vox Christi* (un basso, ovviamente) qui spogli e scarni, mentre nella *Matthäus-Passion* saranno sempre sostenuti da un rivestimento armonico degli archi, da un'aureola di note tenute. I passi sono intonati in maniera non difforme da quella che caratterizza la parte dell'Evangelista o delle altre *dramatis personae (soliloquentes)*, ma è tradizione dare loro maggiore risalto, nell'esecuzione, mediante un tipo di intonazione più stentoreo e solenne, quando non sovvenga una scrittura più tornita, tendente all'Arioso.

A fianco del testo narrativo (affidato all'Evangelista, ai *soliloquentes* e alla *turba*) e degli inserti liturgici (i Corali o *Kirchenlieder*), la *Johannes-Passion* prevede poi una serie di brani madrigalistici, su testi di libera invenzione: due cori (nn. 1, 39), un *Lied* (n. 22) nello stile di un Corale, sei Arie solistiche (nn. 7, 9, 13, 20, 30, 35), due Ariosi (nn. 19, 34), un'Aria con coro (n. 24) e un'Aria con Corale (n. 32). Pagine tutte di straordinaria bellezza e intrise di valori strumentali supremi: si pensi, a questo proposito, alle coppie di strumenti concertanti che intervengono in quattro Arie (2 oboi nel n. 7; 2 flauti traversi all'unisono nel n. 9; 2 viole d'amore nel n. 20, flauto traverso e oboe da caccia nel n. 35) o all'impiego della viola da gamba nel n. 30 o ancora all'impiego del liuto, in unione a una coppia di viole d'amore (o di violini con *sordina*), nell'Arioso n. 19.

Alberto Basso

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 21 febbraio 2004**

MATTHÄUS-PASSION
(PASSIONE SECONDO MATTEO), BWV 244

per soli, doppio coro e doppia orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: Venerdì Santo

Organico:

- **Interpreti:** 2 soprani, contralto, tenore, 2 bassi, coro misto, 2 cori misti
- **Orchestra I:** 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi d'amore, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola, viola da gamba, continuo (violoncello, violone), organo
- **Orchestra II:** 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi d'amore, 2 oboi da caccia, continuo (violoncello, violone), organo, clavicembalo

Composizione: 1727 (revisione 1736)

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 11 aprile 1727

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1830

Prima parte:

1. Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen
Coro in mi minore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
2. Da Jesus diese Rede vollendet hatte
Recitativo in sol maggiore/si minore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo
3. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen
Corale in si minore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
4. a. Da versammelten sich die Hohenpriester
Recitativo in re maggiore/do maggiore per tenore e continuo
b. Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr
Coro in do maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
c. Da nun Jesus war zu Bethanien

- Recitativo in do maggiore/mi maggiore per tenore e continuo
- d. Wozu dienet dieser Unrat?
Coro in la minore/re minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- e. Da das Jesus merket, sprach er zu ihnen
Recitativo in fa maggiore/mi minore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo
5. Du lieber Heiland du
Recitativo in si minore/fa diesis minore, per contralto, 2 flauti traversi, organo e continuo
6. Buss' und Reu' knirscht das Sünderherz entzwei
Aria in fa diesis minore per contralto, 2 flauti traversi, organo e continuo
7. Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Judas Ischarioth
Recitativo in mi maggiore/re maggiore per tenore, basso e continuo
8. Blute nur, du liebes Herz!
Aria in si minore per soprano, 2 flauti traversi, 2 violini, viola, organo e continuo
9. a. Aber am ersten Tage der süßen Brot'
Recitativo in sol maggiore per tenore e continuo
- b. Wo willst du, dass wir dir bereiten
Coro in sol maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Er sprach: Gehet hin in die Stadt zu Einem
Recitativo in sol maggiore/mi minore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo
- d. Und sie wurden sehr betrübt
Recitativo in fa minore per tenore e continuo
- e. Herr, bin ich's
Coro in fa maggiore/do maggiore per coro, 2 violini, viola, organo e continuo
10. Ich bin's ich sollte büßen
Corale in la bemolle maggiore per coro, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
11. Er antwortete und sprach
Recitativo in do maggiore/sol maggiore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo

12. Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt
Recitativo in mi minore/do maggiore per soprano, 2 oboi d'amore, organo e continuo
13. Ich will dir mein Herze schenken
Aria in sol maggiore per soprano, 2 oboi d'amore, organo e continuo
14. Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten
Recitativo in si minore/mi maggiore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo
15. Erkenne mich, mein Hüter
Corale in mi maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
16. Petrus aber antwortete und sprach zu ihn
Recitativo in la maggiore/sol minore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo
17. Ich will hier bei dir stehen
Corale in mi bemolle maggiore per coro, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
18. Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe
Recitativo in si bemolle maggiore/la bemolle maggiore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo
19. O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz!
Recitativo e coro in fa minore/sol maggiore per tenore, coro, 2 flauti traversi, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola, organo e continuo
20. Ich will bei meinem Jesu wachen
Aria con coro in do minore per tenore, coro, oboe, 2 flauti traversi, 2 violini, viola, organo e continuo
21. Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht
Recitativo in si bemolle maggiore/sol minore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo
22. Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder
Recitativo in re minore/si bemolle maggiore per basso, 2 violini, viola, organo e continuo
23. Gerne will ich mich bequemen
Aria in sol minore per basso, 2 violini, organo e continuo
24. Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie Schlafend
Recitativo in fa maggiore/si minore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo

25. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit
Corale in si minore/si maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
26. Und er kam und fand sie aber schlafend
Recitativo in re maggiore/sol maggiore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo
27. a. So ist mein Jesus nun gefangen
Duetto in mi minore per soprano, contralto, 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- b. Lasst ihn, haltet, bindet nicht / Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden
Coro in si minore/mi maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
28. Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren
Recitativo in fa diesis minore/do diesis minore per tenore, basso, 2 violini, viola e continuo
29. O Mensch, beweine dein' Sünde gross
Corale in mi maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola, organo e continuo

Seconda parte:

30. Ach, nun ist mein Jesus hin!
Aria con coro in si minore/fa diesis minore per contralto, coro, flauto traverso, oboe d'amore, 2 violini, viola, organo e continuo
31. Die aber Jesum gegriffen hatten
Recitativo in si maggiore/re maggiore per tenore e continuo
32. Mir hat die Welt trüglich gericht't
Corale in si bemolle maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
33. a. Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten
Recitativo in sol minore per tenore, basso e continuo
- b. Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen
Recitativo in sol minore per contralto, tenore e continuo
34. Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen
Recitativo in la minore per tenore, 2 oboi, organo e continuo

35. Geduld, wenn mich falsche Zungen stecche
Aria in la minore per tenore, violoncello e organo
36. a. Und der Hohepriester antwortete und sprach
Recitativo in mi minore/sol maggiore per tenore, basso e continuo
- b. Er ist des Todes schuldig
Coro in sol maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Da speieten sie aus in sein Angesicht
Recitativo in do maggiore/fa maggiore per tenore e continuo
- d. Weissage uns
Coro in do maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
37. Wer hat dich so geschlagen
Corale in fa maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
38. a. Petrus aber sass draussen im Palast
Recitativo in re minore/re maggiore per 2 soprani, tenore, basso e continuo
- b. Wahrlich, du bist auch einer von denen
Coro in re maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Da hub er an, sich zu verfluchen und zu schwören sich verpflichtet'
Recitativo in fa diesis minore per tenore, basso e continuo
39. Erbarme dich, meine Gott
Aria in si minore per contralto, violino solo, 2 violini, viola, organo e continuo
40. Bin ich gleich von dir geniche
Corale in la maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
41. a. Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester Rat
Recitativo in fa diesis minore/si maggiore per tenore, basso e continuo
- b. Was gehet uns das an?
Coro in si maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo

- c Und er warf die Silberlinge in den Tempel
 Recitativo in mi minore/si maggiore per tenore, 2 bassi, organo
 e continuo
42. Gebt mir meinen Jesum wieder!
 Aria in sol maggiore per basso, violino solo, 2 violini, viola,
 organo e continuo
43. Sie hielten aber einen Rat
 Recitativo in sol maggiore/re maggiore per tenore, 2 bassi, 2
 violini, viola e continuo
44. Befiehl du deine Wege
 Corale in re maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini,
 viola, organo e continuo
45. a. Auf das Fest aber hatte der Landpfleger
 Recitativo in la maggiore/si maggiore per soprano, tenore, basso
 e continuo
 b. Lass ihn kreuzigen / Sie sprachen: Barrabam!
 Coro in la minore/si maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi,
 2 violini, viola, organo e continuo
46. Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!
 Coro in si maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini,
 viola, organo e continuo
47. Der Landpfleger sagte: Was hat er denn Übels getan?
 Recitativo in si maggiore per tenore, basso e continuo
48. Er hat uns Allen wohlgetan
 Recitativo in mi minore/do maggiore per soprano, 2 oboi da caccia,
 organo e continuo
49. Aus Liebe will mein Heiland sterben
 Aria in la minore per soprano, flauto traverso e 2 oboi da caccia
50. a. Sie schrieen aber noch mehr und sprachen
 Recitativo in mi minore per tenore, basso e continuo
 b. Lass ihn kreuzigen
 Coro in si minore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini,
 viola, organo e continuo
 c. Da aber Pilatus sahe, dass er nichts schaffete
 Recitativo in fa minore per tenore, basso e continuo

51. d. Sein Blut komme über uns
Coro in si minore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- e. Da gab er ihnen Barrabbam los
Recitativo in si minore/mi maggiore per tenore e continuo
52. Erbarm' es Gott! Hier steht der Heiland angebunden
Recitativo in fa maggiore/sol minore per contralto, 2 violini, viola, organo e continuo
53. Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen
Aria in sol minore per contralto, 2 violini, organo e continuo
54. a. Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich
Recitativo in si bemolle maggiore per tenore e continuo
- b. Gegrüset seist du, Judenkönig
Coro in re minore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Und speieten hin an
Recitativo in re minore per tenore e continuo
55. Haupt voll Blut und Wunden
Corale in fa maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
56. Und da sie ihn verspottet hatten
Recitativo in la minore per tenore e continuo
57. Ja! freilich will in uns das Fleisch und Blut
Recitativo in fa maggiore/re minore per basso, 2 flauti traversi, viola da gamba, organo e continuo
58. Komm, süßes Kreuz
Aria in re minore per basso, viola da gamba, organo e continuo
59. a. Und da sie an die Stätte kamen, mit Namen Golgatha
Recitativo in do maggiore/fa diesis maggiore per tenore e continuo
- b. Der du den Tempel Gottes zerbrichst
Coro in fa diesis maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein
Recitativo in fa diesis maggiore/mi minore per tenore e continuo
- d. Andern hat er geholfen
Coro in mi minore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini,

- viola, organo e continuo
- e. Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder
 Recitativo in sol maggiore/do minore per tenore, organo e continuo
60. Ach, Golgatha, unsel'ges Golgatha
 Recitativo in sol bemolle maggiore per contralto, 2 oboi da caccia, violoncello, organo e continuo
61. Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt
 Aria con coro in mi bemolle maggiore per contralto, 2 cori, 2 oboi da caccia, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
62. a. Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis
 Recitativo in mi bemolle maggiore/si bemolle maggiore per tenore, basso e continuo
- b. Der rufet den Elias
 Coro in do minore/fa maggiore per coro, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Und bald lief einer unter ihnen
 Recitativo in fa maggiore/sol minore per tenore e continuo
- d. Halt, lass sehen, ob Elias kommt
 Coro in sol minore/re minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- e. Aber Jesus schrie abermal laut
 Recitativo in re minore/la minore per tenore e continuo
63. Wenn ich einmal soll scheiden
 Corale in la minore/mi maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
64. a. Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss
 Recitativo in do maggiore/sol minore/do minore per tenore e continuo
- b. Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen
 Coro in do minore per 2 cori, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Und es waren viel Weiber da
 Recitativo in mi bemolle maggiore/si bemolle maggiore per tenore e continuo
65. Am Abend, da es kühle war
 Recitativo in sol minore per basso, 2 violini, viola, organo e continuo

66. Mache dich, mein Herze, rein
Aria in si bemolle maggiore per basso, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola, organo e continuo
67. a. Und Joseph nahm den Leib
Recitativo in sol minore/si bemolle maggiore per tenore e continuo
- b. Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach
Coro in mi bemolle maggiore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
- c. Pilatus sprach zu ihnen: Da habt ihr die Hüter
Recitativo in re maggiore/sol minore/mi bemolle maggiore per tenore, basso e continuo
68. Nun ist der Herr zur Ruh gebracht
Recitativo con coro in mi bemolle maggiore/do minore per masso, tenore, contralto, soprano, coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola organo e continuo
69. Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen
Coro in do minore per 2 cori, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo

Non sono passati nemmeno duecent'anni dal momento in cui, grazie all'iniziativa di Zelter e del suo allievo Felix Mendelssohn, la *Passione secondo Matteo* di Bach venne tratta fuori dall'oblio in cui era caduta e riconsegnata al patrimonio della nostra cultura musicale. Dal giorno della sua esecuzione a Berlino, 11 marzo 1829, essa è diventata l'opera forse più amata e celebrata fra quelle di Bach che ci sono pervenute. Non è solo una questione di qualità musicale: vi sono infatti Cantate nelle quali l'inventiva e il coraggio sperimentale dell'autore sono di gran lunga superiore.

E non è neppure un problema di aderenza fra l'espressione musicale e il contenuto teologico del racconto cristiano: la *Passione secondo Giovanni* è da questo punto di vista più rigorosa e sottile. Ciò che le ha conferito un innegabile primato è piuttosto la sua evidenza espressiva, come pure la piena visibilità di quelle corrispondenze fra testo e musica che altrove vengono subimate sotto una superficie di simbolismi difficili da decifrare.

FELIX MENDELSSHON BARTHOLDY



Spesso il linguaggio della *Passione secondo Matteo* è stato definito "teatrale". Si è sottolineato ad esempio come nell'alternanza fra corali e arie, cori e recitativi, essa introduca nel racconto evangelico le pieghe emotive di un dramma barocco, dando evidenza rappresentativa ai gesti che la musica accompagna: la concitazione della folla, le lacrime dei fedeli nelle arie di preghiera sui versi liberi del canto da chiesa (*Kirchenlied*), il pentimento di Pietro, il lutto di Giuseppe di Arimatea. In primo piano, come si vede, sarebbero quei sentimenti umani che il racconto sacro lascia relativamente ai margini e che la musica richiama invece al centro della scena facendone occasione di meditazione.

La forza espressiva della *Passione secondo Matteo* sta dunque in un rovesciamento di prospettiva rispetto alla tradizionale narrazione della storia sacra. La voce dell'Evangelista racconta gli eventi in modo apparentemente distaccato, ma le arie, i corali e i cori manifestano meglio il coinvolgimento dei fedeli nel pieno di una vicenda nella quale compaiono sia come vittime che come carnefici. Più che la dimensione teologica legata alla questione del "sacrificio", a toccarci è piuttosto quella umana e troppo umana della "ingiuria", centro focale della composizione bachiana.

Il sacrificio, insegna la teologia, non contraddice l'onnipotenza divina, ma è necessario al disegno della salvezza. D'altra parte, per un'epoca dalla coscienza religiosa così radicata com'era quella di Bach, il racconto di un Dio ingiuriato, flagellato, crocifisso, abbandonato persino dal Padre, rappresentava un autentico rovello tragico. La vicenda che Bach racconta nella *Passione secondo Matteo* si concentra su questa componente umana ed è perciò la storia di un Dio indebolito e deriso, è la storia di un naufragio che ci comprende tutti, perché l'intenzione divina viene messa a morte per colpa di quello stesso mondo che essa intende salvare.

All'altro capo dell'esperienza dell'ingiuria e della colpa sta la virtù redentrice della pietà, sentimento che nella *Passione secondo Matteo* è ben più importante di quanto non sia nelle altre Passioni bachiane: è una pietà vista come virtù reattiva, come un bisogno di preghiera che segue alla meraviglia per questo Dio dei naufraghi che non salva se stesso dalla Croce, ma chiede di essere salvato dal cuore stesso dei fedeli davanti ai quali si immola. Quando provò a interpretare il contrasto tra

l'onnipotenza divina e la sua sconfitta con la crocifissione, Dostoevskij disse che il sacrificio di Cristo aveva restituito all'uomo il più pericoloso dei suoi beni, la libertà, e insieme ad esso il più ampio dei suoi doveri, la responsabilità.

Ora, se nel disegno divino vi fosse solo necessità, come insegna la teologia della croce e come conferma la *Passione secondo Giovanni*, non vi sarebbe alcuna responsabilità nell'ingiuria, nella libertà esercitata contro Dio. Ma se una responsabilità c'è, come Bach indica evidentemente nella *Passione secondo Matteo*, vuol dire che anche il disegno divino non è del tutto costrittivo, che l'uomo può evitare il peccato e fare del suo cuore un luogo capace di accogliere Dio. La letteratura mistica tedesca avrebbe protestato contro questa volontà, tacciandola ancora di ambizione. Più semplicemente, Bach si rifà alla tradizione protestante che fa del cuore del fedele il luogo in cui Dio deve essere salvaguardato e della musica fa l'esempio della comunicazione "da cuore a cuore", come appunto vuole essere la *Passione secondo Matteo*.

Le Passioni di Bach

I mezzi musicali e letterari con i quali Bach procede in questo caso non sono a rigore molto diversi da quelli con i quali aveva operato nelle sue varie *Passionsmusiken*. Cinque ce ne sono state tramandate, sia pure in forme a volte frammentarie. La *Passione secondo Matteo BWV 244* è l'unica di queste che prevede un doppio coro e venne più volte rielaborata a partire dalla prima versione, realizzata verosimilmente per la Pasqua del 1727. La *Passione secondo Giovanni BWV 245* è l'altra che conosciamo in forma integrale e della quale anzi sono pervenute anche significative varianti. Le altre tre, la *Passione secondo Marco BWV 247*, quella *Secondo Luca BWV 246* e un'altra sul testo di Matteo, riutilizzano invece ampiamente musica già scritta da Bach per altre Cantate o sono oggi ritenute apocrife. In tutti questi casi, il lavoro di Bach sembra rispondere in primo luogo alla preoccupazione di semplificare i mezzi espressivi rispetto a quanto avveniva nelle Cantate e di dare maggiore plasticità espressiva al tessuto musicale nel suo insieme.

La figura dell'Evangelista è da questo punto di vista cruciale: egli non ha solo il compito di narrare gli eventi e di introdurre i personaggi che parlano in prima persona, ma anche quello di anticipare la meditazione e

il commento delle arie. La sua guida consente di spostare la capacità di immedesimazione della musica dal piano della ricostruzione operistica dei personaggi, come avviene in Händel, a quello di una mediazione interpretativa che offre costantemente ai fedeli la chiave giusta per cogliere il senso della *Passione*.

SAN MATTEO EVANGELISTA



Rispetto al racconto di Giovanni, quello di Matteo è molto più ricco di circostanze e annuncia lentamente il martirio di Cristo attraverso il susseguirsi di episodi che lo preparano in un crescendo di drammaticità. La sua traduzione in musica richiede un potenziamento del carattere espressivo della musica e contemporaneamente l'aumento degli interventi di meditazione intercalati nella vicenda attraverso arie e cori su testi madrigalistici per la scelta dei quali Bach fu in questo caso particolarmente esigente.

Il testo e i personaggi

IL testo della *Passione secondo Matteo* venne preparato da Picander (pseudonimo del poeta Christian Friedrich Henrici, 1700-1764) sulla base della trama evangelica e della rielaborazione di altre fonti della poesia madrigalistica tradizionalmente in uso negli Oratori di Passione. Da questi, Picander aveva tratto per esempio la caratterizzazione di un personaggio, la Figlia di Sion, rappresentata dal coro come allegoria dell'umanità sgomenta e pentita davanti al martirio di Gesù. Grazie all'uso del doppio coro, per tradizione funzionale a una forma di scrittura dialogica per blocchi contrapposti, Bach introduce un supporto drammatico anche in alcune delle più efficaci pause di meditazione inserite nel racconto. La maggiore consistenza drammaturgica del testo comporta infine la rappresentazione di un elevato numero di personaggi. Se nella *Passione secondo Giovanni* troviamo l'Evangelista (tenore), Gesù, Pietro e Pilato (bassi), l'ancella (soprano) e il servo (tenore), nella *Passione secondo Matteo* vengono aggiunti Giuda (basso), un'altra ancella (soprano), tre sacerdoti (bassi), la moglie di Pilato (soprano), Giuseppe di Arimatea (basso), due testimoni (contralto e tenore), oltre ai sacerdoti, alla Figlia di Sion, alla folla e ai soldati, tutti impersonati dai cori.

L'Evangelista e Gesù

La presenza di questa molteplicità di voci ha un evidente riscontro nella forma e nella varietà del recitativo. Il valore espressivo della declamazione dell'Evangelista è molto accentuato: la scrittura procede in questo caso attraverso intervalli molto ampi o è portata ai limiti dell'arioso, mentre l'accompagnamento del continuo non manca di

proporre alcune efficaci associazioni descrittive (come nel caso del terremoto sulle parole «Und siehe da» dell'Evangelista).

L'ULTIMA CENA



La voce di Gesù è sempre accompagnata da sequenze di accordi o da brevi figure degli archi. Il modulo del recitativo accompagnato e la linea spesso ariosa del suo canto divengono in questo caso il segno che distingue con immediata evidenza l'unicità della natura divina del Cristo. Alla forma libera del recitativo sono consegnati alcuni dei momenti più interessanti dell'intera *Passione secondo Matteo*, poiché attraverso la sua elaborazione musicale Bach trasferisce le scene della vicenda narrata sul piano simbolico di un'atemporale universalità, di un più alto livello di preghiera. Basterà segnalare la scena dell'ultima cena, quando Gesù pronuncia le parole della consacrazione del pane e del vino in un arioso sorretto da quattro parti degli archi, oppure il momento del primo interrogatorio, quando le risposte di Gesù assumono un tono marcatamente profetico («Ihr werdet sehen») e l'accompagnamento accordale assume una configurazione quasi tematica. Solo sulle ultime parole di Gesù crocifisso («Eli, Eli, lama sabacthani!») gli archi tacciono. La scelta di servirsi in questo caso del recitativo secco potenzia un

momento di intensa concentrazione religiosa, ma al tempo stesso riveste una funzione drammatica, sottolineata dalla linea arcaica della declamazione e dall'indicazione *Adagio* in partitura.

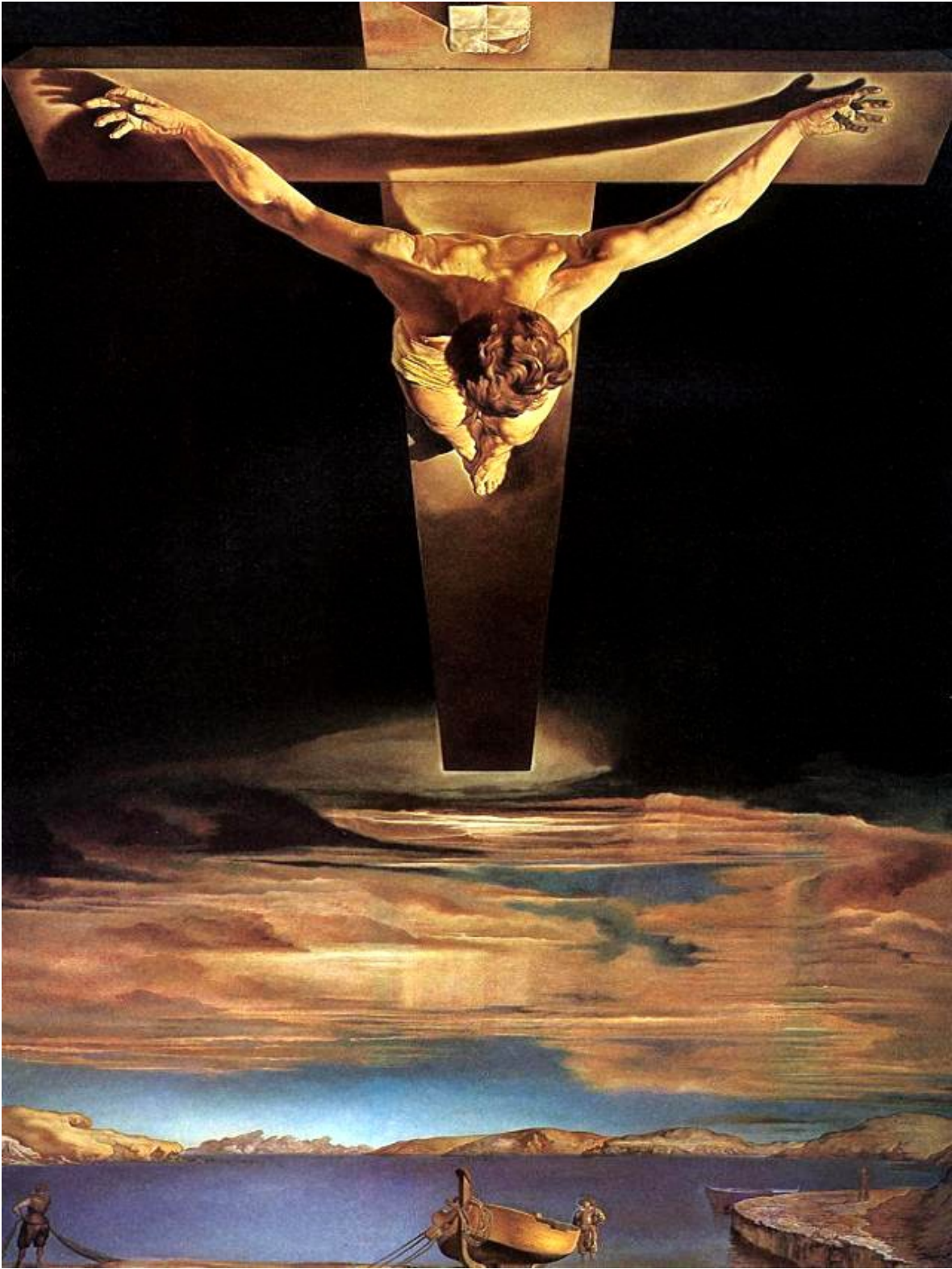
I cori

Le parti del coro sono distribuite in modo tale da sostenere l'impatto emotivo del racconto o da sospenderne la tensione in un afflato meditativo a seconda dei casi. Gli interventi della turba sono generalmente brevi, talvolta un semplice grido, come avviene per l'invocazione di Barabba che i due cori pronunciano in un accordo di settima diminuita, oppure rendono il fanatismo della folla attraverso un contrappunto che simbolicamente descrive un movimento convulso («Lasst ihn kreuzigen»). Proprio l'essenziale incisività di questi passaggi è tuttavia ciò che si staglia di fronte ai corali e ai testi madrigalistici di più ampio disegno.

L'uso del doppio coro consente spesso una complessa scrittura dialogica, come avviene nel canone «Ja nicht auf das Fest» o in «Weissage uns». Questa idea del dialogo incide però su tutta la dinamica espressiva della *Passione secondo Matteo* ed è a volte estesa da Bach anche ai brani scritti per un solo coro («Herr, bin ichs») o alle arie nelle quali il doppio coro interviene insieme alle voci soliste. Il tema del corale «O Haupt voli Blut und Wunden» guida la scena della Crocifissione e fornisce il disegno melodico di altri momenti della Passione, dalla scena del Getsemani all'interrogatorio di Pilato, fino al corale «Wenn ich einmal soll scheiden».

Il prologo

Come si è detto, il momento di più alta concentrazione della scrittura bachiana è nel grande prologo per doppio coro, «Kommt, ihr Töchter». L'atteggiamento religioso di tutto il lavoro, la sua tensione verso i sentimenti di colpa e di pietà, viene alla luce proprio nella composizione di questo prologo e determina un'impronta che si distingue dalla natura più schiettamente tragica della *Passione secondo Giovanni*: proiettando le sue speranze sull'evento della resurrezione, la Figlia di Sion trova rimedio alla stringente necessità del sacrificio e riafferma la potenza del volere divino.



Inoltre, proprio perché sposta il centro focale della vicenda dalla morte di Gesù alla prospettiva della resurrezione, il carattere del coro fornisce ai successivi momenti di meditazione un orientamento spirituale che li colloca a un livello diverso rispetto al decorso drammatico degli episodi.

La flessuosa cantabilità delle arie e la scrittura di molte pagine corali della *Passione secondo Matteo* è largamente debitrice dell'impostazione data da Bach alla pagina di apertura.

Nel prologo, dopo una lunga introduzione dell'orchestra piena, il coro che rappresenta la Figlia di Sion chiama le sue compagne alla contemplazione del sacrificio e alla pietà davanti al cammino della croce.

Al suo tema, svolto secondo una densa condotta contrappuntistica, fa eco il secondo coro con brevi domande, con lo sgomento di una folla che non ha più punti di riferimento. In seguito, la Figlia di Sion comparirà sempre nei momenti nei quali sarà più intensa la *pietas* per la *Passione di Cristo*.

Ma sull'ampio disegno polifonico del coro iniziale si inserisce in un nuovo intreccio la voce degli angeli (destinata a un coro di voci bianche) che intona il corale «O Lamm Gottes unschuldig».

La melodia del corale si alza luminosa come un solenne *cantus firmus* sullo scompiglio cromatico delle voci sottostanti, come la guida offerta dalla fede che conosce la via della verità e prefigura, con il sacrificio, la resurrezione di Gesù e la sua ascesa alla destra del padre.

Ma le voci bianche intervengono come un'interpolazione: sembrano un'aggiunta che in qualche modo offre una guida "esterna", la voce del dettato sacro che alimenta la speranza nel momento in cui i protagonisti della *Passione* si perdono nella dialettica dell'umiliazione e della pietà.

Le arie

La maggior parte delle arie della *Passione secondo Matteo* è generata proprio dal riferimento ideale ai tre sentimenti dominanti della colpa, della pietà e della speranza.

L'evidenza della linea del canto è posta in ulteriore risalto dal prosciugamento dell'orchestra oppure dal dialogo cui essa è costretta con

alcuni strumenti "obbligati", cioè quasi concertanti, come avviene in «Aus Liebe will mein Heiland sterben» per soprano, flauto e due oboi da caccia, o ancora nella celebre aria del pentimento di Pietro, «Erbarme dich, mein Gott», per contralto, violino solo e archi.

Nei pezzi solistici della *Passione secondo Matteo* la vocalità conserva uno stile melodrammatico e una sintassi distesa, non troppo carica di complicazione né dal punto di vista melodico, né da quello armonico.

LA RESSURREZIONE



Come abbiamo visto, esso corrisponde bene alla lettura del testo sacro che Bach propone in questo lavoro. In quanto elementi di supporto di un'interpretazione già stabilita, le arie e gli ariosi si subordinano però nel loro senso espressivo alla guida offerta dai testi madrigalistici, elementi portanti di questa grande partitura.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 23 marzo 2013**

**WEIHNACHTS ORATORIUM
(ORATORIO DI NATALE), BWV 248**

Oratorio in sei parti per il periodo natalizio

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Picander (Christian Friedrich Henrici)

Parte prima:

Jauchzet, frohlocket!

Cantata in re maggiore per soli coro e orchestra

Occasione: per il giorno di Natale

1. Jauchzet, frohlocket! auf, preiset die Tage
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 214.
2. Es begab sich aber zu der Zeit
Recitativo in si minore per tenore e continuo
3. Nun wird mein liebster Bräutigam
Recitativo in la maggiore per contralto, 2 oboi d'amore e continuo
4. Bereite dich Zion, mit zärtlichen Trieben
Aria in la minore per contralto, oboe d'amore, violino e continuo
Utilizza l'Aria n. 9 della Cantata BWV 213.

5. Wie soll ich dich empfangen
Corale in la minore per coro, flauto traverso, 2 oboi, 2 violini, viola, violoncello e continuo
6. Und sie gebar ihren ersten Sohn
Recitativo in mi minore per tenore e continuo
7. Er ist auf Erden kommen arm
Corale e recitativo in mi minore/sol maggiore per soprano, basso, oboe, oboe d'amore e continuo
8. Grosser Herr und starker König
Aria in re maggiore per basso, tromba, flauto traverso, 2 violini, viola e continuo
Utilizza l'Aria n. 7 della Cantata de BWV 214.
9. Ach, mein herzliebes Jesulein!
Corale in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, coro misto, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi d'amore, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola, continuo (fagotto, violoncello, organo)

Composizione: Lipsia, 1734

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 25 dicembre 1734

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856

Parte seconda:

Und es waren Hirten

Cantata in sol maggiore per soli, coro e orchestra

Occasione: 1° giorno dopo Natale

10. Sinfonia (sol maggiore)
per 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola e organo
11. Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde
Recitativo in mi minore per tenore e organo
12. Brich an, o schönes Morgenlicht
Corale in sol maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola e organo

Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht
Recitativo in re maggiore per tenore, soprano, 2 violini, viola e organo

13. Was Gott dem Abraham verheissen
Recitativo in sol maggiore per basso, 2 oboi d'amore, 2 oboi da caccia e organo
14. Frohe Hirten, eilt, ach eilet
Aria in mi minore per tenore, flauto traverso e organo
Utilizza l'Aria n. 5 della Cantata BWV 214.
15. Und das habt zum Zeichen: ihr werdet finden das Kind
Recitativo in re maggiore per tenore e organo
16. Schaut hin! dort liegt im finstern Stall
Corale in do maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola e organo
17. So geht denn hin! ihr Hirten, geht
Recitativo in la minore per basso, 2 oboi d'amore, 2 oboi da caccia e organo
18. Schlafe, meine Liebster, genieße der Ruh'
Aria in sol maggiore per contralto, flauto traverso, oboe d'amore, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola e organo
Utilizza l'Aria n. 3 della Cantata BWV 213.
19. Und alsobald war da bei dem Engel
Recitativo in re maggiore per tenore e organo
20. Ehre sei Gott in der Höhe
Coro in sol maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola e organo
21. So recht, ihr Engel, jauchzt und singet
Recitativo in mi minore per basso e organo
22. Wir singen dir in deinem Heer
Corale in sol maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola e organo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi da caccia, 2 violini, viola, continuo (organo)

Composizione: Lipsia, 1734

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 26 dicembre 1734

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856

Parte terza:

Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen

Cantata in re maggiore per soli, coro e orchestra

Occasione: 2° giorno dopo Natale

24. Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo
Utilizza il Coro n. 9 della Cantata de BWV 214.
25. Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren
Recitativo in la maggiore per tenore e organo
26. Lasset uns nun gehen gen Bethlehem
Coro in la maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola e organo
27. Er hat sein Volk getröst't
Recitativo in do diesis minore per basso, 2 flauti traversi e organo
28. Dies hat er alles uns getan
Corale in re maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola e organo
29. Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen
Duetto in la maggiore per soprano, basso, 2 oboi d'amore e organo
Utilizza il Duetto n. 11 della Cantata BWV 213.
30. Und sie kamen eilend, und fanden beide
Recitativo in fa diesis minore per tenore e organo
31. Schliesse, mein Herze, dies selige Wunder
Aria in si minore per contralto, violino solo e organo
32. Ja, ja! mein Herz soll es bewahren
Recitativo in re maggiore per contralto, 2 flauti traversi e organo
33. Ich will dich mit Fleiss bewahren
Corale in sol maggiore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola e organo
34. Und die Hirten kehrten wieder um
Recitativo in mi minore per tenore e organo
35. Seid froh, dieweil, dass euer Heil
Corale in fa diesis minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola e organo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi da caccia, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola, continuo (organo)

Composizione: Lipsia, 1734

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 27 dicembre 1734

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856

Parte quarta:

Fallt mit Danken, fallt mit Loben

Cantata in fa maggiore per soli coro e orchestra

Occasione: festa della Circoncisione (Capodanno)

36. Fallt mit Danken, fallt mit Loben

Coro in fa maggiore per coro, 2 corni, 2 oboi, 2 violini, viola e organo

Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 213.

37. Und da acht Tage um waren

Recitativo in do maggiore per tenore e organo

38. Immanuel, o süßes Wort!

Recitativo e arioso in re minore/fa maggiore per soprano, basso, 2 violini, viola e organo

39. Flösst, mein Heiland, flösst dein Name

Aria in do maggiore per soprano, oboe e organo

Utilizza l'Aria n. 5 della Cantata BWV 213.

40. Wohlan! dein Name soll allein in meinem Herzen sein / Jesu, meine Freude

Recitativo e Arioso in re minore per soprano, basso, 2 violini, viola e organo

41. Ich will nur dir zu Ehren leben

Aria in re minore per tenore, 2 violini e organo

Utilizza l'Aria n. 7 della Cantata BWV 213.

42. Jesus richte mein Beginnen

Corale in fa maggiore per coro, 2 corni, 2 oboi, 2 violini, viola e organo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 oboi, 2 corni, 2 violini, viola, continuo (organo)

Composizione: Lipsia, 1734

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 1 gennaio 1735

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856

Parte quinta:

Ehre sei dir, Gott! gesiugen

Cantata in la maggiore per soli e orchestra

Occasione: 1a domenica dopo Capodanno

43. Ehre sei dir, Gott! gesiugen
Coro in la maggiore per coro, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola e organo
44. Da Jesus geboren war zu Bethlehem
Recitativo in fa diesis minore per tenore e organo
45. Wo ist der neugeborne König der Jüden?
Coro e recitativo in si minore per contralto, coro, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola e organo
Utilizza il Coro n. 114 della perduta Markuspassion BWV 247
46. Dein Glanz all' Finsternis verzehrt
Corale in la maggiore per coro, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola e organo
47. Erleucht' auch meine finstre Sinnen
Aria in fa diesis minore per basso, oboe d'amore e organo
Utilizza l'Aria n. 3 della Cantata BWV 215.
48. Da das der König Herodes hörte
Recitativo in la maggiore per tenore e organo
49. Warum wollt ihr erschrecken?
Recitativo in do diesis minore per contralto, 2 violini, viola e organo
50. Und liess versammeln alle Hohenpriester
Recitativo in la maggiore per tenore e organo
51. Ach! wann wird die Zeit erscheinen?
Trio in si minore per soprano, contralto, tenore, violino e organo
52. Mein Liebster herrschet schon
Recitativo in fa diesis minore per contralto, 2 oboi d'amore e organo

53. Zwar ist solche Herzensstube
Corale in la maggiore per coro, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola e organo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola, continuo (organo)

Composizione: Lipsia, 1734

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 2 gennaio 1735

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856

Parte sesta:

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben

Cantata in re maggiore per soli, coro e orchestra

Occasione: festa dell'Epifania

54. Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben
Coro in re maggiore per coro, 2 oboi, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola e organo
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata perduta Anh 10
55. Da berief Herodes die Weisen heimlich
Recitativo in la maggiore per tenore, basso e organo
56. Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen
Recitativo in si minore per soprano, 2 violini, viola e organo
57. Nur ein Wink von seinen Händen
Aria in la maggiore per soprano, oboe d'amore, 2 violini, viola e organo
58. Als sie nun den König gehöret hatten
Recitativo in fa diesis minore per tenore e organo
59. Ich steh' an diener Krippen hier
Corale in sol maggiore per coro, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola e organo
60. Und Gott befahl ihnen im Traum
Recitativo in fa diesis minore per tenore e organo
61. So geht! genug, mein Schatz geht nicht von hier
Recitativo in fa diesis minore per tenore, 2 oboi d'amore e organo
62. Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken
Aria in si minore per tenore, 2 oboi d'amore e organo

63. Was will der Holle Schrecken nun / Was will uns Welt und Sünde tun
Recitativo in si minore per coro e organo
64. Nun seid ihr wohl gerochen
Corale in re maggiore per coro, 2 oboi d'amore, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola e organo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 oboi, 2 oboi d'amore, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola, continuo (organo)

Composizione: Lipsia, 1734

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 6 gennaio 1735

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1856

Bach lavorò metodicamente e assiduamente ogni giorno per costruire la sua opera che oggi più di ieri suscita ammirazione e sbigottimento per la mole e la qualità dell'invenzione artistica. Egli lasciò il segno della sua prodigiosa attività in tutte le città dove svolse le funzioni di organista e di maestro di musica: Weimar (1703), Arnstadt (1703-1707), Mülhausen (1707-1708), ancora Weimar (1708-1717), Koethen (1717-1723) e infine Lipsia, in cui trascorse i suoi ultimi ventisette anni come Kantor, cioè direttore e maestro del coro della scuola di San Tommaso.

In questa sede Bach scrisse alcuni capolavori, come la *Passione secondo San Matteo* (1729) e la *Messa in si minore* (1733), senza contare il gioioso *Magnificat* e tante altre composizioni prevalentemente religiose. Negli stessi anni si colloca la nascita dell'*Oratori di Natale*, composto a Lipsia nel 1734, che, insieme all'*Oratori dell'Ascensione* e all'*Oratori di Pasqua*, apparsi due anni dopo, forma un trittico di carattere religioso destinato dall'autore non ad una esecuzione da Concerto, ma ai seguaci della comunità cristiana delle due maggiori chiese della città, San Nicola e San Tommaso, a commento di avvenimenti biblici significativi in materia di fede.

Dei tre lavori l'*Oratori di Natale*, il più ampio e di maggiore impegno, comprende sei Cantate il cui testo è ricavato in parte dal Vangelo di San Luca (per le prime quattro) e in parte dal Vangelo di San Matteo (per le due ultime Cantate). Così come nelle Passioni, le parole del Nuovo Testamento sono Cantate dall'Evangelista, mentre le reazioni e gli

interventi dei singoli personaggi partecipanti all'azione sono affidati ai solisti e il coro personifica il popolo, voce importante per comprendere e seguire lo svolgimento dell'intero Oratori.

SAN LUCA EVANGELISTA



I testi delle arie e dei cori sono dovuti molto probabilmente a Christian Friedrich Henrici, uomo di cultura e poeta più conosciuto sotto lo pseudonimo di Picander (elaborò alcune arie e cori della *Passione secondo San Matteo*) o anche allo stesso Bach.

Ogni Cantata si riferisce ad una festività e tende ad una specifica celebrazione di un determinato fatto religioso. Le prime tre sono destinate alla festa di Natale vera e propria; la quarta al Capodanno; la quinta alla domenica successiva; la sesta all'Epifania. Nei tre giorni natalizi viene quindi evocata la nascita del Messia; nel primo giorno dell'anno la sua circoncisione; nella domenica seguente e nel giorno dell'Epifania sono ricordati rispettivamente la terribile persecuzione di Erode e l'arrivo nella grotta di Betlemme dei tre Magi di Oriente. Questa suddivisione dell'*Oratori di Natale* in diversi pannelli a sé stanti ha provocato in passato discussioni e pareri contrastanti sull'omogeneità e sull'unitarietà o meno di tale opera, comprendente una successione di musiche che possono essere eseguite in modo staccato, le une dalle altre.

Tanto più che Bach ha utilizzato nei brani madrigalistici dell'*Oratori* trascrizioni di musiche profane composte precedentemente da lui stesso. Infatti la Cantata profana n. 214 ("*Tönet, ihr Pauken!*") che il musicista aveva fatto eseguire l'8 dicembre 1733 per il compleanno della regina di Polonia e principessa di Sassonia è stata usata per i cori di apertura della prima e della terza parte dell'*Oratorio di Natale*, per l'ultima aria del basso della prima parte e per l'aria del tenore della seconda parte. Un altro lavoro d'occasione, la Cantata profana n. 213, detta "*Ercole al bivio*" ("*Lasst uns sorgeri, lasst uns wachen*"), scritta per festeggiare il 5 novembre 1733 il compleanno del principe Federico Cristiano di Sassonia, è servita di modello per le arie del contralto nella prima e nella seconda parte, per il duetto tra soprano e basso e il successivo recitativo nella terza parte, per l'aria del soprano e per quella del tenore nella quarta parte dell'*Oratori*. Il secondo recitativo dell'Evangelista nella quinta parte proviene invece dalla Cantata profana n. 215 ("*Preise dein Glück*") eseguita il 5 ottobre 1734 per l'anniversario della elezione di Augusto III a re di Polonia.

Non c'è da gridare allo scandalo per questi spostamenti e travasamenti operati da Bach dalla musica profana a quella religiosa, perché quello che conta non è l'etichetta esteriore del brano, ma la qualità e lo stile del

discorso sonoro del compositore di Eisenach che aveva il senso dello scopo cui si rivolgeva e affondava le sue radici in una intensa spiritualità di formazione più religiosa che laica. Del resto di questo avviso è lo stesso autorevole biografo bachiano Philipp Spitta, secondo cui le occasionali musiche mondane del compositore in realtà non lo erano, tanto che il musicista le restituì alla loro vera natura trasformandole in musiche da chiesa. Anche Karl Geiringer ritiene che l'*Oratori di Natale*, con i suoi 64 brani tra i quali 13 corali di possente respiro, sia una partitura unitaria e non presenti diversità di stile tra una Cantata e l'altra, realizzate con un gusto narrativo e lirico di penetrante effetto psicologico.

Va aggiunto che la sequenza delle tonalità e l'orchestrazione conferiscono a questa monumentale e poderosa composizione (ha una durata di circa due ore e tre quarti di musica) un carattere di rondò. Le Cantate I, III e VI sono nella tonalità principale di re maggiore e sono scritte per grande orchestra con trombe, timpani, legni e archi. Le Cantate II, IV e V, che sono nelle tonalità affini di sol maggiore, fa maggiore e la maggiore, non impiegano trombe.

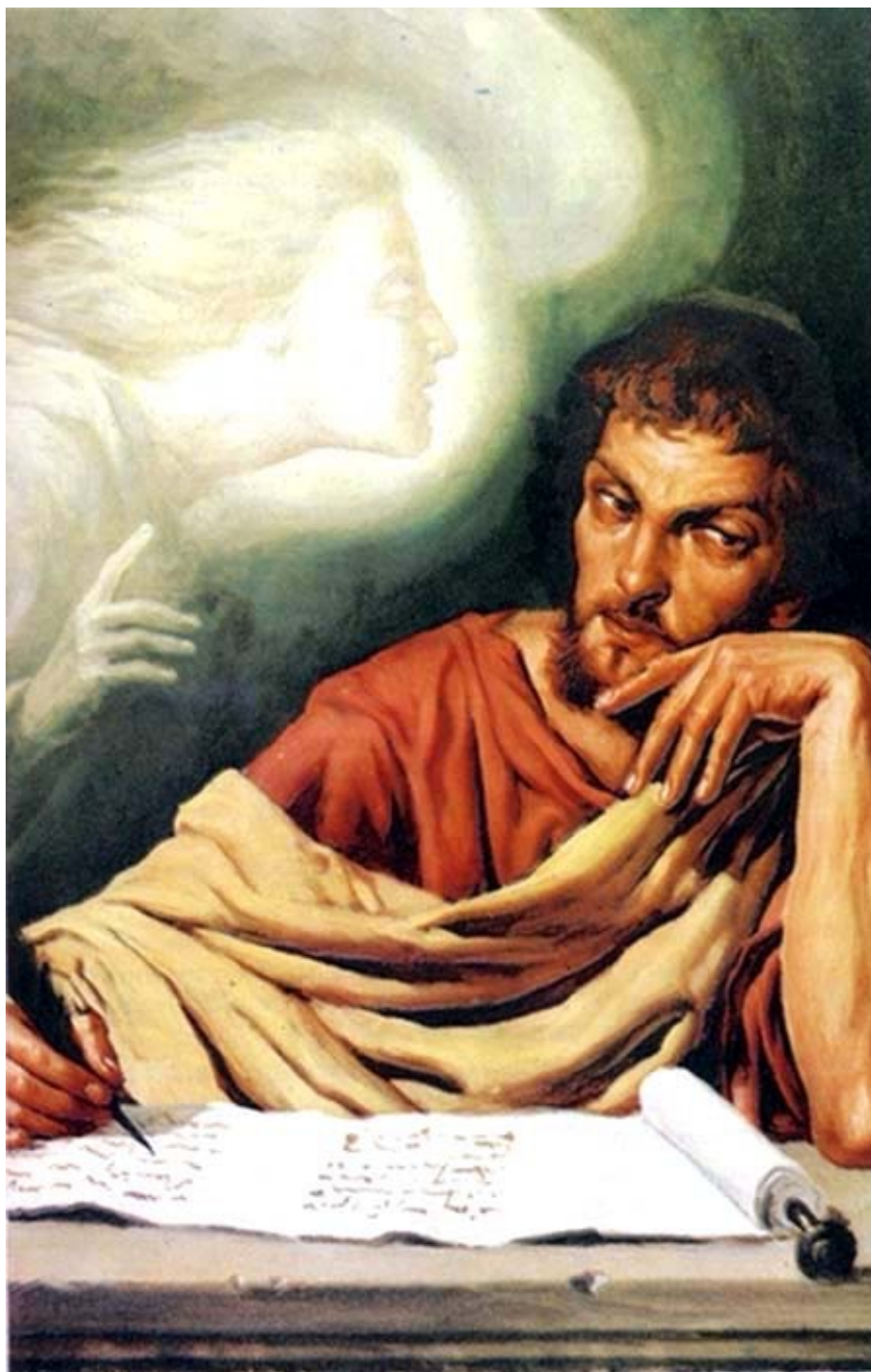
* * *

La *Cantata n. 1 (Feria I Nativitatis Christi)* comprende nove pezzi e si apre con un festoso e luminoso coro ("*Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage*") introdotto e sorretto da un'orchestra squillante e ritmata. Un recitativo dell'Evangelista, accompagnato dal fagotto e dall'organo e proseguito dal contralto, al quale si associano due oboi d'amore, conduce alla prima aria del contralto, accompagnato dal primo oboe d'amore e dal violino solista ("*Bereite dich, Zion, mit zärtliche Trieben*"): una melodia dalla linea morbida e flessuosa, d'inconfondibile sapore bachiano. Segue il primo corale con il quale si concluderà l'Oratori ("*Wie soll ich dich empfangen*"): è lo stesso tema usato da Bach nella *Passione secondo San Matteo* sulle parole "*O capo pieno di sangue e di ferite*" e che sta a significare il valore della nascita di Cristo, inteso come momento fondamentale per giungere alla redenzione dell'umanità.

Un altro breve recitativo dell'Evangelista ("*Und sie gebar ihren ersten Sohn*") porta al corale e al recitativo cantati dal soprano e dal basso, con l'oboe e l'oboe d'amore come strumenti obbligati. Interviene il basso

solista che intona con vigorosi accenti l'aria "*Grosser Herr und starker König*", accompagnato dalla tromba, dal primo flauto traverso e dagli archi.

SAN MATTEO EVANGELISTA



La prima parte della Cantata si conclude con il tenerissimo corale "*Ach mein herzliebtes Jesulein*", al quale risponde e fa eco con risonanti armonie l'intera orchestra.

La *Cantata n. 2 (Feria 2 Nativitatis Christi)* si articola in quattordici pezzi e inizia con una delicata sinfonia pastorale sul ritmo di una siciliana, sviluppata da due flauti traversi, due oboi d'amore, due oboi da caccia, archi e organo. Segue un breve recitativo dell'Evangelista ("*Und es waren Hirten*") cui fa seguito il corale ("*Brich an, o schönes Morgenlicht*". Un altro recitativo dell'Evangelista, del soprano e del basso conduce all'aria del tenore con il flauto traverso obbligato ("*Frohe Herten, eilt, ach eilet*").

Ancora un recitativo dell'angelo di solo quattro battute prima del corale "*Schaut hin, dori liegt im finstern Stall*". Dopo il recitativo del basso ("*So geht denn hin, ihr Hirten, geht*") si ode l'aria del contralto "*Schlafe, mein Liebster*" con flauto traverso, oboi d'amore e da caccia obbligati: una dolce melodia di ninnananna e di confortevole tono distensivo. Ancora un recitativo dell'Evangelista e poi il vivace coro, accompagnato da archi e legni, sulle parole in tedesco del "*Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus*", impostate su un solido contrappunto. Il recitativo del basso ("*So recht, Ihr Engel*") sfocia nel solenne corale conclusivo della Cantata ("*Wir singen dir in deinem Heer*") con l'organo e i fiati rievocanti il tema della siciliana della sinfonia già ascoltata dall'inizio.

La *Cantata n. 3 (Feria 3 Nativitatis Christi)* comprende dodici brani, introdotti dal coro, accompagnato con ritmo sostenuto e brillante dall'intera orchestra ("*Herrscher des Himmels*"). Quattro misure di recitativo dell'Evangelista dividono il primo dal secondo coro ("*Lasset uns nun gehen gen Bethlehem*"). Un recitativo del basso fa da ponte tra il secondo coro e il corale ("*Dies hat er alles uns getan*"). Quindi è la volta del duetto tra soprano e basso, su accompagnamento di due oboi d'amore ("*Herr, dein Mitlied, dein Erbarmen*"); segue un lungo recitativo dell'Evangelista ("*Und sie kamen eilend und fanden beide*") e successivamente il contralto canta l'aria con violino obbligato "*Schliesse, mein Herze*" di pungente purezza espressiva. Ancora un recitativo del contralto con due flauti obbligati; poi il corale "*Ich will dich mit Fleiss bewahren*"; un altro recitativo dell'Evangelista e a conclusione della terza Cantata si espande con serena gioiosità il corale "*Seid froh, die weil*", che

è un inno di lode a Cristo, venuto sulla terra per redimere l'umanità dai suoi peccati.

La *Cantata n. 4 (Festo Circumcisionis Christi)* è la più breve delle sei (sette pezzi) e si apre con un coro molto delicato e intimistico ("*Fallt mit Danken, fällt mit Loben*"), sorretto dalle dolci armonie dei corni da caccia. Segue un recitativo dell'Evangelista e poi il basso e il soprano ("*Jesu, du mein liebstes Leben*") intonano un breve arioso. Quindi si giunge alla famosa aria del soprano con l'eco ("*Flösst, mein Heiland, flösst dein Namen*") di straordinaria purezza espressiva nel suo elegante gioco dalle risonanze barocche. Ancora un recitativo a mò di corale tra il basso e il soprano ("*Wohlan, dein Namen soll allein*") di plastica rilevanza melodica e successivamente si ode l'aria del tenore in Re minore ("*Ich will nur dir zu Ehren leben*"), una pagina di tono vagamente haendeliano, affidata - come è stato giustamente notato - ad un tipo di voce che tende più alla tessitura baritonale che tenorile. Un corale distensivo ("*Jesus richte mein Beginnen*") che si richiama al tema dello stesso coro iniziale di questa Cantata chiude la quarta parte dell'Oratori.

La *Cantata n. 5 (Dominica post Festum Circumcisionis Christi)* si articola in undici pezzi e inizia con il coro in La maggiore dagli accenti taglienti e perentori ("*Ehre sei dir, Gott, gesungen*"), che ricorda nella impostazione musicale il "Cum Sanctu Spiritu" e il "Resurrexit" della *Messa in Si minore* dello stesso Bach. Dopo il recitativo dell'Evangelista esplode compatto e ben ritmato il dialogo fra il coro ("*Wo ist der neugeborne König der Juden?*") e il contralto ("*Sucht ihn in meiner Brust*") che sfocia nel luminoso corale in La maggiore ("*Dein Glanz ali Finsternis verzehrt*"). Ecco l'aria del basso ("*Erleucht auch meine finstre Sinnen*") introdotta e accompagnata dall'oboe, secondo un procedimento espositivo caro a Bach. Seguono i recitativi dell'Evangelista e del contralto ("*Warum wollt ihr erschrecken*") e ancora dell'Evangelista. Il violino prepara e sorregge armonicamente il Trio fra il soprano, il contralto e il tenore ("*Ach, wenn wird die Zeit erscheinen?*") dal tono un po' interrogativo e inquieto nelle fratture vocalistiche.

Dopo il recitativo del contralto ("*Mein Liebster herrschet schon*") un corale sereno e fiducioso ("*Zwar ist solche Herzenstube*") pone termine alla quinta Cantata.

Trombe e timpani punteggiano festosamente l'introduzione della *Cantata n. 6 (Festo Epiphaniae)* comprendente undici pezzi.



Il coro ("*Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben*") si articola in quattro raggruppamenti tematici fra loro concomitanti e convergenti. Seguono i recitativi dell'Evangelista, del basso (Erode) e del soprano ("*Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen*") e quest'ultima solista canta un'aria esaltante la potenza divina ("*Nur ein Wink von seinen Händen*").

Dopo un recitativo dell'Evangelista (per due volte) e un bellissimo corale in Sol ("*Ich steh an deiner Krippen hier*") interviene il tenore ("*So geht! Genug, mein Schatz geht nicht von hier*") accompagnato nel suo recitativo dall'oboe d'amore secondo l'indicazione in partitura di un *Adagio a tempo*. Il tenore canta un'aria in si minore ("*Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken*") in cui viene espressa soddisfazione perché Cristo salvatore vive nell'animo di ciascuno di noi.

Ancora un recitativo a quattro fra soprano, contralto, tenore e basso ("*Wass will der Höllen Scherken nun*") e infine il corale conclusivo in Si minore ("*Nun seid ihr wohl gerochen*") che si espande con felicità sonora e giovialità ritmica in onore di Dio, principio e scopo ultimo del genere umano.

Le sei Cantate si configurano come sei masse magnetiche che si calamitano a vicenda e tendono a fare blocco in un crescendo di alta spiritualità, per cui dalle tonalità liriche, idilliche e pastorali delle prime si sale a sempre più complesse e ricche affrescature polifoniche con una interessante varietà armonica e contrappuntistica quale si può ritrovare solo nelle grandi e imponenti costruzioni delle Passioni di Bach.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 ottobre 1985

OSTER ORATORIUM (ORATORIO DI PASQUA), BWV 249

Oratorio per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

Testo: Picander (Christian Friedrich Henrici)

Occasione: domenica di Pasqua

1. Sinfonia (re maggiore)
per 3 trombe, timpani, 2 oboi, 2 violini, viola, fagotto e continuo
2. Adagio (si minore)
per oboe, 2 violini, viola e continuo
3. Kommt, eilet und laufet
Duetto e coro in re maggiore per tenore, basso, coro, 3 trombe, timpani, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
4. O kalter Männer Sinn!
Recitativo in si minore per soprano, contralto, tenore, basso e continuo
5. Seele, deine Specereien sollen nicht mehr Myrrhen sein
Aria in si minore per soprano, flauto traverso o violino solo e continuo
6. Hier ist die Gruft, und hier der Stein
Recitativo in si minore per contralto, tenore, basso e continuo
7. Sanfte soll mein Todeskummer nur ein schlummer
Aria in sol maggiore per tenore, 2 flauti a becco, 2 violini e continuo
8. Indessen seufzen wir mit brennender Begier
Recitativo in si minore, per soprano, contralto, fagotto e continuo
9. Saget mir geschwinde, wo ich Jesum finde
Aria in la maggiore per contralto, oboe d'amore, 2 violini, viola e continuo
10. Wir sind erfreut
Recitativo in re maggiore per basso e continuo
11. Preis und Dank bleibe
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 3 trombe, timpani, 2 flauti a becco, flauto traverso, 2 oboi, oboe d'amore, fagotto, 2 violini, viola, continuo

Composizione: Lipsia, 1725 (revisione 1738)

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 1 aprile 1725

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1874

Alle tre ricorrenze solenni della cristianità Bach ha destinato gli *Oratori di Natale*, di *Pasqua* e dell'*Ascensione*: il secondo risale al 1735. Sebbene un po' affine alla forma della Cantata sacra, se ne distingue però per la natura del testo di tipo narrativo e dialogico, com'è appunto il caso del nostro Oratorio nel quale intervengono quattro personaggi: Maria, la madre di Gesù (soprano), Maria Magdalena (contralto), Pietro (tenore) e Giovanni (basso); a questi si aggiungono il coro misto e l'orchestra (tre flauti, due oboi, un oboe d'amore, archi, continuo anche con fagotto). In realtà la redazione di questo Oratorio è alquanto, per dir così, accidentata, prendendo origine da attigue (nel tempo) Cantate profane su testo del famoso Picander, forse responsabile anche della versione pasquale. Si producono dunque processi di adattamento, anche in sede musicale, che riguardano tra l'altro anche una Cantata dell'aprile del '25, per approdare infine alla versione presente dell'Oratorio in programma, elaborata tra il 1732 e il '35.

D'altronde le accennate Cantate profane sono andate completamente perdute mentre è conservata quella sacra del 1725, almeno per una buona parte del materiale esecutivo. È pervenuto integralmente invece il nostro Oratorio, costituito di undici numeri che iniziano con due brani orchestrali: una Sinfonia a piena orchestra, fastosamente luminosa, e un Adagio che è un lungo canto dell'oboe, un canto di perfetta bellezza bachiana.

La "ripresa" delle gioiose figurazioni della Sinfonia s'innesta sul terzo numero in cui s'intreccia un duetto tra Pietro e Giovanni, incorniciato tra due ali corali. I numeri seguenti sono un'alternanza di recitativi di carattere dialogico: n. 4 ensemble dei quattro personaggi, n. 6 con Pietro, Giovanni e Maria Magdalena, n. 8 a due tra Maria Magdalena e Maria, la Madre di Gesù e il penultimo numero (il 10) affidato al solo Giovanni; in alternanza quindi con tre arie (col "da capo"): n. 5 di Maria, la Madre di Gesù (archi e violino obbligato), n. 7 di Pietro (due flauti e archi), una

pagina di sovrana soavità "tenestre", paesaggistica; quindi il n. 9 di Maria Magdalena.



Nel finale, secondo intervento del coro tracciato con il ben noto, olimpico, potere del Kantor di conferire all'ordito contrappuntistico la perfetta naturalezza di una scienza esatta.

Guido Turchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 19 aprile 2000**

MAGNIFICAT IN RE MAGGIORE, BWV 243

per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Magnificat anima mea Dominus
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
2. Et exultavit spiritus meus
Aria in re maggiore per soprano II, 2 violini, viola, organo e continuo
- 3.

Quia respexit humilitatem

Aria in si minore per soprano I, oboe d'amore, organo e continuo

4. Omnes generationes
Coro in fa diesis minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola, organo e continuo
5. Quia fecit mihi magna
Aria in la maggiore per basso, organo e continuo
6. Et misericordia
Duetto in mi minore per contralto, tenore, 2 flauti traversi, 2 violini, viola, organo e continuo
7. Fecit potentiam
Coro in sol maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo
8. Deposuit potentes de sede
Aria in fa diesis minore per tenore, 2 violini, organo e continuo
9. Esurientes implevit bonis
Aria in mi maggiore per contralto, 2 flauti traversi, organo e continuo
10. Suscepit Israel suum
Trio in si minore per 2 soprani, contralto, 2 oboi, organo e violoncello
11. Sicut locus est ad patres nostros
Coro in re maggiore per coro, organo e continuo

12. Gloria Patri

Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola, organo e continuo

Organico: 2 soprani, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 oboi d'amore, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola, continuo (violoncello, violone, fagotto, organo)

Composizione: 1733

Prima esecuzione: Lipsia, Thomaskirche, 2 luglio 1733

Edizione: Simrock, Bonn, 1811

Nella nuova versione del Magnificat BWV 243a. Bach ha rimosso i brani specifici per il Natale in modo da rendere il Magnificat eseguibile durante tutto l'anno, e lo ha trasposto da mi bemolle maggiore a re maggiore, tonalità più adatta per le trombe.

Negli ordinamenti liturgici delle chiese cristiane, un posto privilegiato occupano i cosiddetti *cantica*, estratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento, testi che hanno forma letteraria (e musicale) simile a quella dei Salmi ma che del Salterio non fanno parte. I cantici estrapolati dall'Antico Testamento, e utilizzati nell'Ufficio delle Ore o alla vigilia di feste particolari, sono in numero di 45; quelli ripresi dal Nuovo Testamento sono in numero di 12 e fra questi tre - tutti estratti dal Vangelo di Luca - vengono indicati come *cantica majora* (gli altri, ovviamente, sono detti *minora*): il *Magnificat* o *Canticum Mariae* (Lc. 1, 46-55) intonato nell'Ufficio dei Vespri, il *Benedictus* o *Canticum Zachariae* (Lc. 1, 68-79) intonato nell'Ufficio delle Lodi, e il *Nunc dimittis* o *Canticum Simeonis* (Lc. 2, 29-32) intonato a Compieta.

Il primo di tali cantici - comprendente dieci versetti più i due versetti conclusivi, a imitazione dei Salmi, della "dossologia maggiore" (*Gloria Patri*) - consiste nella risposta data dalla Vergine Maria a Elisabetta quando questa, accogliendola nella casa di Zaccaria, aveva salutato in lei la madre del Signore. Intonato dal celebrante durante l'Ufficio dei Vespri, nel momento in cui il sacerdote incensa l'altare e le reliquie e cantato a cori alterni (cantoria e comunità dei fedeli), il testo - divenuto popolarissimo sin dai tempi di San Benedetto (VI secolo) - era ben noto

anche nelle comunità luterane nella versione tedesca (*Meine Seel erhebt den Herrn*) in uso sin dai primi tempi della Riforma.

I regolamenti liturgici vigenti a Lipsia al tempo di Bach prevedevano che il canto del *Magnificat* nella versione tedesca fosse regolarmente intonato, secondo il nono tono salmistico (il cosiddetto *tonus peregrinus*) come già era avvenuto nella chiesa antica, ai Vespri del sabato e della domenica nelle due chiese principali, la Nikolaikirche e la Thomaskirche.

SAN LUCA EVANGELISTA



L'Ufficio vespertino del sabato, che aveva inizio all'una e mezza del pomeriggio, prevedeva in San Nicola una predica (sul tema della penitenza) e il canto di *Lieder* e del *Magnificat* tedesco da parte dei *Choralisten*, cioè degli allievi della Scuola di San Nicola, e in San Tommaso la partecipazione dei *Thomaner* impegnati alla medesima ora nell'intonare, oltre al *Magnificat*, una serie di Mottetti (e, dunque, qualcosa di più complesso dei semplici *Lieder*).

L'Ufficio dei Vesperi della domenica (all'una e tre quarti) prevedeva, invece, in San Nicola la partecipazione della prima cantoria della Thomasschule (gli allievi interni erano divisi in quattro cantorie, formate in base alle conoscenze e alle attitudini musicali degli allievi, e la prima di queste era quella di maggiori capacità), mentre nella Chiesa di San Tommaso agiva la seconda cantoria: in entrambi i casi l'Ufficio prevedeva il canto di Mottetti latini, di *Lieder* tedeschi, del *Magnificat* tedesco e l'impiego dell'organo nell'esecuzione di Preludi-Corali e di brani di libera invenzione. È poi da notare che alla domenica l'Ufficio dei Vesperi veniva celebrato anche nella Chiesa Nuova (la Neukirche) e che ad esso prendeva parte la terza cantoria della Thomasschule.

L'intonazione del *Magnificat* tedesco rientrava dunque nella comune prassi liturgica. Un posto particolare veniva riservato, tuttavia, anche al *Magnificat* latino, quello ben noto a tutti nella versione della *Vulgata*, questa volta intonato nello stile più elaborato, quello proprio della *musica figuralis*, a più voci e con l'impiego di strumenti concertanti, come avveniva nelle usuali Cantate per le varie festività liturgiche.

Il canto del *Magnificat* secondo il testo latino canonico e nello stile concertante di una *Kirchenmusik* (o semplicemente *Musik*, come si chiamavano normalmente le Cantate liturgiche) era consentito, tuttavia, solamente in determinate e ben precisate circostanze: nei due primi giorni delle tre principali festività dell'anno liturgico (Natale, Pasqua e Pentecoste, tutte solennizzate per tre giorni) e nelle celebrazioni liturgiche delle altre grandi festività contemplate dagli ordinamenti ecclesiastici: il Capodanno, l'Epifania, l'Ascensione, la Domenica della Trinità (prima domenica dopo la Pentecoste), le feste di San Giovanni Battista (24 giugno) e di San Michele (patrono di Lipsia, 29 settembre) e le tre grandi feste mariane della Purificazione (2 febbraio), dell'Annunciazione (25 marzo) e della Visitazione (2 luglio).

Sappiamo con sicurezza che Bach compose un certo, ma imprecisato, numero di *Magnificat* e che in alcuni casi egli si servì anche di opere di altri autori (di Antonio Caldara, ad esempio, utilizzò un *Magnificat* in do maggiore rielaborando il *Suscepit Israel* con l'aggiunta di due parti strumentali superiori, BWV 1082); purtroppo, di quella produzione non rimane che un'unica composizione, pervenuta in due versioni (BWV 243 e 243a); opera non bachiana, invece, è il cosiddetto *Piccolo Magnificat* (BWV Anh. 21), rinvenuto nella Biblioteca Saltykov-Scedrin di Leningrado (ora San Pietroburgo) e che nel 1958 Ermenegildo Paccagnella pubblicò (presso le edizioni De Santis di Roma) come opera autografa del grande *Thomaskantor*; tale lavoro, datato 1708 e già riconosciuto come composizione di Telemann, è in realtà opera di Melchior Hoffman (1679-1715), organista e direttore della musica alla Neukirche di Lipsia.

Le due versioni dell'unico *Magnificat* bachiano risalgono a tempi diversi: la prima, in mi bemolle maggiore (BWV 243a), è del 1723 e dovrebbe essere stata presentata nel Natale di quell'anno (e che si tratti di composizione natalizia è cosa avvalorata, come vedremo, dalla presenza di quattro "tropi" legati a quella festività); la seconda, in re maggiore (BWV 243), dovrebbe essere stata realizzata secondo le ultime conclusioni cui sono giunti gli studiosi - intorno agli anni 1732-1735 (e non 1728-1731), ipotizzandone la prima esecuzione al 2 luglio 1733 (festa della Visitazione).

Delle due versioni (entrambe pervenute autografe), si è imposta la seconda, anche se alle stampe fu consegnata, seppure molto tardivamente come è successo per quasi tutta l'opera bachiana, la prima, pubblicata a Bonn - a cura di Georg Pölchau - da Nicolaus Simrock nel 1811 (ma con una sola interpolazione, la terza, il *Gloria in excelsis Deo*), mentre la partitura della seconda fu presentata nel 1862 nel quadro della *Bach-Ausgabe*, a cura di Wilhelm Rust e con le quattro interpolazioni in appendice.

La seconda versione non solo si presenta sotto un diverso taglio tonale e modificata nello strumentale (con l'aggiunta di due flauti traversi e la sostituzione della coppia di flauti diritti con una coppia di oboi d'amore), ma soprattutto elimina dal proprio corpo (articolato in dodici "numeri") i quattro "tropi", due su testo tedesco e due su testo latino, tutti estranei al

Canticum Mariae, col risultato di confinare queste pagine fra quelle più smaccatamente ignorate del grande *Kantor*.



I quattro brani inseriti nella prima versione e poi eliminati sono, nell'ordine:

A) *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (fra i nn. 2 e 3), Mottetto su *cantus firmus* a quattro voci a cappella: prima strofa del *Lied* omonimo di Martin Lutero (pubblicato per la prima volta da Valentin Schumann a Lipsia nel 1535).

B) *Freut euch und jubiliert* (fra i nn. 5 e 6), Mottetto a quattro voci e basso continuo: da un testo liederistico già utilizzato da Sethus Calvisius (Erhard Bodenschatz, *Florilegium selectissimarum cantionum*, Leipzig 1603, n. 87) e poi ripreso da Johann Kuhnau in una sua Cantata per il Natale.

C) *Gloria in excelsis Deo* (fra i nn. 7 e 8), Mottetto a cinque voci con violino obbligato, strumenti e basso continuo; testo da Luca 2, 14 ma non secondo la versione della *Vulgata*, bensì con una traduzione dal testo greco (*bona voluntas* in luogo di *bonae voluntatis*).

D) *Virga Jesse floruit* (fra i nn. 9 e 10), duo per soprano, basso e continuo: testo dalla strofa finale di un cantico natalizio di Paul Eber (1570) che Bach probabilmente ricavò dalla citata Cantata natalizia di Kuhnau.

Da notare che l'autografo bachiano per quanto concerne il *Virga Jesse* è mutilo; Alfred Dürr ne ha pubblicato la ricostruzione nella serie *Hortus Musicus* (Bärenreiter, Kassel-Basel 1951, quad. n. 80).

Non conosciamo le ragioni che indussero Bach a farcire il testo del *Magnificat* con quattro "tropi" ricavati dal repertorio liturgico e che egli, fra l'altro, riportò in appendice alla partitura, quasi per sottolinearne l'estraneità dal contesto "tradizionale" e, al tempo stesso, per indicarne un'esecuzione autonoma: dai dati che il materiale originale ci fornisce si può arguire che l'esecuzione di tali *laudes* dovesse spettare ad un gruppo particolare di cantori, distaccato da quello principale e collocato nella Thomaskirche in una tribuna sottostante a quella in cui, nel 1639-1640, era stato sistemato il piccolo organo.

La scelta dei testi, due tedeschi e due latini nell'ordine e tutti legati (come si è detto) alla festività del Natale, fa intendere chiaramente quale fosse la destinazione dell'opera, la quale tuttavia, privata di quei tropi, poteva essere felicemente adattata alle altre festività solenni nelle quali era consentito intonare *figuraliter* il *Magnificat* latino. Si aggiunga ancora che tre di quei testi sono connessi ad una Cantata natalizia di Kuhnau - il rapporto sussiste non solamente per il secondo e il quarto brano, ma anche per il primo - e che questo legame può essere inteso anche come un diretto atto di omaggio alla figura del musicista che aveva preceduto Bach nella carica di *Thomaskantor* (Kuhnau era morto il 5 giugno 1722 e

quello del 1723 era il primo Natale per il cui servizio liturgico Bach doveva provvedere alle musiche).

Le quattro interpolazioni, pur costituendo un momento unitario, sono strutturate in maniera diversa l'una dall'altra, rivelano un'attenzione tutta specifica alle differenziazioni di tipo stilistico e comportano una continua variazione nell'organico. Questi caratteri, tuttavia, non fanno altro che riflettere il piano generale dell'opera inserendosi in quel contesto variato senza ripeterne alcun particolare. Ancora una volta, in sostanza, si deve constatare che a Bach premeva costruire un'opera dotata di grande varietà stilistica e che potesse essere intesa come una sorta di piccola enciclopedia del sapere musicale.

Solamente tre pagine (i nn. 1, 7 e 12) adottano l'organico completo con il coro a cinque parti e un complesso strumentale arricchito dalla presenza di tre, trombe e timpani. Altri cinque cori (A, 4, B, C, 11) realizzano tre interpolazioni e due versetti: in tre casi (*Vom Himmel koch, Freut euch e Sicut locutus est*) lo stile è quello "antico", tipicamente mottettistico. Le arie solistiche sono cinque (nn. 2, 3, 5, 8, 9), una per ciascuna delle voci impegnate (le prime due arie sono affidate rispettivamente ad un soprano II e a un soprano I), due sono i duetti (nn. 6 e D) mentre un terzetto (n. 10) per due soprani e contralto conclude gli interventi dei soli con l'impiego di una tromba (sostituita da una coppia di oboi all'unisono nella versione in Re maggiore) che intona la melodia "corale" (*cantus firmus*) del *Magnificat* sul nono tono salmistico, il *tonus peregrinus* simbolicamente "coerente" col testo del *Suscepit Israel*.

Il brano di apertura ha carattere giubilante, con introduzione e conclusione strumentali, e si richiama esplicitamente alla struttura del Concerto italiano. Segue un'aria per soprano (il secondo), accompagnato dai soli archi, subito incalzata - fatto raro in Bach - da una seconda aria (per il soprano primo), con oboe obbligato (oboe d'amore nella seconda versione) e continuo: uno splendido "adagio" (n. 3) troncato sull'ultima parola, *dicent*, per cedere il passo all'esplosione dell'*omnes generationes* affidato al "tutti"; il concetto di *omnes* ha suggerito a Bach la straordinaria intuizione d'isolare dal contesto quelle due sole parole e ricavarne, con l'uso d'una ossessionante iterazione, un brano a sé stante (n. 4). Di fronte al clangore della pagina risulta ben calcolata l'economia sonora del n. 5, un'aria (*Quia fecit mihi magna*) per voce di basso e

continuo (che realizza la parte arcaicamente con figure di "ostinato"). Il duetto *Et misericordia* (n. 6, contralto e tenore) è sostenuto dai soli archi (ma nella seconda versione compaiono due flauti traversi, violini e viole "col sordino").



Il contrasto barocco del *Fecit potentiam* (n. 7), ad organico completo e a tinte sfolgoranti, non si fa attendere. Aria virtuosistica e di grande penetrazione è il famoso *Deposuit* (n. 8) affidato al tenore, con una parte strumentale obbligata dei violini I e II e viole all'unisono (ma le viole sono escluse nella seconda versione). Come già era successo per i nn. 2 e 3, anche i nn. 8 e 9 formano una coppia di arie: la n. 9 è per contralto con due flauti dolci (traversi nella seconda versione), formando in tal modo un vero e proprio trio.

Il *Suscepit Israel* è un terzetto (due soprani e contralto con tromba obbligata, ma la seconda versione prevede una coppia di oboi all'unisono), chiamata ad intonare a mo' di *cantus firmus* - come si è detto prima - la melodia chiesastica del *Magnificat* nel *tonus peregrinus*. Chiudono la composizione due interventi del coro: uno sostenuto dal solo continuo (*Sicut locutus est*) e trattato in stile di fuga; l'altro (*Gloria Patri*) a piena orchestra, con un mirabile disegno a terzine ascendenti e discendenti.

Alberto Basso

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 15 ottobre 1994**

MESSA IN FA MAGGIORE, BWV 233

per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Kyrie eleison
Coro in fa maggiore per coro, 2 corni, 2 oboi, fagotto, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Kyrie BWV 233a
2. Gloria in excelsis Deo
Coro in fa maggiore per coro, 2 corni, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
3. Domine Deus, rex coelestis
Aria in do maggiore per basso, 2 violini, viola e continuo
Utilizza parte della Cantata perduta BWV Anh.18
4. Qui tollis peccata mundi
Aria in re minore per soprano, oboe e continuo
Utilizza l'Aria n. 3 della Cantata BWV 102
5. Quoniam tu solus sanctus
Aria in re minore per contralto, violino solo e continuo
Utilizza l'Aria n. 5 della Cantata BWV 102
6. Cum Sancto Spiritu
Coro in fa maggiore per coro, 2 corni, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 40

Organico: soprano, contralto, basso, coro misto, 2 corni, 2 oboi, fagotto, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1735 - 1744

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1857

Se si esclude la famosa *Messa in Si minore* che per grandiosità, indipendenza liturgica, percorso creativo, rappresenta un caso a sé stante, Bach scrisse, sotto questo titolo, altre 4 composizioni: le *Messe in fa maggiore, la maggiore, sol minore e sol maggiore* BWV 233-236.

Tutti questi lavori risalgono al periodo fra il 1730 e il 1740 durante la permanenza di Bach a Lipsia in qualità di Kantor; resta a tutt'oggi difficile dire se e in quali occasioni esse furono effettivamente eseguite.



Nella Germania protestante l'*Ordinarium* della Messa continuava ad essere musicato, anche se spesso ridotto ai soli *Kyrie* e *Gloria*: molte volte infatti la funzione si concludeva dopo il Sermone e altre sezioni, come il *Credo* e il *Sanctus* venivano messe in musica solo in occasioni di particolare solennità. L'introduzione della Cantata poi accelerò la trasformazione della struttura tradizionale del servizio liturgico; la sostituzione della lingua latina con il tedesco e la straordinaria valenza espressiva (non solo musicale ma anche letteraria e spirituale) delle nuove composizioni, fece di questa forma il vero punto focale della celebrazione religiosa. La tradizione dell'esecuzione di alcuni brani latini rimase confinata solo ad alcune festività particolari: il *Kyrie* nella Prima Domenica d'Avvento e alla Festa della Riforma, il *Gloria* a Natale e il *Sanctus* a Natale, Pasqua e Pentecoste.

Anche le Messe bachiane sono costituite solo dalle prime due intonazioni dell'*Ordinarium* e per questo definite appunto *Missae Breves* (anche se tale definizione è comunque comprensiva di una diversa varietà di situazioni); a ciascuna di esse è attribuita una articolazione in 6 numeri di cui il primo è appunto il *Kyrie* e gli altri cinque comprendono le diverse parti del *Gloria* (*Gloria in excelsis Deo* - *Domine Deus* - *Qui tollis peccata mundi* - *Quoniam tu solus sanctus* - *Cum Sancto Spiritu*).

Delle *Messe BWV 234* e *236* si sono conservati gli autografi, mentre delle *Messe BWV 233* e *235* ci sono pervenute le copie realizzate, fra il 1744 e il 1748, da Johann Christoph Altnickol (futuro genero di Bach e prezioso compilatore di molte sue opere).

La particolarità di questi lavori sta nella loro modalità costruttiva; la forma è quella della Cantata (con alternanza di cori e arie solistiche) e gli elementi tematici sono presi da proprie composizioni precedenti. Si tratta cioè di vere e proprie Messe "parodia" eredi di quella lunga tradizione che aveva visto i suoi artefici in Palestrina e Orlando di Lasso.

L'utilizzo della tecnica della "parodia" in realtà, nel corso del Seicento, era progressivamente diminuito, ma sarà proprio con l'opera di Bach che essa conoscerà una nuova stagione di splendore artistico.

Il procedimento parodistico può essere sviluppato in due direzioni: la prima attraverso il semplice rifacimento del testo sullo schema di quello

preesistente, lasciando inalterata la costruzione ritmica e possibilmente le stesse parti strumentali; la seconda con una elaborazione più approfondita del modello originario, con una nuova collocazione del materiale all'interno di mutazioni, anche importanti, della partitura. Quest'ultimo aspetto, anche perché più consono alle esigenze di unicità dell'ispirazione artistica, è certamente quello più presente nei lavori bachiani, dall'*Oratori di Natale* alla *Messa in si minore*, dall'*Oratori di Pasqua* alle *Missae Breves*.

In quest'ultimo caso l'elemento davvero sorprendente è l'adattamento della musica a due modelli testuali completamente differenti: dalla libera poesia delle Cantate in lingua tedesca, alle schematiche invocazioni della liturgia latina.

Sui 24 numeri complessivi delle Messe, nessuno sembra potersi ritenere originale e le fonti della parodia sono state riconosciute in 21 casi.

In particolare per quanto riguarda la *Messa in fa maggiore*, le provenienze sarebbero:

- per il *Kyrie* un *Kyrie* precedente a 5 voci (BWV 233a) che innesta sul testo liturgico il corale *Christe, du Lamm Gottes*; nella versione della Messa la linea del corale viene affidata ai corni e agli oboi all'unisono.
- per la seconda sezione del *Gloria*, il "Domine Deus", il riscontro è in una pagina di una Cantata profana scritta nel 1732 (Anh. 18) per l'inaugurazione del rinnovato edificio della Thomasschule
- sia per il "Qui tollis peccata mundi" che il "Quoniam tu solus sanctus" le fonti sono due arie (la n. 3 "Weh der Seele, die den Schaden" e la n. 5 "Erschrecke doch") della Cantata BWV 102 "Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" scritta nel 1726;
- la conclusione "Cum Sancto Spiritu" è invece basata sul primo Coro della Cantata di Natale "Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" BWV 40 del 1723

La forza visionaria di questa composizione sta proprio in questa capacità di Bach di fondere in maniera mirabile elementi così divergenti in un risultato artistico di straordinaria omogeneità.

Al Coro è affidato il *Kyrie* e le due sezioni estreme del *Gloria*, mentre le altre parti sono consegnate ai solisti: il "Domine Deus" al Basso, il "Qui tollis" al Soprano e il "Quoniam tu solus sanctus" al Contralto.

VOLTA DELLA CATTEDRALE DI LIPSIA



Sono pagine che evidenziano di volta in volta una incredibile potenza corale, un considerevole virtuosismo vocale e una sicura tecnica strumentale. Se nei momenti d'insieme sono i dirompendi affreschi sonori dell'architettura polifonica a lasciare stupefatti, nelle arie solistiche è l'appassionante invenzione melodica e la ricercata concertazione (la voce malinconica dell'oboe nell'aria del soprano o i propositivi interventi del violino nell'aria del contralto) a coinvolgere l'ascoltatore in una atmosfera di rara commozione.

Laura Pietrantoni

Testo

1. Kyrie (Coro)

Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.

2 Gloria in excelsis Deo (Coro)

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriarti tuam

3. Domine Deus - Aria (Basso)

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

4. Qui tollis - Aria (Soprano)

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram patris,
miserere nobis.

5. Quoniam - Aria (Contralto)

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe.

6. Cum Sancto Spintu - Coro

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 maggio 2002**

MESSA IN SOL MAGGIORE, BWV 236

per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Kyrie/Christe/Kyrie
Coro in sol maggiore per coro e tutti gli strumenti
2. Gloria in excelsis Deo
Coro in sol maggiore per coro e tutti gli strumenti
Utilizza il Coro n. 3 della Cantata BWV 79
3. Gratias agimus tibi
Aria in re maggiore per basso, 2 violini, viola e continuo
Utilizza l'Aria n. 5 della Cantata BWV 138
4. Domine Deus, Agnus Dei
Duetto in la minore per soprano, contralto, 2 violini e continuo
Utilizza il Duetto, n. 5 della Cantata BWV 79
5. Quoniam tu solus sanctus
Aria in mi minore per tenore, oboe e continuo
Utilizza l'Aria n. 3 della Cantata BWV 179
6. Cum Sancto Spiritu
Coro in sol maggiore per coro e tutti gli strumenti
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 17

Organico: soprano, contralto, tenore, basso, coro misto, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo

Composizione: 1738 - 1739

Edizione: Simrock, Bonn, 1828

A parte le Cantate sàcra e le Passioni, Bach scrisse molta musica sacra vocale, a cominciare dai sette Mottetti, composizioni riservate al solo coro su testo latino, secondo l'antica forma rinascimentale dei cori a cappella. Altri pezzi sacri sono composti su testi latini, ma alcuni sono destinati al culto cattolico e altri all'uso nella liturgia luterana, che lasciava facoltà alle singole chiese di utilizzare saltuariamente anche i tradizionali testi latini.

Per il culto cattolico, infatti, è destinata la grande *Messa in si minore BWV 232* composta in epoche diverse. Il nucleo iniziale, cioè il "Kyrie" e

il "Gloria", venne composto intorno al 1733 per essere eseguito il 21 aprile di quell'anno nei festeggiamenti per l'elezione, dell'elettore di Sassonia Federico Augusto II al trono di Polonia con il titolo di re Augusto III.

FEDERICO AUGUSTO III



Le altre parti, cioè il "Credo" e il "Sanctus", vennero scritte in periodi diversi, entro il 1740, e utilizzando anche musiche risalenti al passato. A questa produzione che è molto conosciuta e costituisce il patrimonio più ricco dell'opera bachiana vanno aggiunte le quattro *Missae breves* o piccole Messe, così chiamate perché si limitano a utilizzare soltanto il "Kyrie" e il "Gloria" della messa latina. Esse sono la *Messa in fa maggiore BWV 233* del 1737, la *Messa in la maggiore BWV 234* del 1738, la *Messa in sol minore BWV 235* del 1737 e la *Messa in sol maggiore BWV 236* del 1738.

Tali composizioni, ritenute in un certo senso opere minori di Bach, recuperano in parte brani di precedenti Cantate. Ad esempio il "Kyrie" della *Messa in sol maggiore BWV 236* riprende l'introduzione della *Cantata n. 179* "Siene zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei". Così il "Gloria" della stessa *Messa* riutilizza il brillante attacco della *Cantata n. 79* "Gott der Herr is Sonn'und Schild". Con poche modifiche l'aria del basso "Auf Gott steht meine Zuversicht" della *Cantata n. 138* "Warum betrübst du dich, mein Herz?" è la traccia melodica del "Gratias agimus". Il duetto tra soprano e basso "Gott, ach Gott, verlass die deinen nimmermehr" della *Cantata n. 79*.

Per il "Quondam" con l'aria del tenore Bach si serve dell'analogia aria per tenore "Falscher Heuchler Ebenbild" della *Cantata n. 179*. Nel coro finale "Cum Sancto Spiritu" viene riproposto l'inizio della *Cantata n. 17* "Wer Dank opfert", con una semplice trasposizione di tonalità, dal la al sol maggiore.

Testo

Kyrie

Kyrie eleison, Christe eleison. Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te. Glorificamus te. Adoramus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Jesu

Christe, Fili unigenite.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis, suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dexteram
Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Altissimus, tu solus Dominus, Jesu
Christe.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 20 aprile 1985**

MESSA IN SI MINORE, BWV 232

per soli, coro e orchestra

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Kyrie
 - a. Kyrie eleison
Coro in si minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi d'amore,
fagotto, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 198
 - b. Christe eleison
Duetto in re maggiore per coro femminile, 2 violini e
continuo
 - c. Kyrie eleison
Coro in fa diesis minore per coro, 2 flauti traversi, 2 oboi
d'amore, fagotto, 2 violini, viola e continuo
2. Gloria
 - a. Gloria in excelsis Deo
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti
traversi, 2 oboi, 2 fagotti, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 191
 - b. Laudamus te
Aria in la maggiore per soprano, violino solo, 2 violini, viola
e continuo

- c. Gratias agimus tibi
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, fagotto, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 2 della Cantata BWV 29
- a. Domine Deus, rex celesti
Duetto in sol maggiore per soprano, tenore, flauto traverso, 2 violini, viola e continuo
- e. Qui tollis peccata mundi
Coro in si minore per coro, 2 flauti traversi, 2 violini, viola, violoncello e continuo
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 46
- f. Qui sedes ad dexteram Patris
Aria in si minore per contralto, oboe d'amore, 2 violini, viola e continuo
- g. Quoniam tu solus sanctus
Aria in re maggiore per basso, corno, 2 fagotti e continuo
- h. Cum Sancto Spiritu
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 fagotti, 2 violini, viola e continuo
- 3. Credo
 - a. Credo in unum Deum
Coro in re maggiore per coro, 2 violini e continuo
 - b. Patrem omnipotentem
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 171
 - c. Et in unum Dominum
Duetto in sol maggiore per soprano, contralto, 2 oboi d'amore, 2 violini, viola e continuo
 - d. Et incarnatus est
Coro in si minore per coro, 2 violini e continuo
 - e. Cruxifixus
Coro in mi minore per coro, 2 flauti traversi, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 2 della Cantata BWV 12 e il Coro n. 1 della Cantata BWV 78

- f. Et resurrexit
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
 - g. Et in Spiritum Sanctum
Aria in la maggiore per basso, 2 oboi d'amore e continuo
 - h. Confiteor in unum baptisma
Coro in fa diesis minore per coro e continuo
 - i. Et expecto
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 2 della Cantata BWV 120
- 4. Sanctus
 - a. Sanctus Dominus Deus Sabaoth
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 3 oboi, 2 violini, viola e continuo
 - b. Pleni sunt coeli et terra
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 3 oboi, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 3 della Cantata BWV 225
 - c. Osanna in excelsis
Doppio coro in re maggiore per doppio coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 215
 - a. Benedictus qui venit
Aria in si minore per tenore, violino solo e continuo
- 5. Agnus Dei
 - a. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
Aria in sol minore per contralto, 2 violini e continuo
 - b. Da nobis pacem
Coro in re maggiore per coro, 3 trombe, timpani, 2 flauti traversi, 2 oboi, 2 violini, viola e continuo
Utilizza il Coro n. 2 della Cantata BWV 29

Organico: 2 soprani, contralto, tenore, basso, doppio coro misto, 2 flauti traversi, 3 oboi, 2 oboi d'amore, 2 fagotti, corno, 3 trombe, timpani, 2 violini, viola, violoncello, continuo

Composizione: 1724 - 1749

Prima esecuzione: 23 luglio 1733

Edizione: Simrock, Bonn, 1845

È radicata in molti la convinzione che la Messa rappresenti un genere musicale specificamente legato alla confessione cattolica e che pertanto anche le messe bachiane costituiscano un "omaggio" alla tradizione romana e conseguentemente una deviazione dallo spirito e dalla liturgia luterane. In realtà, la prassi musicale ammetteva l'intonazione di mottetti latini e la realizzazione in stile concertante dei testi dell'*Ordinarium Missae* in particolari circostanze di carattere solenne.

Al tempo di Bach sappiamo che a Lipsia nelle prime due *feriae* delle tre feste principali (Natale, Pasqua, Pentecoste), come pure nelle altre feste particolari dell'anno liturgico (e non, dunque, nelle domeniche ordinarie nel corso delle quali i testi latini erano intonati *choraliter*, cioè secondo lo stile del canto chiesastico), era consentito eseguire a più voci (*figuraliter*) il *Kyrie*, il *Gloria* e il *Sanctus*; nel caso dei primi due testi c'è da tenere presente che la terminologia corrente li designava globalmente con la parola *Missa*.

Questo termine è appunto quello che compare nella partitura bachiana della cosiddetta *Messa in si minore* (BWV 232) per indicare le prime due parti della composizione, inviate dal *Kantor* nel 1733 al nuovo sovrano, il duca Federico Augusto II, per sollecitare una nomina nella cappella di corte, nomina poi avvenuta solo alla fine del 1736.

A Dresda, capitale del ducato di Sassonia nei cui confini è compresa anche Lipsia, vigeva una situazione alquanto anomala, poiché a dispetto della generale fede luterana dei suoi abitanti il sovrano era cattolico (il padre Federico Augusto I era stato politicamente costretto ad abbracciare il credo romano essendo stato eletto re di Polonia). La duplice confessione aveva portato alla creazione di due distinte cappelle di corte, una per i riti della chiesa luterana e l'altra per quelli della chiesa cattolica. Che le Messe o le sezioni di Messa scritte da Bach siano state proposte

anche a Dresda non è documentato, ma se esse lo furono si può pensare che abbiano potuto avere una doppia destinazione.

MARTIN LUTERO



Documento e monumento quasi sconcertante di una prassi che sposa con radicale severità l'arcaismo e la modernità è quello che da meno di un secolo e mezzo si è convenuto chiamare con l'espressione *Die hohe Messe in H-moll* o *Grande Messa in si minore*, un titolo che non compare nell'originale bachiano e nelle copie coeve, ma che venne attribuito all'opera da chi per primo ne propose l'edizione a stampa, nel 1833 (a cent'anni di distanza dalla "formazione" delle prime due parti) in quella circostanza era stata proposta solo la *Missa* in senso stretto (cioè *Kyrie* e *Gloria*) con la riserva di fare uscire l'anno seguente le restanti parti, che videro la luce, invece, nel 1845. È proprio in questo completamento del 1845 che compare la dizione di *Hohe Messe*, una sorta di ripresa in chiave tedesca del concetto di *Missa solemnis* fatto grande dall'op. 123 beethoveniana.

L'esegesi ha ormai spazzato via le ipotetiche datazioni un tempo accolte come sacre insieme con l'idea che l'*opus magnum* potesse essere stato presentato per l'incoronazione di Federico Augusto II a re di Polonia (col nome di Augusto III) nella lontana Cracovia il 17 gennaio 1734. Al tempo di Bach, la Messa nella sua totalità non conobbe esecuzione e l'autografo che ha tramandato il capolavoro riunisce soltanto una serie di brani scritti in tempi diversi e per destinazioni diverse. La nuova cronologia fissa al 1724 la composizione del *Sanctus* (tradizionalmente eseguito nel giorno di Natale); il 1733 è la data in cui Bach inviò al nuovo sovrano il *Kyrie*, il *Gloria* e le parti restanti - cioè il *Credo* (o *Symbolum Nicenum* come lo chiama Bach), l'*Osanna* (che nella liturgia di Lipsia non faceva parte del *Sanctus*), il *Benedictus*, l'*Agnus Dei* e il *Dona nobis* - risalirebbero agli ultimi anni (1747-'49), epoca alla quale deve essere ricondotta anche la sistemazione di tutto il materiale in un unico manoscritto, ma probabilmente senza pensare ad una *Missa tota*, bensì inseguendo il semplice intento di riunire in un unico manoscritto le parti dell' *Ordinarium*.

Al di sopra del problema "confessionale", sta la particolare natura di quello che già Carl Friedrich Zelter definiva nel 1811, «verosimilmente il più grande capolavoro musicale che il mondo abbia visto». Non è eccessivamente imprudente sostenere che quasi tutti i ventisei numeri di cui consta la partitura non sono pagine originali, ma parodie o adattamenti più o meno rilevanti di opere precedenti. Il fatto è appurato

(o ritenuto assai probabile) in tredici casi, ma sussistono buone possibilità che quasi tutti i restanti brani siano elaborazioni di altre pagine perdute.

CARL FRIEDRICH ZELTER



Tanto più mirabile, comunque, appare l'opera bachiana se si considera che essa è tutta o in gran parte il frutto di un montaggio razionale e perfettamente equilibrato che sul piano dei risultati musicali s'impone come creazione originale ed unica. L'ambivalenza che è propria della tecnica della parodia e che la *Messa in si minore* porta in sé come un segno di grandezza pareggia quell'altra ambivalenza che sposa due riti e due confessioni e fonda in un unico corpo le due grandi espressioni del pensiero cristiano, la teologia della gloria di ascendenza cattolica e la teologia della croce di ascendenza luterana. Realizzata, dunque, in almeno tre distinti momenti (1724,1733,1747-'49) e uscita dalle mani dell'*artifex* come una aggregazione naturale di sostanze varie, come una concrezione o condensazione di elementi stilistici affini oppure contrapposti, l'opera è di quelle che più apertamente manifestano, nella sua quasi esasperata monumentalità e nella sua irripetibile polivalenza, la concordia delle idee, l'armonia dei gesti, il razionale patto di alleanza che compone ogni interna contraddizione, ogni esterno dissidio.

È nella forma architettonica - sognata, ideata, realizzata infine, - che le virtù dell'invenzione musicale, anche di quella sperimentata in altri campi e poi trasferita sotto l'impulso logico ed implacabile della parodia in altre celesti sfere, offrono le migliori garanzie di riuscita. Paradossalmente il materiale che è stato estratto da un gruppo non omogeneo di opere risalenti a tempi diversi si ricompone, con stupefacente coordinazione, in un corpo organico nel quale testo e musica procedono riconoscendosi l'uno nell'altro.

La tripartizione del *Kyrie* pare scontata (ma in due delle successive "Messe luterane", BWV 235 e 236, questa sezione non osserverà la distribuzione in trittico) e sembra ripetere in alcuni particolari di stesura il corrispondente movimento di una Messa dovuta a Johann Hugo Wilderer. L'osservazione è di quelle che fanno soltanto cronaca e che non scalfiscono la purezza del monumento.

Un motto di quattro battute apre perentoriamente la pagina con un *tutti* significativamente mancante delle solenni trombe; segue un lungo intervento strumentale, introduzione al grande *Kyrie*, che sviluppa in forma fugata (poi ripreso dal coro) un tema dall'incedere solenne, patriarcale, processionale, tortuoso e teso in una costante progressione verso l'alto e secondo formule "ostinate".

Un sentimento funebre di cordoglio anima la pagina ed un tono epico si intravede nella possente architettura a 5 voci. Di tutt'altra natura è, invece, il secondo *Kyrie* che fissa il testo su un'arcaica struttura mottettistica, riducendo a 4 le voci.



Il *Christe* centrale è, per contrasto con la *pietas* di cui è circondato, un brano luminoso, elaborato sotto forma di duetto, in tonalità maggiore (contro il minore delle altre due sezioni); da notare che in questo caso, come nei casi degli altri due duetti (nn. 7 e 14), la struttura a due è richiamata in coincidenza di testi che riguardano la seconda persona della Trinità.

Nella suddivisione del *Gloria*, in otto episodi (quattro affidati al coro e quattro ai solisti) parrebbe difficile riconoscere a prima vista l'esecuzione di un piano organico prestabilito. E tuttavia, il testo dell'*hymnus angelicus* sembra essere stato sottoposto ad analisi e risolto musicalmente in maniera conseguente.

Il simbolismo e l'aderenza allo spirito e alla forma dell'inno sono ad ogni passo evidenti e di grandissima qualità è sempre il discorso musicale, che forse solo nel caso dell'aria per basso con corno da caccia (*Quoniam*) sembra conoscere un cedimento. Ma la temperatura è elevata nei brani corali, tutti a 5 voci ad eccezione del *Gratias*, parodia di un brano a quattro: dal tripudiante *Gloria* con l'eterea fuga sull'*Et in terra pax* (che chiama in causa la *multitudo militiae coelestis* di cui parla Luca 2, 14) all'apoteosi del *Cum Sancto Spiritu*, dal *Gratias agimus* con la sua arcaica *gravitas* mottettistica al patetico e insieme superbo *Qui tollis*.

E splendidi fiori si raccolgono nel giardino delle altre due arie, quasi concepite come pannelli corrispondenti (un violino solista nel *Laudamus*, un oboe d'amore nel *Qui sedes*; ma in entrambi i casi l'accompagnamento è affidato agli archi). Un caso particolare è il duetto: le due voci - acute - propongono dapprima simultaneamente i due primi versetti (sul Padre e sul Figlio) ma alternandosi nelle proposte dei due testi e conducendo il discorso in imitazione; sul terzo versetto, quello dell'*Agnus Dei*, invece, le due voci procedono in perfetto parallelismo e su un unico testo.

Fatto non trascurabile è l'aggiunta della parola *altissima* all'espressione *Domine Fili unigenite Jesu Christe*; la parola non trova riscontro nel *Missale Romanum* ma figura come tropo nel *Graduale* della Thomaskirche (sec. XIV) relativamente a quattro *Gloria*.

La distribuzione della materia nel *Symbolum Nicenum* obbedisce, ovviamente, a criteri del tutto diversi da strutture architettoniche rigorose e fra loro corrispondenti ed equidistanti:

Credo	Coro - stile antico	4/2
Patrem	Coro - stile moderno	2/2
Et in unum Dominum	Duetto - stile moderno	4/4
Et incarnatus	Coro - stile misto	3/4
Crucifixus	Coro - stile antico	3/2
Et resurrexit	Coro - stile moderno	3/4
Et in Spiritum sanctum	Aria - stile moderno	6/8
Confiteor	Coro - stile antico	4/2
Et expecto	Coro - stile moderno	2/2

Questa struttura così limpida, ed essenziale, è stata raggiunta mediante una operazione di adeguamento, di calibratura, poiché inizialmente il *Symbolum* era suddiviso in otto (e non in nove) numeri: l'*Et incarnatus* era inteso come il prolungamento del duetto costruito sul versetto precedente (*Et in unum Dominum*) facendo corpo con esso. Solo in un secondo tempo Bach realizzò l'*Et incarnatus* in stile di Mottetto a cinque voci e ne riportò la partitura su un foglio (dalla carta diversa rispetto a quella impiegata per il *Symbolum*) poi aggiunto, al luogo giusto, al manoscritto della *Missa tota*; conseguentemente, distribuì in maniera diversa il testo dell'*Et in unum Dominum*, espungendo dal duetto il testo dell'*Et incarnatus*, e relegò le due parti vocali così rielaborate in appendice all'intera sezione del *Symbolum*.

Il *Symbolum* si apre con un brano che è un vero e proprio Mottetto a 7 voci (5 vocali e 2 strumentali) con basso continuo. In senso tecnico, la pagina funge da "intonazione", sostituisce il celebrante al quale la liturgia affida le prime parole del testo (*Credo in unum Deum*). La realizzazione mottettistica bachiana s'ispira a modelli arcaici (si pensi al Monteverdi sacro o allo Schütz dei *Gestliche Konzerte*) e utilizza un tema a valori

larghi direttamente attinto dal *Credo* autentico gregoriano (nel quarto modo, ipofrigio) che si ritrova anche nel *Gesangbuch* di Gottfried Vopelius (1682)

JOHAN ADOLF HASSE



Non è senza significato ricordare, e il fatto testimonia ancora una volta dell'attenzione che Bach prestava alla conoscenza dei contemporanei, che lo stile di questa "intonazione" è parente prossimo di quelle create da Giovanni Battista Bassani per cinque dei suoi sei *Credo* della raccolta di *Messe* intitolata *Acroama Missale* (pubblicata ad Augsburg nel 1709); tale raccolta venne interamente copiata sotto il controllo di Bach intorno al 1740 e il *Kantor* si fece premura di aggiungervi, rispettando lo "stile antico", l'intonazione del *Credo* per la quinta Messa.

La poderosa costruzione mottettistica del brano in questione osserva rigorosamente lo stile contrappuntistico, ma all'imitazione che governa le parti vocali si aggiunge una figurazione ostinata affidata al basso continuo; alle cinque voci si sommano le parti dei violini I e II, sempre proponenti lo scultoreo tema ecclesiastico. A questo brano introduttivo segue il *Patrem*, dapprima cantato dai bassi in concomitanza con le parole *Credo in unum Deum* riaffermate dalle altre tre voci (il coro è qui a quattro voci), e poi trasferito sulle altre voci.

Carattere arcaico ha ancora il "lamento" del *Crucifixus* che risulta da una trasformazione (parodia) della prima parte del coro introduttivo alla Cantata BWV 12, e più ancora il *Confiteor* che utilizza come *cantus firmus* la corrispondente melodia del *Credo* gregoriano, presente nel citato *graduale* della Thomaskirche.

Le restanti parti dell'*Ordinarium Missae* sono state suddivise da Bach in due sezioni che rispettano la prassi liturgica propria di Lipsia: l'*Osanna* e il *Benedictus*, che nel *Missale Romanum* sono parti integranti del *Sanctus*, sono concepiti come brani a sé stanti. Come già sappiamo, per la prima sezione il *Kantor* ha ripreso senza modifiche un *Sanctus* composto nel 1724 e più volte eseguito nei giorni del Natale e della Pasqua di anni successivi.

La composizione si presenta a 6 voci e dotata di un organico strumentale superiore a quello proprio delle altre sezioni della Messa. L'incedere solenne e grandioso della prima parte trova un elemento di contrasto nella dinamica fuga sul *Pieni sunt coeli* (che ricorda quella del Mottetto *Singet dem Herrn*). In quest'ultimo passo è da notare l'adozione di un'espressione che si discosta da quella del *Missale Romanum*: là dove è detto "pleni sunt coeli gloria tua" Bach usa la dizione "gloria *ejus*" (come

avverrà anche nei *Sanctus* BWV 237 e 238) che riporta quel passo alla veste biblica originale (Isaia 6, 3).

IL PROFETA ISAIA



L'*Osanna* comporta l'impiego di un doppio coro: siamo ancora in presenza, dunque, di un'altra disparità nella distribuzione dei ruoli vocali a conferma dell'indipendenza con la quale le singole sezioni sono state elaborate. Nella sua forma originale, l'*Osanna* (che è la parodia del brano iniziale di una Cantata profana perduta) doveva avere un'introduzione strumentale (quella stessa che ora chiude l'episodio), poi soppressa da Bach al momento di trasformare la pagina in una composizione sacra agganciata al *Sanctus*. Il *Benedictus* è una toccante aria per tenore, forse la più significativa di tutta la *Messa in si minore*, con uno strumento melodico concertante non indicato, ma individuabile in un flauto traverso. Bipartito è l'*Agnus Dei* che si presenta nella tradizionale suddivisione con il *Dona nobis pacem* elaborato in maniera indipendente: quest'ultima sezione è una parodia "di secondo grado" dal momento che si tratta di una rielaborazione del *Gratias agimus tibi* (n. 6) il quale a sua volta ripeteva la propria origine da una pagina della Cantata BWV 29.

La monumentale Messa, che Bach non concepì come opera unitaria e che egli sicuramente non propose mai nella sua interezza, doveva costituire una delle colonne portanti della rinascita bachiana. E tuttavia solamente il 20 febbraio 1834 la partitura fu proposta per la prima volta nella sua totalità in pubblico, alla Singakademie di Berlino, nell'esecuzione curata da Karl Friedrich Rungenhagen (1778 - 1851), che l'anno precedente aveva fatto conoscere la *Johannes-Passion*. Si deve sottolineare, ad ogni modo, che il *Symbolum Nicenum* era stato eseguito ad Amburgo il 9 aprile 1786 sotto la direzione di Carl Philipp Emanuel Bach nel corso di un Concerto di beneficenza e che per quella circostanza il secondogenito di Johann Sebastian aveva composto un'introduzione strumentale. Annunciata sulla locandina del Concerto come *Credo, oder niconisches Glaubensbekenntnis*, quella grandiosa sezione di Messa sembra voler sottolineare l'origine spiccatamente luterana dell'opera e, del resto, la dizione di "grande Messa cattolica" con la quale l'opera verrà indicata nel catalogo del lascito di Carl Philipp Emanuel potrebbe essere stata voluta dall'editore del catalogo steso in vista della vendita dei manoscritti e per meglio chiarire il contenuto di quell'autografo rispetto a quelli delle quattro Messe "luterane".

Certo è che l'opera ha carattere atipico e non è proponibile sotto il profilo meramente liturgico. Capolavoro sospeso nel vuoto, opera d'arte polivalente nella quale il ricorso a più stili fra loro contrastanti e regolati da un'ideale e dialettica *concordantia oppositorum* è la ragione prima del messaggio musicale, il polittico della *Messa in si minore*, pur scomposto nei suoi diversi pannelli, si rivela creazione compatta, omogenea e conseguente, degna di rappresentare l'epoca in cui fu creata, un'epoca di crisi - premeva alle porte lo "stile galante" affossatore della poesia del "sublime" - che Bach tuttavia seppe superare con lo slancio proprio degli uomini saggi e giusti.

Alberto Basso

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 dicembre 1994**

IL CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO LIBRO I, BWV 846 - 869

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Preludio e fuga in do maggiore - BWV 846
2. Preludio e fuga in do minore - BWV 847
3. Preludio e fuga in do diesis maggiore - BWV 848
4. Preludio e fuga in do diesis minore - BWV 849
5. Preludio e fuga in re maggiore - BWV 850
6. Preludio e fuga in re minore - BWV 851
7. Preludio e fuga in mi bemolle maggiore - BWV 852
8. Preludio e fuga in re diesis minore - BWV 853
9. Preludio e fuga in mi maggiore - BWV 854
10. Preludio e fuga in mi minore - BWV 855
11. Preludio e fuga in fa maggiore - BWV 856
12. Preludio e fuga in fa minore - BWV 857
13. Preludio e fuga in fa diesis maggiore - BWV 858
14. Preludio e fuga in fa diesis minore - BWV 859
15. Preludio e fuga in sol maggiore - BWV 860
16. Preludio e fuga in sol minore - BWV 861
17. Preludio e fuga in la bemolle maggiore - BWV 862
18. Preludio e fuga in sol diesis minore - BWV 863
19. Preludio e fuga in la maggiore - BWV 864
20. Preludio e fuga in la minore - BWV 865
21. Preludio e fuga in si bemolle maggiore - BWV 866
22. Preludio e fuga in si bemolle minore - BWV 867
23. Preludio e fuga in si maggiore - BWV 868
24. Preludio e fuga in si minore - BWV 869

Organico: clavicembalo

Composizione: Köthen, 1718 - 1722

Edizione: Simrock, Bonn, 1801

IL CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO LIBRO II, BWV 870 - 893

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Preludio e fuga in do maggiore - BWV 870
2. Preludio e fuga in do minore - BWV 871
3. Preludio e fuga n. 3 in do diesis maggiore - BWV 872
4. Preludio e fuga in do diesis minore - BWV 873
5. Preludio e fuga in re maggiore - BWV 874
6. Preludio e fuga in re minore - BWV 875
7. Preludio e fuga in mi bemolle maggiore - BWV 876
8. Preludio e fuga in re diesis minore - BWV 877
9. Preludio e fuga in mi maggiore - BWV 878
10. Preludio e fuga in mi minore - BWV 879
11. Preludio e fuga in fa maggiore - BWV 880
12. Preludio e fuga in fa minore - BWV 881
13. Preludio e fuga in fa diesis maggiore - BWV 882
14. Preludio e fuga in fa diesis minore - BWV 883
15. Preludio e fuga in sol maggiore - BWV 884
16. Preludio e fuga in sol minore - BWV 885
17. Preludio e fuga in la bemolle maggiore - BWV 886
18. Preludio e fuga in sol diesis minore - BWV 887
19. Preludio e fuga in la maggiore - BWV 888
20. Preludio e fuga in la minore - BWV 889
21. Preludio e fuga in si bemolle maggiore - BWV 890
22. Preludio e fuga in si bemolle minore - BWV 891
23. Preludio e fuga in si maggiore - BWV 892
24. Preludio e fuga in si minore - BWV 893

Organico: clavicembalo

Composizione: Lipsia, 1738 - 1742

Edizione: Simrock, Bonn, 1801

I due libri di *Preludi e Fughe* che portano il titolo di *Clavicembalo ben temperato* risalgono a due diversi periodi della vita e dell'attività di Bach: il I libro fu completato nel 1722 durante il periodo di Köthen, come precisa l'autografo conservato nella Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, mentre il II libro venne compilato tra il 1740 e il 1744 quando il sommo musicista risiedeva ormai stabilmente a Lipsia. Questo secondo autografo, per lungo tempo considerato perduto, fu acquistato nel 1896 dal British Museum di Londra, ove si trova. Della raccolta completa esistono varie copie, alcune delle quali videro la luce già negli anni immediatamente successivi alla realizzazione dell'opera.

Soltanto il I libro apparve con il titolo di *Clavicembalo ben temperato*, laddove il II libro recava il titolo di *Ventiquattro nuovi preludi e fughe*. L'impianto dei due libri risulta peraltro all'apparenza perfettamente analogo, cosicché sono stati normalmente considerati come le due parti di una medesima opera. Ciascun libro comprende ventiquattro *Preludi* e ventiquattro *Fughe*: un *Preludio* ed una *Fuga* per ognuna delle diverse tonalità che si susseguono in ordine cromatico ascendente.

Il titolo di *Clavicembalo ben temperato* deriva dal proposito che Bach si prefiggeva di mostrare i vantaggi del "temperamento equabile", cioè dell'accorgimento che sostituisce al sistema musicale pitagorico per quinte naturali, un sistema in cui l'ottava risulta divisa in dodici semitoni uguali. Tale criterio di temperamento, teorizzato nel 1691 dall'organista tedesco Andreas Werckmeister, aveva già conosciuto un'applicazione saltuaria da parte di alcuni musicisti, ma spettò a Bach il compito di sanzionarne la validità ai fini di una più estesa e ricca pratica armonica.

Nel *Clavicembalo ben temperato* sono ripresi ed ampliati anche lavori scritti in epoca anteriore. Undici *Preludi* del I libro (cioè i nn. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 e 12) già erano comparsi, seppure in forma meno elaborata, nel *Klavierbüchlein* scritto da Bach per il figlio Wilhelm Friedemann ed alcune pagine del II libro sono precedenti persino al I libro. Comunque, la globalità dell'opera risulta di una stupefacente organicità e di una meravigliosa varietà, unendo all'eccezionale

significato didattico quell'altissimo valore poetico che ne fa uno dei più elevati capolavori dell'intera letteratura musicale.



Ognuno dei pezzi ha un suo carattere preciso che lo differenzia da tutti gli altri. I *Preludi* sono svolti in molteplici forme e costituiscono il momento, per così dire statico, della struttura compositiva: inoltre i *Preludi* mostrano maggiore varietà di atteggiamenti, si rifanno allo stile arcaico della Toccata oppure anticipano lo stile galante, risentono di certe composizioni organistiche oppure si rifanno alle danze dell'antica Suite. Le *Fughe*, per contro, rappresentano l'elemento dinamico della struttura compositiva e stanno a significare l'esito della strabiliante inventiva di Bach su uno stesso soggetto, passando dalle figure più semplici a quelle più complesse. In particolare, le *Fughe* non rispettano lo schema scolastico, secondo il quale il soggetto e la risposta (che è la riproduzione alla dominante del soggetto, identica nel caso della fuga reale, diversa in alcuni intervalli nel caso della fuga tonale) danno luogo, accompagnati da uno o più controsoggetti, ad uno sviluppo in cui si susseguono la esposizione e l'eventuale controesposizione nella tonalità fondamentale, un primo divertimento, una riesposizione nella tonalità relativa alla fondamentale, un secondo divertimento, una seconda riesposizione nella tonalità, sottodominante, un terzo divertimento, una terza riesposizione nella tonalità relativa alla sottodominante, un quarto divertimento con pedale e corona sulla dominante, gli stretti e la chiusa nella tonalità fondamentale.

Le *Fughe* sono trattate invece da Bach con aspetti ogni volta nuovi e aderentissimi alla natura del materiale tematico utilizzato. Figurano nel I libro una fuga a due voci, undici fughe a tre voci, dieci fughe a quattro voci, due fughe a cinque voci; nel II libro vi sono quindici fughe a tre voci e nove fughe a quattro voci. Come osserva con perspicacia Alberto Basso, Bach «espertissimo nell'arte della fuga, che in gioventù aveva coltivato soprattutto nelle *Cantate* e nelle opere per organo, con le fughe del *Clavicembalo ben temperato* si accinse a dare una metodica e scientifica sistemazione ad una materia in ebollizione, confermando quanto provocatoria potesse essere la manifestazione delle leggi di attrazione esercitata dalla progressiva affermazione del tonalismo. Lo *stylus antiquus*, il contrappunto inteso nella più rigorosa delle sue espressioni, quello dell'imitazione canonica, trovava ora una nuova ambientazione: con il consolidamento della scala temperata la fuga si erigeva a sistema architettonico rigido, ma non immobile, vincolato ad un certo formalismo che poteva interessare ogni aspetto della

composizione, non ultima la natura del tematismo. Fu anzi dalla particolare necessità di rendere chiaramente percepibile il tema che si sviluppò la coscienza tematica: di cui l'istanza di fare del tema stesso non un mezzo per avviare la composizione, ma un elemento per renderla inconfondibile e originale».

Rispetto alle caratteristiche essenziali del I libro i *Preludi* e le *Fughe* del II libro, perfettamente analoghi nell'impianto, presentano in sede sostanziale, nei confronti della precedente raccolta, alcune differenze, la principale delle quali risiede nella maggiore ampiezza dei *Preludi* del II libro, evidenziata inoltre dal frequente impiego della forma bipartita (nn. 2, 5, 8, 9, 10, 12, 15, 18, 20 e 21), per lo più con una seconda parte più ampia. Tale attenzione prestata alla struttura bipartita verosimilmente discende dalla consuetudine con le forme di danza. Anche nelle *Fughe* del II libro, oltre all'adozione dello stile arcaico (nn. 7 e 9) e all'assenza di schemi a cinque voci, si verifica l'evidente influsso di ritmi di danza (nn. 1, 4, 11, 13, 15, 17, 21 e 24). Meno marcato è infine il rapporto di unità metrica fra *Preludio* e *Fuga*, che nel I libro si verifica in nove casi mentre nel II soltanto in cinque (nn. 2, 3, 8, 12, 20).

Da queste e da altre osservazioni discende la considerazione che il II libro di *Preludi* e *Fughe* è stato realizzato in un contesto artistico e pratico ben diverso da quello esistente a Köthen, ove era preminente per l'autore la necessità dell'impegno etico di curare la graduale preparazione professionale dei primi figli di Bach. A Lipsia, come ancora ha scritto Alberto Basso, «nella borghese ed accademica *civitas* lipsiense, il *Clavicembalo ben temperato* si colloca al centro di un processo compositivo in cui emergono come protagonisti gli strumenti a tastiera, cembalo ed organo, con una progressione stupefacente di invenzioni e deduzioni che, risalendo dalle collaudate esperienze della *suite* e del concerto, conquistano gli spazi profondi della speculazione, della *musica artificialis*, dell'*ars combinatoria*, senza perdere di vista le occasioni e le motivazioni iniziali che sono quelle dell'*exercitium*, dell'*experimentum*, della *ratio ordinis*».

Per facilitare l'ascolto dei quarantotto *Preludi* e *Fughe* del I e del II libro del *Clavicembalo ben temperato* sembra opportuno fornire qualche indicazione musicale, pezzo per pezzo. Naturalmente ci siamo premurati di omettere le indicazioni dinamiche ed espressive d'esplicito carattere

soggettivistico apposte da un interprete come Ferruccio Busoni nella sua edizione critica del *Clavicembalo ben temperato*. Il testo autentico è contenuto nel XIV volume dell'edizione della *Bachgesellschaft*, pubblicato nel 1866 a cura di Franz Kroll.

LIBRO I

I. Preludio e Fuga in Do maggiore

Il *Preludio* è formato da 36 battute caratterizzate da un disegno unico: un breve arpeggio con la ripetizione delle ultime tre note. Il giro armonico, assai semplice, è arricchito da ritardi. Più che di una vera e propria linea melodica, si può parlare di una melodia di accordi, cui si addice una sonorità molto dolce.

La *Fuga* di 26 battute è una fuga reale a quattro voci. La forma non corrisponde affatto a quella della fuga scolastica ma presenta un susseguirsi di stretti, senza riesposizioni nelle varie tonalità e senza divertimenti. Le entrate in stretto sono trattate in maniera variatissima. Il carattere del pezzo è di una severa grandiosità.

II. Preludio e Fuga in Do minore

Il *Preludio* è di 38 battute. Sul finire del pezzo intervengono, con carattere di cadenza e di recitativo, passaggi in *Presto*, in *Adagio* e in *Allegro*, didascalie segnate da Bach stesso. Prima di questi passaggi, il *Preludio* si svolge attraverso un disegno a moto perpetuo dall'incedere caldo ed irruento.

La *Fuga*, di 31 battute, è una fuga tonale a tre voci. Il movimento è indicato in genere dai revisori come *Allegretto*, con l'aggiunta a volte di aggettivi quale *giocoso* e *vivace*. La forma presenta quasi esclusivamente entrate di soggetti e risposta nella tonalità fondamentale, intervallate da divertimenti; mancano gli stretti; il controsoggetto accompagna sempre, in maniera più o meno rigorosa, le entrate del soggetto e della risposta successiva a quella iniziale; la fuga si chiude con l'intero soggetto.

Il discorso musicale è condotto con limpida grazia e gaiezza su un ritmo di danza.

III. Preludio e Fuga in Do diesis maggiore

Il *Preludio* è di 104 battute. Velocità e leggerezza son in effetti i due caratteri peculiari del pezzo, svolto a due voci che si rimandano l'una con l'altra due elementi tematici.

La *Fuga*, di 55 battute, è una fuga tonale a tre voci. Circa la forma, è da notare che, dopo l'esposizione, le entrate dei soggetti e delle risposte si diradano sino a scomparire in un lungo divertimento centrale, per poi ritornare leggere e trasparenti; i divertimenti sono trattati in forma di progressione discendente; il controsoggetto presenta a volte delle varianti. Brano di gioviale e delicata freschezza, la Fuga è ricca di sfumature e di finezze armoniche.

IV. Preludio e Fuga in Do diesis minore

Il *Preludio* è di 39 battute. La forma è bipartita e tutto il brano, di intima e dolente dolcezza, ha una condotta ampiamente polifonica che si sviluppa dal nucleo della prima battuta.

La *Fuga*, di 115 battute, è una fuga reale a cinque voci. Composizione vasta e densa, ha alla base dalla sua imponente costruzione un tema di sole quattro note, che riesce a creare di colpo, come osserva Casella, un'atmosfera intensa e ricca di "premesse".

È divisa in tre sezioni: prima sezione, con esposizione e contrapposizione incompleta, sezione di sviluppo, sezione di riepilogo e conclusione, con coda e chiusa in maggiore. Gli elementi tematici sono il soggetto e tre controsoggetti, l'ultimo dei quali acquista l'importanza di un secondo soggetto.

V. Preludio e Fuga in Re maggiore

Il *Preludio* è di 35 battute. L'apparente scrittura a due voci, in cui un'agile linea melodica si snoda su un basso quasi pizzicato, cela in realtà tre o, secondo Riemann, quattro voci. Il pezzo richiede una esecuzione leggerissima, sfociando in sonorità piene nelle due battute finali.

La *Fuga*, di 27 battute, è una fuga reale a quattro voci. La forma è assai semplice; sui due elementi melodici costituenti il soggetto, dei quali è particolarmente caratteristico il primo formato da due quartine di biscrome, si basano l'esposizione, un primo divertimento, uno sviluppo, un secondo divertimento e la conclusione; non ci sono né controsoggetti, né controesposizione, né stretti, né pedali. La *Fuga* risulta peraltro di una barocca maestosità.

VI. Preludio e Fuga in Re minore

Il *Preludio* è di 26 battute. Il pezzo presenta, sostenuto dai bassi, un disegno continuo in staccato, di intonazione fantastica.

La *Fuga*, di 44 battute, è una fuga reale a tre voci. La forma è tripartita, con esposizione, sviluppo e coda; frequente è l'impiego del soggetto rivoltato e del controsoggetto. Il carattere è austero e meditativo.

VII. Preludio e Fuga in Mi bemolle maggiore

Il *Preludio*, di 70 battute, è uno dei più elaborati. È in forma tripartita. Le due prime sezioni fanno da introduzione alla terza, che è una fuga a quattro voci avente per soggetto il tema del *Poco andante* e per controsoggetto il tema dell'*Allegro deciso*. La forma ed il carattere del pezzo lo avvicinano alla grandiosità delle maggiori toccate organistiche bachiane.

La *Fuga*, di 37 battute, è una fuga tonale a tre voci di modeste proporzioni. Il movimento ha una coda che è sviluppata in tutti i divertimenti; il controsoggetto è presente in otto su nove entrate del soggetto e della risposta. La *Fuga* ha un carattere garbato e scherzoso.

VIII. Preludio e Fuga in Mi bemolle minore

Il *Preludio* è di 40 battute. «A questo *Preludio*» scrive Casella «ben si addice - e si adopera qui l'aggettivo con la piena consapevolezza del suo valore - la parola sublime. Sembra che Bach abbia una volta ancora scoperto tutta la tragicità di una inconsueta, cupa tonalità, che così meravigliosamente si prestava in questo caso per l'atmosfera mistica e religiosa di questo capolavoro, di una purezza lineare veramente ellenica».

La *Fuga*, di 87 battute, è una fuga tonale a tre voci. Nell'autografo è scritta in re diesis minore. In questa pagina profondamente espressiva e nello stesso tempo assai complessa per i molteplici artifici contrappuntistici usati, la forma presenta tre sezioni: esposizione con controesposizione, sviluppo, coda. Lo sviluppo comprende uno stretto per moto retto, l'inversione del tema esposta successivamente nelle tre voci, uno stretto del tema invertito, uno strettissimo del tema in moto retto e poi del tema invertito.

La coda comprende una esposizione del tema aggravato posto successivamente nelle tre voci e contemporaneamente al tema per moto retto e al tema invertito.

IX. Preludio e Fuga in Mi maggiore

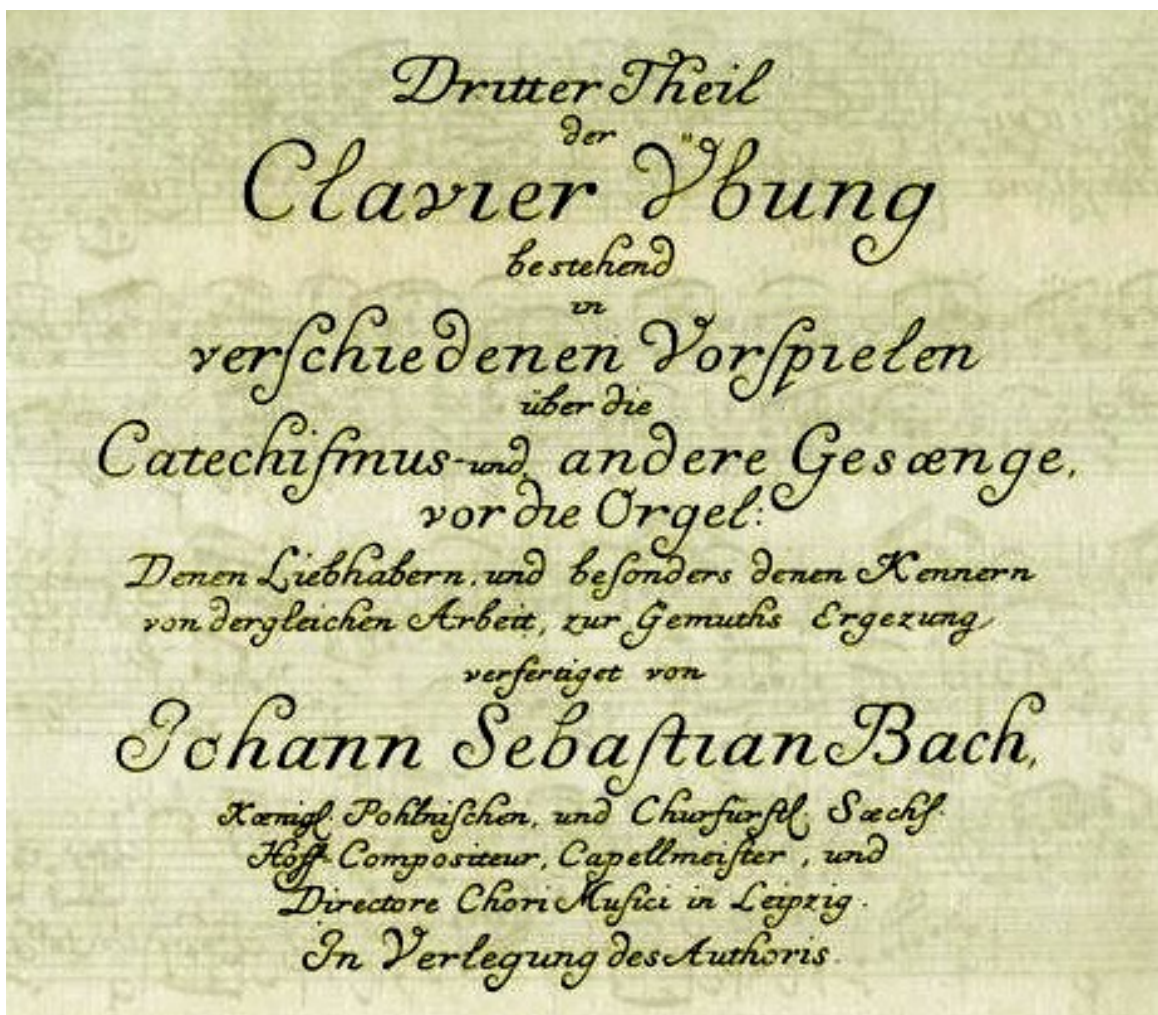
Il *Preludio* è di 24 battute. Brano sereno e idillico, dolce nella sonorità e lineare nel fraseggio, si apparenta per la sua forma alle *Invenzioni a tre voci*.

La *Fuga*, di 29 battute, è una fuga reale a tre voci. La forma è in tre sezioni: esposizione con controesposizione, sviluppo, coda. Il controsoggetto accompagna tutte le entrate della prima sezione, è assente nelle entrate della sezione centrale, riappare con le entrate della terza sezione.

X. Preludio e Fuga in Mi minore

Il *Preludio* è di 41 battute. La forma del Preludio è caratterizzata dal passaggio da un movimento grave e patetico ad uno rapido e gaio. Il disegno che nella prima parte serve da accompagnamento alla melodia, recitante ed espressiva, diventa l'elemento essenziale della seconda parte.

La *Fuga*, di 42 battute, è una fuga reale, l'unica a due voci di tutta l'opera. La forma è in tre parti, di cui la seconda è esattamente l'inversione, in un perfetto esempio di contrappunto doppio, della prima. Il carattere, secondo Casella, è quello di un vero e proprio studio di bravura.



XI. Preludio e Fuga in Fa maggiore

Il *Preludio* è di 18 battute in tempo 12/8. Tutto il brano, tranne due battute, è a due voci e ricorda, nel gioco imitativo, il tipo delle *Invenzioni*. Frequente è l'uso dei trilli. Il carattere è fresco e spigliato.

La *Fuga*, di 72 battute, è una fuga tonale a tre voci. Il controsoggetto nasce dal soggetto e ne è una logica continuazione. La forma è tripartita: nella prima sezione figurano esposizione, controesposizione e uno stretto; la seconda sezione comprende due periodi ugualmente lunghi con stretti che vanno prima dalla voce superiore all'inferiore, poi in senso inverso; un elemento essenziale della terza sezione è dato dall'inversione della seconda battuta del soggetto.

XII. Preludio e Fuga in Fa minore

Il *Preludio* è di 22 battute. Su un tessuto armonico grave ed austero si svolge una intensa melodia formata dal collegamento di due voci. Ricco è l'intreccio polifonico.

La *Fuga* di 58 battute, è una fuga tonale a quattro voci. Gli elementi tematici sono il soggetto, dolorosamente cromatico, e due controsoggetti. Nell'esposizione compaiono tre volte il soggetto e una volta la risposta: successivamente si hanno sei entrate di soggetti e risposte e sei divertimenti, tutti basati su figurazioni del primo controsoggetto.

XIII. Preludio e Fuga in Fa diesis maggiore

Il *Preludio* è di 30 battute. Un delicato ed affettuoso dialogo fra due voci si svolge in tre sezioni: nella prima sezione la voce superiore propone i disegni ed il basso li limita, nella seconda avviene il contrario, la terza sezione conclude il dialogo.

La *Fuga*, di 35 battute, è una fuga tonale a tre voci. La forma presenta una singolare caratteristica nell'introduzione alla settima battuta di un elemento estraneo, sia pure affine al controsoggetto, che acquista importanza nello sviluppo, dando vita ai divertimenti. Il carattere è

sereno come nel *Preludio*, tanto che Busoni paragona questo *Preludio e Fuga* ad una pittura di Watteau posta fra due stampe di Dürer.

XIV. Preludio e Fuga in Fa diesis minore

Il *Preludio* è di 24 battute. Un discorso deciso e vigoroso è affidato a due voci in fugato.

La *Fuga*, di 40 battute, è una fuga reale a quattro voci. All'intimo raccoglimento del pezzo corrisponde una forma in cui tutto procede strettamente dal soggetto ed in particolare dalle sue tre note iniziali. Queste creano, per diminuzione ed inversione, il resto del soggetto e, per inversione con ritmo diverso e note ripetute, il controsoggetto. Nell'esposizione compaiono tre volte il soggetto ed una volta la risposta.

XV. Preludio e Fuga in Sol maggiore

Il *Preludio* è di 19 battute in 24/16. Si tratta in sostanza di uno studio, con aspetto quasi di giga e di saltarello, basato su accordi di tre suoni arpeggiati in modo da formare un continuo disegno di terzine.

La *Fuga*, di 86 battute, è una fuga reale a tre voci. La forma presenta esposizione e controesposizione, sei divertimenti, tre stretti, una coda.

XVI. Preludio e Fuga in Sol minore

Il *Preludio* è di 19 battute. Il pezzo è ricco di disegni nascenti da un comune nucleo originario e presenta trilli e fioriture.

La *Fuga*, di 34 battute, è una fuga tonale a quattro voci. La forma è vicina al modello scolastico. Soggetto e controsoggetto sono fatti degli stessi elementi, ma il discorso è tuttavia assai vario, soprattutto per la geniale maniera in cui sono svolti i divertimenti.

XVII. Preludio e Fuga in La bemolle maggiore

Il *Preludio* è di 44 battute. La forma comprende due parti simmetriche fra loro, di cui la seconda è l'inversione contrappuntistica con qualche variante della prima, ed una coda che riassume gli elementi tematici. Di andamento energico e pomposo, ha il carattere di un primo tempo di concerto grosso e presenta qualche somiglianza con lo stile händeliano.

La *Fuga*, di 35 battute, è una fuga tonale a quattro voci. Da un soggetto di una battuta, largo ed amabile, si sviluppa armoniosamente tutto il discorso.

XVIII. Preludio e Fuga in Sol diesis minore

Il *Preludio* è di 29 battute. Busoni fa notare che il trattamento a tre voci, con l'elaborazione del soggetto anche invertito in ogni voce, assimila questo pezzo al genere delle *Invenzioni*. Il carattere è semplice ed affettuoso.

La *Fuga*, di 41 battute, è una fuga tonale a quattro voci. Al soggetto modulante alla dominante segue eccezionalmente una risposta modulante dalla tonalità di sottodominante a quella di tonica. Metà della fuga è occupata dall'esposizione e dalla controesposizione; compaiono cinque divertimenti e nessuno stretto.

XIX. Preludio e Fuga in La maggiore

Il *Preludio* è di 24 battute. Busoni, analizzando il pezzo, vi ha riconosciuto la forma di una *fughetta* a tre voci e tre soggetti. I tre temi, che si sviluppano in contrappunto triplo, sono uno flessuoso, uno a ritmo rigido, uno sincopato. Il carattere è di serena freschezza, l'andamento scorrevole.

La *Fuga*, di 54 battute, è una fuga tonale a tre voci. La forma è tutta imperniata sul tema, che appare ininterrottamente, intero o frazionato; un

primo controsoggetto si unifica con il tema; un secondo controsoggetto, di linea arabescata, interviene alla 23a battuta.

XX. Preludio e Fuga in La minore

Il *Preludio* è di 28 battute. La costruzione del pezzo si basa su due temi, con imitazioni e trasposizioni di parti.

La *Fuga*, di 87 battute, è una fuga reale a quattro voci assai sviluppata formalmente ed elaborata contrappuntisticamente. La forma può essere sommariamente divisa nelle seguenti parti: esposizione, inversione del tema, stretto a canone del tema, stretto a canone del tema invertito, strettissimo del tema in modo retto ed invertito, cadenza e coda con stretto fra basso e tenore in moto contrario e poi fra soprano e contralto in moto retto.

XXI. Preludio e Fuga in Si bemolle maggiore

Il *Preludio* è di 20 battute. La composizione, splendente e virtuosistica, ha un andamento improvvisatorio. La forma è divisa in due sezioni che si susseguono con assoluta naturalezza: una prima sezione rapida e scorrevole, una seconda caratterizzata dall'alternarsi di passaggi veloci e di passaggi gravi, quasi declamati. La tecnica richiama alla mente quella degli strumenti ad arco, con qualche ripieno d'organo nella seconda parte.

La *Fuga*, di 48 battute, è una fuga tonale a tre voci. La forma è piuttosto semplice, quasi di *fughetta*: due controsoggetti compaiono costantemente con le entrate del soggetto e della risposta: i divertimenti sono due, simili tra loro, in progressione. Il carattere è arguto e brioso.

XXII. Preludio e Fuga in Si bemolle minore

Il *Preludio* è di 24 battute. La linea melodica è data dalla ripetizione in progressione ascendente di un breve motivo, formato da due frammenti. Dal primo di questi frammenti si sviluppano alcuni episodi, mentre il secondo non appare se non con il primo. Pagina

profondamente dolorosa nel carattere e limpidamente pura nella forma, ha un ritmo quasi di marcia funebre; l'uso di due voci in terze parallele nella melodia e le accentuazioni dissonanti dell'armonia aumentano la potenza espressiva del discorso musicale.

La *Fuga*, di 75 battute, è una fuga tonale a cinque voci. Tutta la fuga, in cui il controsoggetto è strettamente unito al soggetto, si svolge in un crescendo che culmina nella grandiosità dello stretto finale. Per Casella, il pezzo ha il carattere di «una fuga mistica, attraversata però in vari punti da accenti puramente umani».

XXIII. Preludio e Fuga in Si maggiore

Il *Preludio* è di 19 battute. Il pezzo, diviso in tre sezioni ben proporzionate con modulazioni alle tonalità di fa diesis maggiore e di sol diesis minore, è considerato da Busoni uno studio di tocco e di *Stimmung*. Il carattere è dolce, sereno e delicato.

La *Fuga*, da 34 battute, è una fuga tonale a quattro voci. Il soggetto è affine a quello del *Preludio*, il controsoggetto accompagna le entrate dell'esposizione, ma non quello dello sviluppo, riapparendo solo con l'ultima entrata; frammenti del controsoggetto si riscontrano però nel divertimento. La composizione ha un andamento ampio e misurato.

XXIV. Preludio e Fuga in Si minore

Il *Preludio* è di 47 battute. Il movimento è indicato come *Andante* da Bach stesso. La forma presenta due sezioni, ciascuna con ritornello. Due voci in contrappunto doppio svolgono il loro discorso su un basso continuo nel quale ogni tanto è accennato il tema principale diminuito. Una intonazione religiosa caratterizza il pezzo.

La *Fuga*, di 76 battute, è una fuga tonale a quattro voci. Il movimento è indicato come *Largo* da Bach stesso. Ad un tema cromatico assai espressivo corrisponde un controsoggetto di pari intensità, mentre nuovi motivi compaiono nei divertimenti. Il discorso contrappuntistico si

sviluppa ricco e vario, dando luogo ad una singolare magnificenza di combinazioni armoniche. Il carattere è anche qui profondamente mistico.

LIBRO SECONDO

I. Preludio e Fuga in Do maggiore

Il *Preludio*, di 34 battute, fu rifatto dall'autore tre volte: la prima versione è riportata nel volume XXXVI edito dalla *Bachgesellschaft*. La forma ha nella prima parte un aspetto improvvisatorio, nella seconda parte un aspetto più definito. La melodia è quasi sempre una "melodia polifonica", affidata alle due voci della mano destra. Una larga melodicità ed una sonorità piena caratterizzano il pezzo.

La *Fuga*, di 83 battute, è una fuga tonale a tre voci. La forma è semplice: il controsoggetto, che non è stabile, continua nelle due prime battute il tema in progressione discendente; mancano controesposizione e stretti; compaiono quattro divertimenti e tre pedali. Casella rileva nel pezzo «una robusta gaiezza, tutta germanica, la quale, in alcuni punti, lascia già presagire l'atmosfera dei *Meistersingen*.

II. Preludio e Fuga in Do minore

Il *Preludio* è di 28 battute. La forma presenta due sezioni, di cui la prima resta prevalentemente nell'ambito del tema iniziale, la seconda si sviluppa più liberamente. Di carattere sereno e lievemente scherzoso, il brano ha un andamento che, come osserva Casella, sta a metà fra l'*Invenzione* e l'*Allemande*.

La *Fuga*, di 28 battute, è una fuga tonale a quattro voci. Un bellissimo tema cantabile, con controsoggetto non obbligato, dà vita ad una prima parte essenzialmente melodica e ad una seconda parte in cui elaborate combinazioni contrappuntistiche appaiono in forma di stretti fra il tema, quello aggravato e quello invertito, proseguendo con diverse alternative. Sino alla 19a battuta la *Fuga* è a tre voci, poi interviene anche la quarta voce. Il tono è nobile ed espressivo, le sonorità hanno un sapore quasi organistico.

WILHELM FRIEDEMANN BACH



III. Preludio e Fuga in Do diesis maggiore

Il *Preludio* è di 50 battute. La prima parte è ad accordi arpeggiati e ricorda il primo *Preludio* del primo libro; la seconda parte, diversa nel tema e nel tempo, ha l'aspetto di una *fughetta* a tre voci. Al carattere morbido e soave della prima parte si contrappone il piglio risoluto della seconda.

La *Fuga*, di 35 battute, è una fuga tonale a tre voci; una prima versione più semplice di essa in do maggiore, è riportata con il titolo di *Fughetta* nel volume XXXVI edito dalla *Bachgesellschaft*. Il soggetto della *Fuga*, ed in particolare il suo disegno iniziale che secondo Schweitzer si collega sempre in Bach con una espressione di tranquillità giocosa, dà origine a tutto lo sviluppo. Manca il controsoggetto. L'esposizione ha luogo in stretto, con il tema rovesciato nella terza entrata. In seguito, il tema è impiegato intero, a frammenti, con intervalli giusti, con intervalli alterati, retto, rivoltato, aumentato, diminuito. La forma comprende esposizione, controesposizione, tre divertimenti, due pedali ed una quantità di stretti. La "tranquillità giocosa" si espande quindi in una massiccia costruzione.

IV. Preludio e Fuga in Do diesis minore

Il *Preludio* è di 62 battute. La costruzione è a tre voci, che elaborano successivamente tre temi facendo largo uso di abbellimenti. Il carattere è di profonda mestizia.

La *Fuga*, di 11 battute, è una fuga reale a tre voci. Una interessante figurazione ritmica a terzine dà al pezzo l'aspetto di una giga vigorosa e drammatica. Un inizio di controsoggetto, non stabile, è annesso al tema ed è sostituito nella seconda parte della Fuga da un motivo cromatico discendente.

La forma comprende l'esposizione con una controesposizione incompleta, quattro inversioni del soggetto e della risposta, cinque divertimenti, due pedali ed una coda.

V. Preludio e Fuga in Re maggiore

Il *Preludio* è di 56 battute. La forma si avvicina a quella della sonata monotematica, con esposizione, sviluppo, ripresa e coda. L'andamento franco e robusto del pezzo, introdotto e attraversato dal motivo di fanfare iniziale, ricorda, secondo Casella, talune pitture di Bruegel.

La *Fuga*, di 50 battute, è una fuga reale a quattro voci. A Busoni il pezzo sembra «una fuga nello stile convenzionale della musica chiesastica cattolica», piuttosto arida e scolastica. La forma comprende l'esposizione, quattro divertimenti, sei stretti ed una coda.

VI. Preludio e Fuga in Re minore

Il *Preludio*, di 61 battute, fu modificato dall'autore quattro volte; la prima versione, che risale al periodo di Weimar (1708-1717), è riportata nel volume XXXVI edito dalla *Bachgesellschaft*. La forma comprende due sezioni ed una coda. La freschezza del pezzo ed il suo irruente piglio violinistico rivelano l'influenza vivaldiana.

La *Fuga*, 27 battute, è una fuga reale a tre voci. Il soggetto inizia con un impetuoso disegno di terzine che cede poi al subentrare di un espressivo cromatismo. Un controsoggetto altrettanto espressivo contribuisce con il tema a dare alla *Fuga*, prima di elaborate combinazioni contrappuntistiche, un carattere che Casella definisce "quasi romantico". Dopo l'esposizione, il soggetto appare per lo più incompleto e senza controsoggetto. La *Fuga* ha tre divertimenti e quattro stretti.

VII. Preludio e Fuga in Mi bemolle maggiore

Il *Preludio* è di 71 battute. Il tema principale, che si estende per quattro battute, è ripreso soltanto nell'ultima parte; per il resto lo sviluppo, sebbene non manchino dei periodi simmetrici, ha un tono di improvvisazione su un breve tema dato.

La *Fuga*, di 70 battute, è una fuga tonale a quattro voci. La forma è divisa in tre sezioni: esposizione, sviluppo con controesposizione in

stretto, divertimento e risposta alterata chiusa. Il carattere è di liturgica pomposità.

VIII. Preludio e Fuga in Re diesis minore

Il *Preludio* è di 36 battute. La forma, affine a quella delle Invenzioni, presenta due sezioni ed è costruita su tre elementi tematici. Il carattere è serio e lievemente malinconico.

La *Fuga*, di 46 battute, è una fuga reale a quattro voci. La forma comprende l'esposizione, in cui è presentato il patetico tema accompagnato da un controsoggetto con elementi cromatici, una sezione centrale modulante ed un solenne epilogo, nel quale il soggetto e l'inversione della risposta appaiono simultaneamente; i divertimenti sono due, lo stretto uno, posto al centro della *Fuga*. Nell'insieme, il pezzo è contrassegnato da una austera ed intensa mestizia.

IX. Preludio e Fuga in Mi maggiore

Il *Preludio* è di 54 battute. Il pezzo, elaborato quasi interamente a tre voci e con l'uso di procedimenti a canone, ha la forma di sonata. Il tema principale è arricchito da un secondo elemento tematico assai plastico che interviene nel corso dello sviluppo. Il carattere è dolcemente contemplativo.

La *Fuga*, di 43 battute, è una fuga reale a tre voci. Sia il soggetto, sia il controsoggetto hanno un sapore liturgico. La costruzione è divisa in tre sezioni: esposizione con controesposizione in stretto, sezione modulante, sezione di chiusa.

Il tema appare in varie combinazioni contrappuntistiche ed anche in forma variata. Si hanno quattro divertimenti e sette stretti. La composizione è contrassegnata da una religiosità che si esprime solennemente in un linguaggio di tipo vocalistico.

X. Preludio e Fuga in Mi minore

Il *Preludio* è di 108 battute. Ricompare qui il tipo dell'invenzione a due voci, in una composizione divisa in due sezioni, ciascuna con ritornello. L'elaborazione è strettamente tematica.

La *Fuga*, di 86 battute, è una fuga reale a tre voci. Un soggetto *alla marcia* presenta una struttura a tre parti ed è congiunto con una codetta al controsoggetto. La forma è semplice, presentando un alternarsi quasi continuo di esposizioni e divertimenti, senza stretti ed altre combinazioni contrappuntistiche. Dagli elementi tematici si sviluppa però una architettura di vasto respiro, in cui si dispiegano sonorità forti ed accese.

XI. Preludio e Fuga in Fa maggiore

Il *Preludio* è di 77 battute. La forma comprende quattro periodi, dei quali il primo, il secondo e il quarto sono simmetrici, la scrittura presenta un nuovo esempio di "melodia polifonica", con la distribuzione in cinque voci di due effettive linee melodiche. Il carattere è solenne, la sonorità è di sapore organistico.

La *Fuga*, di 99 battute, è una fuga tonale a tre voci. La forma, divisa in tre sezioni, riserva ampio spazio ai divertimenti, svolti con grande ricchezza di fantasia. Il pezzo ha un andamento di danza rustica e scherzosa.

XII. Preludio e Fuga in Fa minore

Il *Preludio* è di 70 battute. La forma è divisa in due sezioni che sviluppano, variandolo, un germe iniziale. Il tono è intimo e dolente, caratterizzato in particolar modo dai passaggi che due voci "singhiozzano", per usare una efficace espressione di Casella, in terze e seste.

La *Fuga*, di 85 battute, è una fuga tonale a tre voci. Il tema non è accompagnato da controsoggetto; esso dà origine alle varie esposizioni ed a quattro divertimenti fra loro simmetrici. Secondo Casella, è questo

«un tipo unico di fuga per il suo duplice volto di lieve mestizia e di scherzosità maliziosa».

XIII. Preludio e Fuga in Fa diesis maggiore

Il *Preludio* è di 75 battute. Nel tema si succedono due disegni diversi, uno vigoroso ed uno delicato, sostenuti da un unico disegno complementare. Allo sviluppo del pezzo contribuisce soprattutto il secondo disegno. Il carattere generale è, come nota Casella "di una nobile e robusta cordialità".

La *Fuga*, di 84 battute, è una fuga reale a tre voci. La composizione è in contrappunto triplo: due controsoggetti accompagnano di regola il tema, dal quale d'altra parte derivano; anche i divertimenti sono costruiti con elementi ricavati dal tema. Il pezzo è contrassegnato da un'impronta di solida gaiezza popolare.

XIV. Preludio e Fuga in Fa diesis minore

Il *Preludio* è di 43 battute. La forma è tripartita ed il discorso si svolge a tre voci su un elemento tematico unico, assai cantabile e sviluppato soprattutto dalla voce superiore. L'intonazione è di umana e dolente comunicativa.

La *Fuga*, di 70 battute, è una fuga tonale a tre voci. C'è chi considera questo pezzo una fuga a tre soggetti oppure a due soggetti. In realtà, la costruzione presenta tre sezioni, nelle quali sono successivamente sviluppati in maniera fughistica tre temi; poi questi temi appaiono combinati ed il secondo ed il terzo finiscono per rivelarsi sostanzialmente come controsoggetti del primo.

XV. Preludio e Fuga in Sol maggiore

Il *Preludio* è di 48 battute; una prima ed una seconda versione di esso sono riportate nel volume XXXVI edito dalla *Bachgesellschaft*. Lavoro evidentemente giovanile, il *Preludio* è diviso in due sezioni,

ciascuna, con ritornello, e si svolge agile e fresco in un discorso a due voci apparenti che in realtà ne celano quattro.

La *Fuga*, di 72 battute, è una fuga tonale a tre voci; anche di essa il volume XXXVI della *Bachgesellschaft* riporta una prima versione, che corrisponde all'esposizione della versione definitiva. La forma presenta il tema nell'esposizione e poi in altre tre entrate, riservando tutto il rimanente spazio ai divertimenti. Il pezzo ha un andamento danzante e giocoso.

STRALCIO DELLO SPARTITO



XVI. Preludio e Fuga in Sol minore

Il *Preludio* è di 21 battute. Il movimento è indicato come *Largo* da Bach stesso e si svolge su un ritmo che, secondo Schweitzer, si associa sempre all'idea del solenne e del maestoso. La forma è divisa in due parti, di cui la prima consta di due periodi simmetrici e la seconda è trattata più liberamente. L'espressione è di un'austera e grandiosa bellezza, le sonorità hanno sapore organistico.

La *Fuga*, di 84 battute, è una fuga tonale a quattro voci. Ad un tema duro e severo si accompagna un controsoggetto obbligato di intonazione contrastante, fluido e patetico; quest'ultimo ha grande importanza nello svolgimento di parecchi divertimenti. La forma, caratterizzata da una barocca imponenza, comprende tre sezioni: una prima sezione, nella quale si ha l'esposizione seguita da un'ulteriore entrata del soggetto; una sezione modulante, che presenta numerose e varie combinazioni; una sezione di riepilogo.

XVII. Preludio e Fuga in La bemolle maggiore

Il *Preludio* è di 77 battute. La forma comprende tre sezioni, di cui la seconda è divisa in tre periodi modulanti. L'intonazione è caratterizzata, come osserva Casella, da quel senso di "nostalgia della morte" che spesso si riscontra nell'opera di Bach.

Dal punto di vista armonico, va segnalata l'apparizione di un accordo di nona dominante maggiore, accordo tipico della musica romantica.

La *Fuga*, di 50 battute, è una fuga tonale a quattro voci: un primo abbozzo di essa è riportato nel volume XXXVI della *Bachgesellschaft*. Il tema è accompagnato quasi sempre da due controsoggetti, dei quali il primo ha un andamento cromatico.

Quasi metà della *Fuga* è dedicata all'esposizione ed alla controesposizione, il resto allo sviluppo ed all'epilogo. Il carattere del pezzo è definito da Casella "amabile".

XVIII. Preludio e Fuga in Sol diesis minore

Il *Preludio* è di 50 battute. La costruzione, divisa in due sezioni, ciascuna con ritornello, è basata su due elementi tematici, introdotti rispettivamente nella prima e nella seconda battuta: un motivo di *allemande* ed un motivo che ha quasi l'aspetto di un duetto vocale. L'insieme risulta animato e lievemente malinconico.

La *Fuga*, di 143 battute, è una doppia fuga reale a tre voci. La forma è divisa in tre sezioni: esposizione e sviluppo del primo soggetto; esposizione e sviluppo del secondo soggetto; combinazione dei due soggetti e chiusa. La *Fuga* si avvicina nel carattere al mondo dell'*Arte della fuga* e dell'*Offerta musicale*.

XIX. Preludio e Fuga in La maggiore

Il *Preludio*, probabilmente opera giovanile, è di 33 battute. La condotta del pezzo è a tre voci e la forma è tripartita; nella seconda parte appare il tema invertito alternato con il tema per moto retto, nella terza parte le voci superiori ripetono in inversione contrappuntistica la prima parte e poi segue una coda. L'intonazione è calma e dolce.

La *Fuga*, di 29 battute, è una fuga reale a tre voci; anche essa è probabilmente un lavoro giovanile. La forma è assai semplice, presentando dopo l'esposizione sette entrate di soggetti e risposte alternate con divertimenti. Il discorso si svolge con trasparente freschezza.

XX. Preludio e Fuga in La minore

Il *Preludio* è di 32 battute. Il genere è quello delle *Invenzioni*, con due voci apparenti che ne celano tre. La forma comprende due sezioni, ciascuna con ritornello, la seconda delle quali presenta l'inversione del tema e del controtema esposti nella prima. Tutto il brano è pervaso da un continuo cromatismo.

La *Fuga*, di 28 battute, è una fuga tonale a tre voci. Il tema ha due controsoggetti che derivano organicamente da esso. La forma presenta

soltanto esposizioni e divertimenti, svolti però con ampiezza barocca e con accenti incisivi e vigorosi.

XXI. Preludio e Fuga in Si bemolle maggiore

Il *Preludio* è di 87 battute. Un tema unico con tre varianti è sviluppato in una prima sezione, una seconda sezione di elaborazione, una terza sezione che riprende la prima e si conclude con una cadenza. Il tono è sereno e idillico.

La *Fuga*, di 93 battute, è una fuga tonale a tre voci. Gli elementi tematici sono il soggetto e due controsoggetti. La forma comprende l'esposizione con controesposizione incompleta, una sezione di sviluppo ed una lunga coda; i divertimenti sono sette. Come carattere, la *Fuga* si collega al *Preludio*.

XXII. Preludio e Fuga in Si bemolle minore

Il *Preludio* è di 83 battute. Il pezzo è imperniato su due temi e ha una impostazione affine a quella di una invenzione e di un fugato. L'intensa espressività che lo anima è definita da Casella "quasi appassionata".

La *Fuga*, di 101 battute, è una fuga reale a quattro voci, la più elaborata di tutto il *Clavicembalo ben temperato*. Un tema e due controsoggetti sono alla base di una costruzione in cui sono utilizzati i più vari procedimenti contrappuntistici.

La forma comprende una prima sezione, con esposizione per moto retto e stretti; una seconda sezione, con inversioni del tema e stretti; una terza sezione, che è la sintesi delle precedenti, con combinazioni del tema in moto retto ed invertito.

«È invece stupefacente» scrive Casella «il vedere come tutti questi artifici - che potrebbero essere nulla più che arida tecnica scolastica - divengano, per virtù del genio, pura espressione di bellezza».

XXIII. Preludio e Fuga in Si maggiore

Il *Preludio* è di 46 battute. La forma è tripartita, Il tono improvvisatorio. Il pezzo ha l'aspetto di uno studio di agilità, spigliato, leggero e luminoso.

La *Fuga*, di 104 battute, è una fuga reale a quattro voci. Gli elementi tematici sono un soggetto e due controsoggetti. La forma comprende le tre sezioni di esposizione, di sviluppo e di epilogo. Il carattere è di una liturgica maestosità, resa più dolce e flessibile dalla ricchezza del gioco armonico.

XXIV. Preludio e Fuga in Si minore

Il *Preludio* è di 66 battute. Il movimento è indicato come *Allegro* da Bach stesso. L'edizione curata da Franz Kroll per Peters segna le note in valori dimezzati rispetto a quelli che lo stesso Kroll usa nell'edizione della *Bachgesellschaft*; la prima versione si basa su un manoscritto del genere di Bach, Alnikol. Il pezzo è a due voci ed in forma tripartita, nel genere delle *Invenzioni*.

La *Fuga*, di 100 battute, è una fuga tonale a tre voci. Anche qui, gli elementi tematici sono il soggetto e due controsoggetti, la forma è tripartita. A quanto osserva Casella, «il tema ricorda imperiosamente per ritmo e tonalità il formidabile doppio coro *Sind Blitze, sind Donner in Wolken Verschwunden* della *Matthäus-Passion* e presenta anche evidenti affinità vivaldiane, tali da far pensare persino che questa fuga sia un magistrale rifacimento di qualche lavoro giovanile». L'andamento del pezzo è di danza tedesca dal ritmo ben quadrato e massiccio.

Luigi Bellingardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 maggio 2000**

**ARIA CON 30 VARIAZIONI, IN SOL MAGGIORE
PER CLAVICEMBALO, BWV 988**

"Variazioni Goldberg"

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Aria
2. Variazione 1 - a 1 manuale
3. Variazione 2 - a 1 manuale
4. Variazione 3 - canone all'unisono a 1 manuale
5. Variazione 4 - a 1 manuale
6. Variazione 5 - a 1 ovvero 2 manuali
7. Variazione 6 - canone alla seconda a 1 manuale
8. Variazione 7 - a 1 ovvero 2 manuali
9. Variazione 8 - a 2 manuali
10. Variazione 9 - canone alla terza a 1 manuale
11. Variazione 10 - fughetta a 1 manuale
12. Variazione 11 - a 2 manuali
13. Variazione 12 - canone alla quarta
14. Variazione 13 - a 2 manuali
15. Variazione 14 - a 2 manuali
16. Variazione 15 - canone alla quinta in moto contrario a 1 manuale. Andante (sol minore)
17. Variazione 16 - ouverture a 1 manuale
18. Variazione 17 - a 2 manuali
19. Variazione 18 - canone alla sesta a 1 manuale
20. Variazione 19 - a 1 manuale
21. Variazione 20 - a 2 manuali
22. Variazione 21 - canone alla settima (sol minore)
23. Variazione 22 - alla breve a 1 manuale
24. Variazione 23 - a 2 manuali
25. Variazione 24 - canone all'ottava a 1 manuale
26. Variazione 25 - a 2 manuali (sol minore)
27. Variazione 26 - a 2 manuali
28. Variazione 27 - canone alla nona
29. Variazione 28 - a 2 manuali

30. Variazione 29 - a 1 ovvero 2 manuali
31. Variazione 30 - quodlibet a 1 manuale

Organico: clavicembalo

Composizione: 1741

Edizione: B. Schmid, Norimberga, 1741 - 1742

Nel 1726 si svolse a Lipsia, come avveniva sotto Pasqua da tempo quasi immemorabile, la Fiera, famosa in tutta Europa. Un musicista di quarantun'anni carico di figli che ricopriva la carica di Cantor nella Chiesa di San Tommaso con un salario appena sufficiente ad equilibrare alla meglio il bilancio familiare, si recò in Fiera per spacciarvi una graziosa *Partita* per clavicembalo che aveva pubblicato a sue spese. La sua iniziativa non dovette ottenere un esito economicamente insoddisfacente perché l'anno dopo il bravo Cantor si ripresentò in Fiera con una seconda *Partita*, e con una terza nel 1728, una quarta nel 1729, una quinta nel 1730. La sesta *Partita* completava nel 1731 il ciclo, e il Cantor aveva così messo al suo attivo, a quarantasei anni, la sua "opera prima" pubblicata a sue spese, mentre altri compositori del suo tempo, più famosi di lui, vendevano i loro lavori ad editori che ne garantivano la diffusione internazionale.

Il titolo dell'op. 1 di Johann Sebastian Bach - perché di lui si tratta, come il lettore ha già capito - era *Clavier-Übung*, cioè *Esercizio per Tastiera*. Nel 1735 Bach pubblicò, questa volta presso un editore di Norimberga, la seconda parte dell'*Esercizio*, nel 1739 la terza e nel 1741 la quarta, contenente l'*Aria con diverse variazioni per clavicembalo con due tastiere* che più tardi ebbe il titolo, apocrifo, di *Variazioni Goldberg*.

Non sappiamo quante copie venissero approntate per ogni tiratura dell'*Esercizio per Tastiera*, ma sappiamo che cento copie vendute coprivano tutti i costi e che dalla centunesima si cominciava a guadagnarci sopra. Siccome l'incisione della musica richiedeva allora un complicato processo tecnico ed era quindi assai dispendiosa, il prezzo delle pubblicazioni a piccola tiratura si manteneva piuttosto alto. Christoff Wolff ci dice che "la parte I veniva venduta a 2 talleri (lo stesso prezzo del trattato di Heinichen sul basso continuo, di 994 pagine di caratteri a stampa) e la parte III per 3 talleri, cifre che ne impedivano la

diffusione al di fuori della cerchia delle persone seriamente interessate". Fra queste ultime c'era il dottissimo Padre Giovanni Battista Martini, frate minore conventuale che a Bologna riuscì ad avere, probabilmente inviategli da un confratello sassone, una copia della prima ed una della terza parte. Della diffusione della quarta parte non abbiamo notizie.

WILHELM FRIEDEMANN BACH



Il titolo *Variazioni Goldberg* è dovuto ad un aneddoto raccontato nel 1802 da Nikolaus Forkel, primo biografo di Bach. Secondo il Forkel, l'*Aria con diverse variazioni* era stata commissionata a Bach da un nobiluomo di Dresda, Hermann Carl von Keyserlingk, che soffriva di insonnia e che allievava la noia delle notti in bianco ascoltando pezzi per clavicembalo suonati da Johann Cottlieb Goldberg, ex allievo del figlio maggiore di Bach, Wilhelm Friedemann, ed allievo di Bach nel 1742 e nel 1743.

La cronologia non quadra, perché Bach compose le *Variazioni* nel 1741. Ma non quadra anche per altre ragioni, delucidate per noi ancora da Christoff Wolff: "[...] secondo tutti gli indizi estrinseci ed esteriori (la mancanza della dedica formale a Keyserlingk, richiesta dal protocollo settecentesco, e la tenera età di Goldberg, allora [1741] quattordicenne), indicano che le cosiddette *Variazioni Goldberg* non nacquero come lavoro su commissione indipendente, ma fecero parte fin dall'inizio del progetto della *Clavier-Übung*, di cui costituiscono un grandioso finale".

Ciò non esclude, naturalmente, che Goldberg, entrato al servizio del Keyserlingk, non utilizzasse le *Variazioni* per distrarre il suo padrone insonne (non per farlo scivolare dolcemente nelle braccia di Morfeo). In ogni caso, una volta escluso per sgravio di coscienza il fondamento storico dell'aneddoto continueremo a chiamare con il nome tradizionale l'*Aria con diverse variazioni*. Per i tedeschi, per i quali *Gold-Berg* significa *Montagna d'oro*, il titolo apocrifo diventa persino simbolico: *Variazioni della Montagna d'Oro*. Per noi è semplicemente più comodo del titolo originale... e ci fa anche ricordare il povero allievo di Bach, brillante clavicembalista e compositore di un certo vivace ingegno, che morì a soli ventinove anni.

L'*Aria* che dà lo spunto alle variazioni è di trentadue battute, suddivise in due parti simmetriche e con ripetizione di ciascuna parte. Il basso delle prime diciotto battute è identico a quello del tema nella *Chaconne avec 62 variations* di Händel, pubblicata ad Amsterdam nel 1732 e a Londra nel 1733. Bach conobbe sicuramente il lavoro di Händel, e probabilmente restò interessato in particolare, oltre che dal basso, dall'ultima variazione, un canone a due voci (nel canone la seconda voce ripete esattamente, a una certa distanza, ciò che è stato cantato o suonato dalla prima voce). Sul basso händeliano Bach lavorò in due modi diversi:

aggiungendogli quattordici battute ne fece la base dell'*Aria*, e sulle prime otto note annotò sulla sua copia personale della quarta parte del *Clavier-Übung* quattordici canoni, scoperti soltanto nel 1975. Comporre canoni su un testo dato e creare melodie su un basso dato era, com'ancora avviene oggi nella didattica della composizione, un normalissimo esercizio di abilità. Ricorderemo per curiosità che Schumann propose alla giovanissima Clara Wieck, non ancora sua moglie, un basso, su cui la ragazzina creò una bella melodia e, partendo dalla melodia, delle variazioni assai virtuosistiche. Schumann riprese la melodia di Clara e la variò anche lui ma in modo "sapiente", introducendovi persino una fuga, nei suoi *Impromptus op. 5*.

Se i canoni di Bach fossero dodici saremmo nella consolidata tradizione del Settecento. Invece sono quattordici. Perché? O, meglio, c'è un perché? C'è. Per Bach il numero quattordici aveva un chiaro significato simbolico. La denominazione tedesca dei suoni inizia dal la, indicato con A. Andando di seguito, B è il si bemolle, C il do, D il re, ecc., fino alla H che corrisponde al si naturale. Attribuendo il numero 1 al la, il si bemolle avrà il 2, il do il 3, il si naturale l'8: la somma di questi quattro numeri, corrispondenti al nome BACH, dà 14. E in Bach troviamo vari impieghi simbolici di questo numero: ad esempio, egli attese per parecchi anni, prima di entrare nella prestigiosa "Società dei corrispondenti per le scienze musicali", attese cioè fino a quando poté entrarvi come quattordicesimo socio. In quella solenne occasione dovette donare alla Società il suo ritratto: posò per il pittore Elias Gottlob Haussmann, tenendo in mano un foglietto con scritto sopra uno dei quattordici canoni sul basso delle *Goldberg*: non il quattordicesimo, tuttavia, ma il tredicesimo (il 13 è di solito ritenuto un numero sfortunato, quello della "dozzina del diavolo": Bach se ne faceva forse un baffo?).

La variazione non è una forma ma un genere, e sebbene siano esistite alcune tipologie tradizionali di cui i compositori si servivano per dare forma all'insieme, si può affermare che ogni grande serie di variazioni è strutturata in un modo unico, irripetibile. Le trenta variazioni delle *Goldberg* (detto per inciso, il $30 - 10 \times 3$ - è il numero della pienezza e della perfezione) sono suddivise in dieci gruppi di tre (10 è il numero dei Comandamenti, 3 è il simbolo della Trinità). Nei primi nove gruppi l'ultima variazione è un canone a due voci con un basso accompagnante

(che manca solo nel nono ed ultimo canone). L'accompagnamento, per così dire, addolcisce l'impatto sull'ascoltatore della rigorosa scrittura contrappuntistica, lo addolcisce e lo rende più colloquiale rispetto a quello dei quattordici canoni sul basso delle *Goldberg* o a quello dei canoni dell'*Arte della fuga*.

CARL VON KEYSERLINGK



Nelle *Goldberg* il primo canone (terza variazione) è all'unisono: la seconda voce ripete esattamente quello che ha appena fatto la prima, come se ne ripercorresse subito le orme, camminando ad un metro di distanza. Il secondo canone (sesta variazione) è alla seconda, come se la seconda voce rifacesse il percorso della prima ma, oltre che un metro indietro, anche spostata di un metro a lato. I successivi canoni sono alla terza, alla quarta, ecc., fino alla nona (ventisettesima variazione); ma il canone alla quinta (quindicesima variazione) è per moto contrario: come se la seconda voce, oltre che spostata a lato di cinque metri, andasse in direzione opposta a quella della prima.

Il decimo gruppo di tre variazioni ciascuno si conclude con un *Quodlibet* (*a piacere*, letteralmente; nell'Italia del Settecento il termine usato comunemente, invece di *Quodlibet*, era *Misticanza*). Nel *Quodlibet* Bach sovrappone al basso dell'*Aria* le melodie di due canzoni popolari. Che si tratti di canzoni popolari non ce lo dice lui, Bach: ce lo fa sapere il suo allievo Johann Christian Kittel, che ne cita gli incipit, rispettivamente - in tedesco, ovviamente - "Sono così a lungo restato lontano da te, ritorna, ritorna, ritorna" e "Cavoli e rape mi hanno fatto fuggire. Se mia madre avesse cucinato della carne sarei restato più a lungo". Canzoni popolari, dice il Kittel. Ma ci volle molto e molto tempo per scoprire le musiche originali, sfruttate da Bach solo parzialmente. "Cavoli e rape" è una *Bergamasca* - anzi, *Pergamasca* - emigrata dalla Lombardia nella Germania centrale e contenuta in un codice della fine del Seicento; l'altra canzone è stata alla fine ritrovata in una pubblicazione uscita a Lipsia nel 1696.

La divisione in dieci gruppi, con un ordinamento progressivo dei canoni e con il culmine del *Quodlibet*, scandisce l'articolazione rigorosamente geometrica della struttura. Alla divisione per gruppi di tre variazioni s'affianca però nelle *Goldberg* un altro tipo di divisione, una divisione in due grandi parti simmetriche. La sedicesima variazione è una vera e propria *Ouverture* alla francese (introduzione in movimento lento, seguita da un fugato), nettamente differenziata rispetto a tutte le altre variazioni. Siccome Bach prescrive che l'*Aria* venga ripetuta dopo la trentesima variazione, nella forma dell'opera si crea questa divisione dei trentadue pezzi in sedici e sedici (trentadue, lo ricordo al lettore, sono anche le battute dell'*Aria*):

Aria e 15 variazioni (I-XV)
15 variazioni (XVI-XXX) e *Aria*.

La divisione in due parti è talmente netta da consigliare a Jörg Demus, tenuto conto della durata di circa ottanta minuti delle *Goldberg*, di fare un intervallo dopo la quindicesima variazione, emotivamente intensissima, e di riprendere con la festosa sedicesima variazione dopo una sosta di una ventina di minuti. Si tratta di un'idea eminentemente pragmatica, che contrasta con il costume odierno e che viene quindi accettata con difficoltà (per non dire con scandalo), ma che non turba affatto, secondo me, la ricezione dell'opera e che, anzi, la favorisce.

Un'altra iniziativa pragmatica, anch'essa, oggi, dura da... digerire, fu quella di Jörg Ewald Dahler, allievo di un antesignano della "prassi autentica" come Fritz Neumeyer, che ad ogni variazione diede un titolo caratteristico, di gusto francese settecentesco. Questi i titoli delle prime tre variazioni: *Les Polonaises* (La Polacche), *La conversation galante* (La conversazione galante), *Les Deux Bergers* (I due pastori). Non vado oltre perché non sono autorizzato a pubblicare l'intero set di titoli, ed anche perché non vorrei sconcertare chi ritiene che il pregio maggiore del testo artistico risieda nella sua incontaminata autenticità. Mi permetto tuttavia di far osservare che, se è pur vero che nei titoli apocrifi c'è molto di Bach alla Couperin e anche un po' di Bach alla Grieg, è vero altresì che il Dahler non è un dilettante ma un filologo, uno studioso tutt'altro che incline a mercificare l'arte.

I suoi titoli sono da intendere come segnali verso chi reagisce alla musica, invece che per dottrina, per sensibilità e per gusto, e mirano a facilitare e favorire la comprensione delle *Goldberg* indirizzando concretamente l'immaginazione dell'ascoltatore.

In realtà, sia l'iniziativa di Demus che l'iniziativa di Dahler che, per altro verso, l'iniziativa di un interprete rigoroso come Alfred Brendel, che intitola una per una le *33 Variazioni su un valzer di Diabelli* di Beethoven, colgono un problema fondamentale dell'odierno Concertismo: come si possono presentare al pubblico, in concreto, lavori che erano stati pensati per l'esecuzione da camera? Come si possono unire le mille o le millecinquecento persone nell'ascolto di opere pensate per un pubblico di due, tre, o al massimo dieci ascoltatori? Si tratta di un

problema che sta alla base del Concertismo solistico, che durante il secolo passato era stato progressivamente messo in ombra e che sta oggi riemergendo. Liszt aveva scritto nel 1855 che se Schumann avesse dato alla sua *opera 15* il titolo *Bagatelle*, invece di *Scene infantili*, avrebbe reso più ardua la comprensione del suo lavoro. E, Liszt, il Concertismo non solo l'aveva praticato: lo aveva anche inventato.

JOHANN COTTLIEB GOLDBERG



L'aneddoto che diede origine al titolo apocrifo *Variazioni di Goldberg* si trova, come ho già detto, nella biografia di Bach che Nikolaus Forkel pubblicò nel 1802. Nello stesso anno usciva una nuova edizione delle *Goldberg* che andava a sostituire la prima, ormai introvabile. Questa edizione era nota a Hoffmann che, o parafrasando una sua esperienza o facendo ricorso alla sua lussureggiante bizzarra fantasia, introdusse l'*Aria con diverse variazioni* nel racconto *Sofferenze musicali del maestro di cappella johannes Kreisler*. In una brillante serata mondana con molti invitati viene chiesto a Kreisler di far sentire le *Goldberg* (non ancora denominate così).

Egli, sa bene a che cosa si andrà incontro e vorrebbe dunque evitare lo scandalo, ma alla fine si lascia consigliare dai molti bicchieri di punch che ha bevuto ed accetta l'invito, sibilando fra i denti "ascoltate, e crepate di noia". Infatti, a poco a poco il pubblico se la squaglia, e alla trentesima variazione Kreisler si ritrova da solo, davanti al bicchiere del punch e ad una musica che provoca in lui un'ubriacatura maggiore di quella dell'alcol: "Le note prendevano vita, scintillavano, saltellavano attorno a me, un fuoco elettrico passava dall'estremità delle mie dita ai tasti".

A parte questa, forse fantastica e forse no, per tutto l'Ottocento non abbiamo notizie certe di altre esecuzioni complete. Sembra che Liszt eseguisse una parte delle variazioni. Nel 1883 Joseph Rheinberger trascrisse le *Goldberg* per due pianoforti, distribuendo il tessuto originale fra i due strumenti ed aggiungendo raddoppi e contrappunti. L'effetto era curioso: stereofonico, accordale, molto - come dire? - avvolgente.

Non abbiamo notizia di esecuzioni pubbliche della versione Rheinberger, che solo trent'anni più tardi fu ripresa e ritoccata da Reger, ma che anche in questa forma non ebbe fortuna. Un'esecuzione parziale, su un clavicembalo con due tastiere, venne proposta a Londra nel 1897 da Alfred Hipkins. Agli inizi dei Novecento le *Goldberg* entrarono nel repertorio Concertistico del pianoforte con José Vianna da Motta e con Ferruccio Busoni, che le ristrutturarono sia abolendo i ritornelli che alcune variazioni (la versione di Busoni, pubblicata, è del massimo interesse documentario). Vari altri pianisti ripresero le *Goldberg*, ma le prime esecuzioni integrali di cui si abbia notizia sono, negli anni Venti e Trenta, quelle di Harold Samuel, di Rosalyn Tureck e di Claudio Arrau al pianoforte e di Wanda Landowska al clavicembalo moderno.

Nel 1950, bicentenario della morte di Bach, veniva però posto con forza il problema dello strumento originale, il clavicembalo con due tastiere, di cui il clavicembalo della Landowska era una modernizzazione filologicamente inattendibile.

WANDA LANDOWSKA



Bach indica, in ciascuna delle variazioni, se debba essere impiegata una sola tastiera o se ne debbano essere impiegate due. Il trasferimento delle *Goldberg* al pianoforte comportava non lievi problemi di tecnica, tuttavia risolvibili, ed insolubili problemi di timbrica.

L'esecuzione al pianoforte, che era sicuramente non-autentica, venne però "salvata" dalla genialità di Glenn Gould, autore nel 1955 di una celeberrima registrazione discografica, e dalla tetragona resistenza di Alexis Weissenberg, che negli anni sessanta accettò il rischio di non essere *à la page* e di subire i rabbuffi dei critici più severi.

Dopo una ventina d'anni si fece tuttavia strada la convinzione che l'impiego del clavicembalo con due manuali garantiva sì l'autenticità filologica, ma non l'autenticità sociologica, perché l'esecuzione per un numeroso pubblico era del tutto al di fuori delle prospettive e delle intenzioni di Bach.

Inautentico per inautentico, il pianoforte, con la sua massa di suono molto maggiore e con la sua tradizione Concertistica, era dunque più efficace in una grande sala.

E da circa trent'anni le esecuzioni pubbliche al pianoforte sono ridiventate usuali, mentre le esecuzioni al clavicembalo avvengono quasi esclusivamente in sede discografica.

In qualche disco si trovano, oltre alle *Goldberg*, anche i quattordici canoni. Yurji Takahashi registrò le *Goldberg* al pianoforte e i canoni con il sintetizzatore.

In disco si trovano le *Goldberg* eseguite al clavicembalo da Celine Frisch, i canoni eseguiti da un Sestetto d'archi e le due canzoni popolari della trentesima variazione eseguite da una cantante, accompagnata da un piccolo complesso strumentale.

Delle *Goldberg* esistono infine in disco, a ulteriore dimostrazione della diffusione che hanno raggiunto, esecuzioni all'organo, esecuzioni in trascrizione per Trio d'archi ed esecuzioni della versione Rheinberger-Reger per due pianoforti.

Nelle esecuzioni pubbliche sta tuttavia emergendo il problema a cui prima accennavo: quanti ascoltatori riescono a distinguere auditivamente le variazioni ordinarie e le variazioni a canone? E, di conseguenza, quanti riescono a capire l'articolazione della forma oggetto di evidente e gelosa cura da parte di Bach?

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 25 marzo 2008**

**OUVERTURE N. 1 IN DO MAGGIORE
PER ORCHESTRA, BWV 1066**

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Ouverture
2. Courante
3. Gavotte I, II
4. Forlane
5. Menuett I, II
6. Bourrée I, II
7. Passepied I, II

Organico: 2 oboi, fagotto, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1718 circa

Edizione: Peters, Lipsia, 1853

Il genere della *Suite* strumentale, formalizzatosi in una successione di danze precedute o meno da un'*ouverture*, si diffuse rapidamente in Germania a partire dalla fine del XVII secolo, sulla scia della moda francesizzante che contagiò la maggior parte delle corti tedesche del tempo, orientate a riconoscere in Versailles un preciso modello di riferimento politico-sociale e artistico-culturale. In ambito musicale il fenomeno comportò la progressiva assimilazione da parte dei

compositori tedeschi dell'epoca non solo dei modi e delle forme della musica strumentale francese, ma anche dello spirito della danza e della *galanterie* che di quel modello erano considerate le manifestazioni più affascinanti e "alla moda". Küsser, Kuhnau, Telemann, Bach, Muffat, Graupner, Fasch, sono solo alcuni dei protagonisti di un processo più generale che favorì la penetrazione di quelle influenze anche in altri contesti stilistico-formali, come la Cantata o il Concerto, dando origine a degli "ibridi" musicali di cui il *Primo Brandeburghese* o le *Suites-Concerto* di Telemann costituiscono forse gli esempi più conosciuti.

Delle quattro *Ouvertures* per orchestra di Johann Sebastian Bach a noi giunte (alcuni lavori dello stesso tipo sono andati perduti, mentre quella in *sol minore BWV 1070* è probabilmente opera di scuola bachiana), non possediamo alcuna fonte autografa. Fanno eccezione alcune parti staccate della *Seconda e Terza Suite*, databili tra il 1730 e il 1738, e riferibili con tutta probabilità - assieme a gran parte della documentazione non autografa delle quattro composizioni - all'attività musicale del *Collegium musicum* di Lipsia, del quale Bach aveva assunto la direzione nel 1729 e al cui repertorio contribuì ampiamente con rifacimenti di brani precedentemente composti. Nonostante le incertezze, dovute alla mancanza di una documentazione sufficientemente precisa e all'opera di rielaborazione a cui Bach sottopose le quattro *Ouvertures* (titolo adoperato all'epoca per indicare questi lavori, essendo quello di *suite* meno frequentemente usato per i pezzi polistrumentali), oggi si è sostanzialmente concordi nel fissare la data di composizione delle quattro partiture agli anni di Köthen (1717-1723), periodo nel quale Bach fu chiamato a ricoprire l'incarico di *Kapellmeister* della locale cappella di corte, e al quale risale il *corpus* più consistente delle sue opere strumentali.

Il principe Leopold di Anhalt-Köthen (1694-1728), buon cantante ed ottimo suonatore di cembalo e viola da gamba, s'impegnò con determinazione alla creazione di un eccellente *ensemble* di musicisti. Dopo aver frequentato l'Accademia dei giovani nobili di Berlino, aveva continuato a mantenere buoni rapporti con l'ambiente musicale di quella città e non indugiò ad invitare presso di sé quei musicisti berlinesi che Federico Guglielmo I, il re soldato, aveva licenziato subito dopo essere succeduto a Federico I di Prussia, morto nel febbraio 1713.

Al momento dell'assunzione di Bach, la cappella - alle cui esecuzioni si univa talvolta lo stesso principe - comprendeva 16 strumentisti, divisi nella doppia qualifica di *Kammer-Musicus*, con compiti di maggiore responsabilità, e *Musicus*, con funzioni di coadiutore; ma all'occorrenza il complesso poteva essere rinforzato da musicisti appositamente scritturati



Diversamente dalla luterana corte di Weimar, dove Bach aveva precedentemente ricoperto il posto di organista e di *Konzertmeister*, ossia di primo violino, nella calvinista corte di Köthen non c'era spazio per la musica sacra; e se è vero che è a Weimar che Bach venne a conoscenza delle composizioni vivaldiane - trascrivendone alcune per organo o cembalo - e che l'*ouverture* era stata da lui occasionalmente utilizzata già in alcune delle Cantate scritte in quella città (BWV 61 e 152), è a Köthen che egli ebbe modo per la prima volta di confrontarsi con il Concerto italiano e la Suite francese in tutte le loro peculiarità formali e stilistiche.

L'*Ouverture n. 1 in do maggiore BWV 1066* dovrebbe collocarsi nel corso del primo anno dell'incarico assunto da Bach presso il principe Leopold (1718).

Il piano generale dell'opera, la presenza di un'*ouverture* di tipo lulliano e l'assenza dell'*allemanda*, vale a dire della danza tedesca per eccellenza, sono tratti che l'accomunano alle tre composizioni consorelle; tuttavia, mentre in quelle compaiono anche brani che non appartengono al novero delle danze propriamente dette, in questa si succedono solo movimenti di danza e tutti di origine francese o - nel caso della *forlane* - comunque francesizzati.

Come nelle altre tre *Suites*, il pezzo di maggior peso dell'intera composizione, per ampiezza complessiva e per numero di parti (sette contro le quattro o le tre delle danze), è quello iniziale, ossia l'*Ouverture* vera e propria elaborata secondo il consueto schema tripartito "alla francese": *grave - allegro - grave*.

I due tempi lenti, d'andamento solenne e dai tipici ritmi puntati con volatine e note ornamentali, inquadrano una sezione fugata in cui s'inseriscono diversi episodi concertanti affidati ad un trio formato da due oboi e un fagotto, che ripropongono in un vivace gioco contrappuntistico-imitativo alcuni spunti motivici tratti dal tema d'apertura.

Un'aristocratica *Courante*, la sola delle quattro danze fondamentali che generalmente costituivano una *suite* a comparire nella partitura (e per l'unica volta in tutte e quattro le *Ouvertures*), dà inizio, in una regolare

alternanza di ritmi ternari e binari, alla successione delle danze, tutte di struttura bipartita con ritornelli e modulazione alla dominante.

All'eleganza della *Courante* fa riscontro, dopo la *Gavotte I e II*, una *Forlane*, antica danza friulana di movimento rapido e ritmo di 6/4, affermata con un certo successo in Francia specie negli *opéra-ballets* di Campra: la rusticeggiante melodia degli oboi e dei violini primi è "sapientemente" sostenuta da un'agile successione di sestine di crome dei violini secondi e delle viole, mentre i bassi, che nella prima parte della danza si limitano ad una semplice nota-pedale ottaveggiata, nella seconda acquisiscono un andamento più mosso fino a scandire omoritmicamente il motivo principale con il resto dell'orchestra.

La presenza di quattro danze doppie, distinte in I e II, con modifica del tema e della strumentazione è tipica della *Ouverture n. 1*, e le diverse soluzioni timbrico-coloristiche adottate ne costituiscono forse il lato più affascinante.

Nella *Gavotte II*, violini e viole all'unisono contrappongono un militaresco motivo "a fanfara" alla scorrevole melodia degli oboi prevalentemente per terze e seste parallele. Al contrario, nel delicato *Menuet II* la scrittura orchestrale si restringe agli archi e basso continuo, mentre nella *Bourrée II* - il solo brano che, in do minore e con modulazione al relativo maggiore (mi bemolle), si allontana dal piano tonale generale della suite - al terzetto di fiati.

Nel *Passepied II*, l'unico pezzo assieme alla *Bourrée II* ad essere scritto a tre voci, infine, i violini e le viole ripropongono, con un bellissimo effetto di oscuramento timbrico, il tema della danza precedente contrappuntandolo con una nuova melodia degli oboi.

Ciascuna delle quattro coppie di danze va eseguita *alternativement*, facendo cioè seguire l'intera esposizione dei due brani dalla ripetizione del primo senza i ritornelli prescritti.

Se da un lato il vivace gioco di stacchi, risposdenze e riprese si arricchisce di nuovi effetti di simmetria e colore, dall'altro, come scrive Alberto Basso, «lo spirito popolare che in qualche modo aleggia sulla serie delle danze - in antitesi con la solenne, severa e aristocratica

ouverture alla francese - riacquista così, attraverso un artificioso processo di alternanze, una dimensione accademica, rituale, manierata, quale appunto conveniva ad un'*Hofmusik* o ad una musica di cerimonia o da Concerto».

Carlo Carnevali

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 febbraio 2000**

**OUVERTURE N. 2 IN SI MINORE
PER FLAUTO E ORCHESTRA, BWV 1067**

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Overture
2. Rondeau
3. Sarabande
4. Bourrées I e II
5. Polonaise & Double
6. Menuett
7. Badinerie

Organico: flauto traverso, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1735 circa

Edizione: Peters, Lipsia, 1853

La produzione di musica profana, strumentale e da camera, occupò una larga parte dell'attività di Bach, specie durante i suoi primi anni di lavoro, quando prestava servizio in piccole corti tedesche come quella di Anhalt-Köthen. Essa tornò inoltre a rappresentare un capitolo consistente della sua opera negli ultimi tempi del lungo soggiorno a Lipsia, quando destinò brani già composti o ne scrisse di nuovi per il Collegium Musicum, uno di quei complessi orchestrali tipicamente tedeschi, formati per lo più da studenti e da buoni dilettanti, ai quali era delegata l'esecuzione di musica strumentale al di fuori delle chiese e delle corti,

dunque nelle sale o nei giardini dei caffè. Bach diresse il principale Collegium Musicum di Lipsia dal 1729 al 1740, sembra dedicando a questa occupazione anche più impegno di quanto non ne profondesse per la direzione della cantoria di San Tommaso.

La serie delle Suites per orchestra BWV 1066-1069 è da questo punto di vista esemplare: scritte fra il 1717 e il 1723 presso la corte di Anhalt-Köthen, esse furono poi riadattate per il Collegium Musicum di Lipsia. Poiché questa operazione venne condotta direttamente sui vecchi manoscritti, oggi risulta pressoché impossibile tornare a distinguere le versioni originarie, tanto che comunemente si eseguono le partiture di Lipsia, talvolta segnalando le possibili differenze di organico tra le due versioni.

La Suite n. 2 assegna al flauto traverso una chiara funzione concertante che non è perfettamente in linea con la tradizione della suite, ma che invece è coerente con l'idea di quella sintesi fra i diversi generi di musica strumentale che per Bach rappresentava un obiettivo fin dai primi anni di lavoro.

COLLEGIUM MUSICUM DI LIPSIA



L'inizio è una tipica *ouverture* alla francese, in stile solenne, o come si diceva all'epoca "sublime", riferendo questo termine alla pratica di eseguire simili introduzioni in rapporto all'allestimento di uno spettacolo teatrale.

Bach rispetta l'articolazione in tre sezioni del modello derivato da Lully, anche se nell'ultima, che dovrebbe limitarsi a riprendere l'esposizione di apertura, introduce una sensibile modifica del ritmo.

La condotta delle parti, l'orchestrazione pur sempre di dimensioni cameristiche, oltretutto tenuta compatta da Bach lungo tutta la composizione (con l'unica eccezione della *Polonaise* e del *Double*), infine la presenza dello strumento concertante, testimoniano non solo l'immissione di elementi stilistici estranei alla tradizione francese e che accennano piuttosto alle novità dello stile italiano, ma danno all'intera opera un'espressione di carattere intimista che poco si adatta, in linea di principio, con l'esuberanza mondana che sarebbe tipica della "galleria" di danze rappresentata dalla *suite*.

Dopo l'*ouverture*, la Suite n. 2 prosegue con un *Rondeau* in tempo di gavotta, una danza molto marcata nella quale Bach mantiene saldo il riferimento allo stile francese, quindi con una vivace *Sarabande* alla quale egli sottrae un poco della solennità che essa era venuta acquisendo in teatro, poi con due brillanti *Bourrées* la cui accoppiata serve anzitutto a dare un effetto di contrasto, lasciando libero corso alle invenzioni timbriche o alle asimmetrie con le quali Bach muta continuamente la distribuzione degli elementi tematici.

La *Polonaise* con variazione (*Double*) era giudicata dai contemporanei una danza di carattere caloroso e di andamento quasi improvvisativo: Bach regge il gioco di questa impostazione modificando nel *Double* la base orchestrale, ridotta ormai a un puro sostegno del flauto che esalta il suo ruolo solistico eseguendo liberi arabeschi.

Basterebbe ascoltare anche il solo *Menuet*, con la sua astrazione e la sua perfetta condotta formale, per capire quanto ormai la trama della suite si sia allontanata dal mondo della danza e abbia raggiunto un diverso grado di autonomia formale.

Ma Bach sigilla il trionfo virtuosistico di questa composizione con la *Badinerie* finale, grande pezzo di bravura in cui la ribalta spetta solo al solista.

Stefano Catucci

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana; Roma, Teatro Olimpico, 5 marzo 2000

**OUVERTURE N. 3 IN RE MAGGIORE
PER ORCHESTRA, BWV 1068**

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Ouverture
2. Air
3. Gavotte I
4. Gavotte II
5. Bourrée
6. Gigue

Organico: 3 trombe, timpani, 2 oboi, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1731

Edizione: Peters, Lipsia, 1854

Con i Concerti Brandeburghesi, le quattro Suites per orchestra - BWV 1066/69 - costituiscono, nell'ambito della musica profana d'intrattenimento, il risultato probabilmente più alto fra quelli conseguiti da Bach nel corso del suo soggiorno a Köthen (fra il 1717 e il 1723). Nella cittadina sassone Bach ricopriva la carica di Kapellmeister (esonerato però dalla produzione religiosa) presso la corte del principe Leopold, mecenate sensibile alla musica ed incline, come del resto la maggior parte degli altri sovrani tedeschi, a rendere fastosa la vita della propria corte con uno sfarzo apertamente ispirato all'esempio di Versailles. Questa penetrazione del gusto francese in terra tedesca, fertile trasfusione di stimoli intellettuali, trovava una realizzazione di

particolare significato proprio nella diffusione della musica strumentale di danza (espressione dell'elegante disimpegno della corte francese) secondo gli stili elaborati da Lully.

JEAN BAPTISTE LULLY



Wo

Destinato a una funzione ricreativa e di intrattenimento, il genere della suite di danze (le cui origini risalgono al Rinascimento) aveva trovato proprio in Germania una struttura codificata nella successione di quattro brani: Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga (fra le quali potevano eventualmente essere inserite altre danze). Non a caso, tuttavia, tutte e quattro le suites bachiane - indicate dai contemporanei come ouvertures, per metonimia dal primo brano di ciascuna delle composizioni - espellono sistematicamente da questa successione consacrata proprio l'Allemanda, danza tedesca per eccellenza, ed accolgono solo occasionalmente le altre tre danze; la maggior parte dei pezzi prescelti consiste invece in danze la cui matrice francese è palese già dai semplici nomi (ad esempio: bourrée, passepied, badinerie, réjouissance).

In questo le suites di Bach aderiscono perfettamente alla loro funzione e all'estetica del tempo. Il modello francese però, assunto dal compositore come principio antologico generale, viene applicato con una libertà di rielaborazione, una fertilità inventiva e una consapevolezza tecnica che distinguono le quattro composizioni dal conformismo della sterminata produzione contemporanea, e conferiscono a ciascuna di esse un profilo specifico.

La terza *Suite, in re maggiore*, risalente al termine del soggiorno di Köthen - anche se fu certamente rielaborata intorno al 1730 per il Collegium musicum di Lipsia - si affida a un organico piuttosto nutrito, a dieci parti (tre trombe, timpani, due oboi, violini primi e secondi, viole e continuo). L'unico brano a contemplare questo organico nella sua interezza è però l'*Ouverture* vera e propria; si tratta di una pagina aulica, che ricalca lo schema tripartito di matrice lulliana, con due sezioni in tempo Grave - che incedono maestosamente secondo il caratteristico ritmo puntato francese - che incorniciano una centrale sezione fugata, impreziosita da sezioni concertanti degli archi.

Esclusivamente agli archi è affidata l'*Air*, pagina divenuta celeberrima attraverso i più svariati arrangiamenti, che nella veste originaria si profila come una tersa e limpida melodia cantabile. Si entra poi nell'ambito delle danze vere e proprie, con le due brillanti *Gavottes*, accoppiate fra loro secondo la prassi che le vuole legate tematicamente e che vuole la ripetizione della prima dopo l'esposizione di entrambe. Ad una elegante

Bourrée, succede poi una dinamica *Gigue* conclusione consacrata, ma non scontata nei contenuti, della mirabile Suite.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 febbraio 1993**

**OUVERTURE N. 4 IN RE MAGGIORE
PER ORCHESTRA, BWV 1069**

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Overture
Utilizza il Coro n. 1 della Cantata BWV 110
2. Bourrée I
3. Bourrée II (si minore)
4. Gavotte
5. Menuet I
6. Menuet II
7. Réjouissance

Organico: 3 trombe, timpani, 3 oboi, fagotto, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1725

Edizione: Sieber, Parigi, 1816 circa

Di Bach sono conosciute soltanto quattro Ouvertures o Suites per orchestra (è in dubbio l'autenticità di una quinta), un numero piuttosto esiguo se si pensa alla larga diffusione di questa forma musicale nella tradizione barocca. Ma va tenuto presente che Bach utilizzò questa struttura compositiva nelle Suites francesi e inglesi e nelle Partite per cembalo, per violino, per violoncello e per liuto. È incerta anche la data di nascita delle Ouvertures o Suites per orchestra. Secondo Friedrich Blume esse sarebbero state composte nel periodo di Köthen, negli anni compresi tra il 1717 e il 1723, mentre secondo Wolfgang Schraieder le prime due sarebbero state scritte a Köthen intorno al 1721 e le ultime due

a Lipsia tra il 1727 e il 1736 per il Collegium Musicum dell'Università. In realtà non si hanno notizie sicure per fissare sotto il profilo cronologico le date di queste composizioni, anche se non è azzardato supporre che le Suites *n. 3* e *n. 4*, date le loro affinità strutturali, potrebbero essere state scritte in stretta successione temporale.

JEAN BAPTISTE LULLY



Non esiste una norma precisa che regola in modo uniforme il procedimento delle Suites, in quanto la successione dei brani è liberamente sollecitata da esigenze formali dettate di volta in volta da spontanee disposizioni di gusto.

I caratteri comuni alle quattro composizioni si possono indicare nel fatto che ognuna di esse si apre con una Ouverture in stile francese, in cui due sezioni in tempo grave inquadrano un allegro in forma di fuga e che tutti i movimenti sono scritti nella stessa tonalità.

Ogni Suite ha una propria caratteristica strumentale: la prima è concepita per due oboi, fagotto, archi e cembalo; la seconda si avvale del flauto solo, degli archi e del cembalo; la terza è per due oboi, tre trombe, timpani, archi e cembalo; la quarta è per tre oboi, tre trombe, timpani, archi e cembalo.

A provocare la fioritura in terra tedesca delle Ouvertures - sostiene Alberto Basso nel suo prezioso e monumentale libro sulla vita e le opere di Bach intitolato "Frau Musika" - era stata l'immissione massiccia delle maniere francesi in tutta la cultura germanica: ogni corte, grande o piccola che fosse, voleva dimostrare in qualche modo di volersi rispecchiare nel fastoso modello francese di Versailles.

Ai musicisti tedeschi e a quelli che le corti tedesche avevano chiamato dalla Francia era fatto obbligo, come un onere professionale, di adeguarsi ai modelli strumentali che erano stati forniti da Lully; lo imponeva la moda, e lo spirito della danza, che di quella moda era il riflesso più immediato e spontaneo, era divenuto un punto obbligato del discorso musicale, tanto da "contaminare" anche l'incipiente forma del Concerto e indurre poi Bach a creare con il primo dei Concerti brandeburghesi una "ingegnosa mescolanza", uno "stile mischiato", come avrebbe potuto dire Georg Muffat, che del goût francese era stato profondo conoscitore; le giubilanti manifestazioni della suite francese e la galanteria in essa più che latente avevano affascinato ogni tedesco e non è certo contro voglia che Bach affrontò l'argomento e lo sviluppò sino al punto di elevarsi al di sopra di ogni esempio passato, presente e futuro.

Dimenticate dopo la morte del loro autore, le Ouvertures furono risuscitate alla vita per iniziativa di Mendelssohn, che diresse la terza

Ouverture al Gewandhaus di Lipsia il 15 febbraio 1838, e di Siegfried Wilhelm Dehn, il quale pubblicò le prime tre presso l'editore Peters di Lipsia nel 1853-'54. La quarta *Ouverture* fu pubblicata più tardi, sempre da Peters, nel 1881 e per merito di Ferdinand August Roitzsch.

Le *Ouvertures* ubbidiscono ad uno stile pomposo e solenne e di gusto decorativo, temperato però da episodi concertanti, realizzati da Bach con organici diversi. Sembra che Bach abbia scritto tre versioni della *Ouverture in re maggiore BWV1069*.

La prima versione è scomparsa; della seconda è stato utilizzato il primo pezzo introduttivo nella *Cantata BWV 110 "Unser Mund sei voll Lachens"* (La nostra bocca sia colma di sorriso); la terza è quella abitualmente eseguita e conclusa da un movimento chiamato *Réjouissance* perché è un pezzo gaio e brillante, a volte usato in composizioni del genere, così come sostiene Johann Gottfried Walther nel suo "Musicalisches Lexicon" apparso nel 1732.

In questa *Ouverture* i movimenti estremi in tempo grave si snodano su ritmi puntati alla francese, in contrapposizione ai tempi allegri, gioiosi e vivaci, intercalati a sezioni fugate, miranti a caratterizzare il discorso in maniera più varia e piacevole.

Il tutto si snoda secondo un intelligente gioco musicale in cui ogni tassello è incastonato perfettamente nel pregevole mosaico, comprendente la sanguigna popolarità tedesca, la raffinata eleganza francese e la chiarezza vocalistica italiana.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 30 marzo 1985**

CONCERTI BRANDEBURGHESI

Introduzione generale

La sera del 28 Luglio 1750 si chiude a Lipsia, la lunga giornata terrena di Johann Sebastian Bach.

Forkel, suo primo biografo, ci racconta che dopo anni di intenso studio della musica la vista di Bach andò peggiorando finché su consiglio di un amico, *«che aveva fiducia in un medico londinese, Bach si sottopose, coraggiosamente, a due interventi chirurgici che però fallirono. Non solo perdettero del tutto la vista, ma anche la sua costituzione, fino allora così vigorosa, fu irrimediabilmente scossa, forse a causa di farmaci dannosi. La sua salute continuò a peggiorare per più di sei mesi, finché, la sera del 28 Luglio 1750, Bach, all'età di sessantasei anni, si addormentò per sempre. Un mattino, dieci giorni prima di morire, poté nuovamente vedere e sopportare la luce, ma poche ore dopo fu colpito da un attacco apoplettico, e nonostante le cure prodigategli dai medici, il suo organismo ormai stremato non poté più resistere all'acuto stato febbrile»*.

Con la morte di Bach scompare l'ottimo organista della chiesa di San Tommaso a Lipsia, gli eredi ne disperdono i manoscritti musicali, la vita musicale prende nuove strade e solo rari organisti continuano ad utilizzare qualche corale durante i servizi della liturgia luterana. Meno di cinquant'anni dopo la sua scomparsa, la tecnica esecutiva necessaria per leggere ed eseguire i suoi lavori sembra definitivamente scomparsa.

La data fatidica della rinascita bachiana è il 5 Novembre 1793 quando a Berlino un piccolo gruppo di suoi antichi discepoli, fonda la *SingAkademie* (Accademia di canto) nella quale gli originali 27 Cantori iniziano faticosamente a studiare ed a proporre al pubblico la musica vocale di Bach.

Negli anni seguenti entra nella compagine il giovane Felix Mendelssohn-Bartoldy che l'11 Marzo 1829 esegue a Berlino con enorme successo, la *Passione secondo Matteo*. Il recupero della figura e del lavoro di Johann Sebastian Bach è cosa fatta.

Nato a Eisenach il 21 Marzo 1685 in una famiglia dedita alla musica da almeno quattro generazioni, e rimasto orfano di padre e di madre a dieci anni, Bach inizia la sua vita di musicista come fanciullo cantore a Lüneburg studiando appassionatamente i testi musicali della fornita biblioteca locale.

Nel 1703 entra come violinista alla corte di Weimar ed avvia la sua carriera di musicista che si snoda nell'arco della sua vita con prestigiosi incarichi prevalentemente organistici nelle chiese luterane tedesche. Bach era considerato il migliore collaudatore di organi della sua epoca.

Segnato da una profonda religiosità e dalla passione per l'approfondimento della musica che coltiva con passione certissima, rappresenta la sintesi delle forme strumentali che gli organisti del Seicento avevano elaborato e l'apertura alle nuove voci musicali che gli pervengono da altri paesi. Comprende ed assimila la grazia dei clavicembalisti francesi ma soprattutto studia gli italiani con particolare riferimento a Vivaldi del quale trascrive numerosi Concerti.

Tutte queste esperienze confluiscono poi nella costruzione della monumentale mole della musica ad uso della liturgia luterana.

La vita di Bach fu quella di un onesto e laborioso organista tedesco del nord. Ebbe due mogli e una ventina di figli, dei quali dieci sopravvissutigli, tutti musicisti e, tre almeno, tali da occupare un posto cospicuo nella storia. Una fede religiosa improntata a robusta e sana energia, una concezione di vita lietamente operosa e feconda, erano le caratteristiche della casa. *«La vita familiare del tempo dei Bach non conosceva morbidezze di sentimento, ne lacrime, ne baci»* (Ernst Borkowsky). Alle sei del mattino tutti i numerosi Bach grandi e piccini saltavano puntualmente giù dal letto e radunati intorno al clavicembalo nella stanza da lavoro cantavano un inno di grazie al Signore. *«C'era una devozione virile, una fede esatta e senza riserve, semplicità di cuore, fiducia nella forza della preghiera. Mai l'incertezza del dubbio, ma sempre sicurezza di vita, esatto adempimento di dovere, allegra operosità. Nessuna debolezza nella vita e nel lavoro quotidiano»* (Borkowsky).

Massimo Mila nota ancora che *«la sua Immensa produzione musicale fu messa assieme con un lavoro assiduo, metodico e tranquillo, eseguito con scrupolosa cura di artigiano ed inteso, senza alcuna posa, come servizio di Dio. Senza posa, che se Bach fosse stato calzolaio, avrebbe fatto a maggior gloria di Dio un numero sterminato di scarpe, tutte accuratamente lavorate e finite»*.



Dal 1717 Bach si trova alla corte di Cöthen con l'incarico di maestro di cappella, ed ha l'occasione di soddisfare l'invito di Christian Ludwig, margravio del Brandeburgo, di scrivere dei pezzi per la sua orchestra.

I *Six concerts avec plusieurs instruments*, inviati il 24 marzo 1721 da Johann Sebastian Bach, e battezzati nel 1873 dal grande biografo del compositore, Philipp Spitta, *Concerti brandeburghesi*, costituiscono un affascinante laboratorio delle possibilità di scrittura per gruppo strumentale, indagate attraverso una straordinaria varietà di soluzioni compositive.

In realtà piuttosto che ad una serie di Concerti scritti per un'occasione specifica ci troviamo di fronte alla bella copia autografa di opere già (in parte?) composte in precedenza. In vista della raccolta i Concerti vennero ordinati secondo un piano di perfetta simmetria (per due volte ricorre la serie di due Concerti grossi e uno di gruppo, quasi fossero due libri, scrive Alberto Basso), per proseguire la loro vicenda oltre il 1721, quando, ormai a Lipsia, Bach avrebbe impiegato singoli movimenti all'interno di nuove Cantate.

Nei *Brandeburghesi* il compositore coniuga la lezione assimilata dai modelli italiani (Vivaldi Corelli Albinoni e Alessandro Marcello) col contrappunto rigoroso e con alcune strutture della musica vocale, imprimendo una sigla personalissima a questo genere d'avanguardia nel panorama musicale dell'epoca.

Da vero maestro dell'integrazione, in grado di compendiare in un ideale enciclopedico i tratti di un'intera civiltà Bach utilizza di volta in volta con somma libertà le forme principali dei suoi tempi: il Concerto grosso, in cui un Concertino di pochi strumenti si contrappone all'intera orchestra d'archi, denominata appunto Concerto grosso; il Concerto solistico tripartito, con la sua alternanza razionale di episodi solistici e ritornelli orchestrali; il Concerto di gruppo, nel quale non emergono protagonismi di singoli attori; la Sonata da camera, a tre e a quattro.

Sul versante della strumentazione occupa la scena musicale un caleidoscopio di colori che conosce pochi eguali nel tardobarocco europeo: un gusto per la preziosità timbrica - nella scelta degli strumenti e nella loro combinazione - che troverà in seguito espressione nelle

grandi pagine vocali lipsiensi (le Passioni, le Cantate, *l'Oratori di Natale*). Istanze stilistiche divergenti vengono dunque conciliate all'insegna di una «stravaganza» che permette a questo gruppo unico di opere, rappresentative di un'intera stagione creativa del loro autore, di sveltare in un frangente storico cruciale: a conclusione di quel secondo decennio del Settecento in cui il Concerto italiano si era affermato attraverso l'editoria musicale internazionale.

CONCERTO BRANDEBURGHE N. 1 IN FA MAGGIORE BWV1046

Il *Concerto n. 1 in fa maggiore BWV 1046* esibisce già dal primo tempo, con grande energia e impatto fonico, uno spiegamento di forze imponente: 2 corni, 3 oboi, fagotto, archi e basso continuo, ai quali Bach sovrappone la parte solistica dell'insolito violino piccolo, (strumento di dimensioni ridotte accordato una terza minore sopra la norma, che veniva utilizzato nella musica barocca per sopperire alla mancanza della quarta corda nei normali violini dell'epoca). Articolato in un'anomala struttura in quattro tempi (unica fra i Concerti bachiani), la peculiarità del Primo brandeburghese è l'oscillazione tra il riferimento italiano alla forma del Concerto grosso e una serie di ammiccamenti a elementi stilistici francesi, in particolare con la musica da danza, cui si richiama scopertamente il movimento conclusivo.

La caratteristica principale dell'*Allegro* iniziale è rappresentato dalla costante presenza dei corni che sostengono il discorso musicale con figurazioni semplici ma comunque impegnative ed acusticamente cospicue, affini ai coevi richiami di caccia.

Il predominio del timbro dei fiati risulta evidente già dalla serrata dinamica dell'esordio; nella frase di apertura gli archi sostenuti dai corni, presentano il loro tema che si intreccia con un controtéma presentato in contrasto, dagli oboi. Nel primo vero episodio del Concerto il tema principale passa agli oboi. Segue una sezione centrale a piena orchestra dominata dalla presenza dei corni. Il secondo episodio è presentato dai corni, dagli oboi e dai violini che eseguono un passaggio in imitazione al quale fa seguito una esposizione a piena orchestra. Il terzo episodio ha un inizio di tipo solistico con entrate successive in imitazione, dei corni,

degli oboi e dei violini sul sostegno del basso continuo e sfocia nella parte conclusiva del brano in cui la piena orchestra riassume le parti salienti che abbiamo ascoltato.

CHIESA DI SAN TOMMASO A LIPSIA



L'*Adagio* presenta tratti stilistici spiccatamente italiani: attacca quasi fosse un tempo di Concerto per oboe e archi, per rivelarsi ben presto, all'ingresso del violino piccolo, concepito per una coppia di solisti, ai quali si aggrega inaspettatamente anche la calda voce degli strumenti bassi, attratta nell'intenso gioco imitativo. Nella sezione centrale ascoltiamo un serrato gioco imitativo tra oboe e violino piccolo con la comparsa del tema anche al basso. La ripresa abbreviata della prima parte è chiusa dalla cadenza affidata all'oboe che aveva aperto questa bella pagina in re minore.

Il violino piccolo riprende la supremazia nell'*Allegro* seguente contrastando brillantemente l'orchestra con un tema insieme stilizzato e vigoroso.

Dopo un esordio con tutta l'orchestra, abbiamo un primo episodio solistico in cui il violino piccolo espone il tema entrando poi in dialogo prima con tutta l'orchestra e poi con il primo corno.

Il tema passa poi al violino I e viene ripreso da un fraseggio fra oboi ed archi. La sezione centrale presenta un materiale tematico nuovo con una fitta dialettica tra il violino piccolo e gli altri strumenti e si chiude con due battute in tempo di *Adagio*. L'*Allegro* successivo propone un nuovo episodio solistico: il tema esposto dal violino piccolo passa poi a tutta l'orchestra che si avvia alla chiusura del brano.

L'appendice «francese» che forma l'ultimo tempo (quasi una suite in miniatura) alterna un florilegio di pagine differenziate timbricamente. La sequenza si apre con la grazia misurata del *Menuet* a organico pieno che lascia spazio alle sonorità ovattate dei legni nel *Trio I* in re minore per 2 oboi e fagotto; dopo la ripetizione del *Menuet* la compagine omogenea degli archi soli presenta la *Poloinesse* (così nell'autografo: si tratta naturalmente della *Polonaise* o *Polacca*); nuova ripetizione del *Menuet* seguita dalla squillante fanfara dei due corni solisti con accompagnamento degli oboi all'unisono nel *Trio II*; ripetizione finale del *Menuet*.

CONCERTO BRANDEBURGHESE N. 2 IN FA MAGGIORE, BWV 1047

Musica: Johann Sebastian Bach

1. ...
2. Andante (re minore)
3. Allegro assai

Organico: tromba, flauto a becco, oboe, violino cocertante, 2 violini, viola, violone, violoncello, clavicembalo

Composizione: 1719

Edizione: Peters, Lipsia, 1850

Dedica: margravio Christian Ludwig von Brandenburg

La denominazione di *Concerti Brandeburghesi* non è originale ma risale allo Spitta, il primo autorevole studioso di Bach, che nel 1873, studiando la raccolta pubblicata per la prima volta nel 1850 dall'editore Peters di Lipsia, li definì in questo modo, facendo riferimento alla qualifica del destinatario, Christian Ludwig margravio di Brandeburgo, che Bach aveva incontrato a Berlino nel corso di un suo viaggio. Tuttavia nella lunga e ossequiosa lettera di dedica che accompagnava la raccolta, datata 24 marzo 1721, Bach qualificò queste composizioni semplicemente come *Concerts avec plusieurs instruments*. La definizione dello Spitta sembra ancor più "impropria" in considerazione del fatto che molto probabilmente questi Concerti non furono mai eseguiti dai musicisti che formavano l'orchestra del margravio di Brandeburgo, bensì da quelli della cappella di Köthen, dove Bach era stato chiamato a ricoprire l'ufficio di *Kapellmeister* nel dicembre del 1717.

Il principe Leopold di Anhalt-Köthen, che aveva studiato canto e che sapeva suonare il clavicembalo e la viola da gamba, s'impegnò con forte determinazione alla creazione di un eccellente ensemble di musicisti. Bach era legato al principe da sincera amicizia e in quell'ambiente così favorevole sentì accrescere il proprio impulso creativo. «Vi trovai un duca benigno, che non solo amava ma conosceva anche la musica (ne era cioè competente), presso il quale credetti di terminare la mia esistenza», così scriveva nel 1730 al suo amico Erdmann.

Diversamente dalla luterana corte di Weimar, dove Bach aveva precedentemente svolto le funzioni di organista e di *Konzertmeister*, ossia di primo violino solista, nella calvinista corte di Köthen non c'era spazio per la musica sacra.

CHRISTIAN LUDWIG VON BRANDENBURG



E se è vero che Bach era venuto a conoscenza delle composizioni vivaldiane, trascrivendone alcune per organo o clavicembalo a Weimar, è a Köthen che ebbe modo per la prima volta di scrivere Concerti e di confrontarsi con il nuovo genere del Concerto solistico italiano in tutte le sue peculiarità formali e stilistiche.

Anche i *Brandeburghesi*, come gran parte della sua musica strumentale, risalgono agli anni di Köthen (1717-23). Il problema della loro cronologia è ancora aperto, ma oggi gli studiosi sono sostanzialmente concordi a datare il *Primo*, il *Terzo* e il *Sesto Concerto* al 1718; il *Secondo* e il *Quarto* al 1719; il *Quinto* al 1720. L'eterogeneità esistente tra le sei composizioni nell'organico strumentale, nella successione dei movimenti e nel diverso assetto formale e stilistico è tale da non consentire una loro collocazione nelle categorie tradizionali del Concerto solistico o del Concerto grosso che, sovrapponendosi continuamente, si annullano l'un l'altra. Tuttavia pur nella loro diversità, «tali opere» - come osserva giustamente Basso - «costituiscono un gruppo unitario, formano una sorta di piccolo dizionario dimostrativo delle possibilità aperte al genere del Concerto, inteso in un'accezione per così dire globale e universale».

Il *Secondo Concerto Brandeburghese* sfugge a qualsiasi forma di schematizzazione già a partire dalla strumentazione. Al ripieno degli archi infatti Bach contrappone un insolito Concertino, formato da tromba piccola in fa (dalle sonorità più acute e penetranti rispetto a quella in re o in do), oboe, flauto a becco e violino. Nel primo movimento (*Allegro*), l'alternanza dei *solì* e dei *tutti* non procede con la consueta e un po' scontata regolarità delle coeve composizioni italiane. La parte iniziale del brano è caratterizzata dalla contrapposizione tra la tematica del *tutti*, articolata in quattro brevi sezioni, a quella dei *solì* (di appena due battute) che rispondono all'orchestra prima a coppie e poi in gruppo. Nella seconda parte, il *Concertino* perde la sua individualità tematica e, suonando assieme al *tutti*, si appropria di quella del *ripieno* fino alla conclusione del pezzo, segnata dal ritorno improvviso alla tonica.

L'*Andante* è affidato al flauto, oboe, violino e basso continuo (Bach probabilmente rinuncia alla tromba anche per ragioni di natura pratica, ossia per consentire all'esecutore di far riposare il labbro): si passa quindi dal piano sonoro del Concerto a quello della Sonata a tre. Il regolare

movimento per crome del basso, che ripete più volte ciclicamente - sia pure non in maniera simmetrica - il suo disegno, fornisce la base per la ininterrotta imitazione tra gli altri strumenti di un motivo "a sospiro".

Nell'*Allegro assai*, i principi della fuga si uniscono a quelli concertanti. Gli strumenti solisti, che in questo movimento ricoprono un ruolo decisamente più importante del *ripieno*, entrano in successione secondo i canoni della fuga: prima la tromba, poi l'oboe, il violino e in ultimo il flauto. Segue una sezione a carattere modulante (re minore - Si bemolle maggiore) in cui l'orchestra si alterna ai *sol*i, riproposti in diverse combinazioni strumentali, fino al tutti conclusivo, dove l'ultima ripresa del tema, suonata dalla tromba, viene sostenuta dal breve pedale di tonica.

Marco Carnevali

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 1 novembre 1996**

CONCERTO BRANDEBUGHESE N. 3 IN SOL MAGGIORE BWV1048

Nel *Concerto n. 3 in sol maggiore BWV1048*, destinato ai soli archi, Bach divide al suo interno violini, viole e violoncelli in tre gruppi, ottenendo un totale di nove parti, cui va aggiunta una decima realizzata dal basso continuo. Con tale risorsa a disposizione, il compositore procede allo sfruttamento sistematico delle sfumature timbriche di questa unica sezione orchestrale, in una scrittura serrata di natura polifonica.

Alla forma del Concerto grosso subentra quella del Concerto di gruppo, chiaramente esemplificata dall' *Allegro moderato* introduttivo, in cui le diverse sezioni si scambiano, in un dialogo arioso, un materiale tematico fondato su una cellula anapestica che domina incontrastata l'intera pagina, nel cui dinamismo irrefrenabile emerge a tratti l'effimero protagonismo dei violini.

Il brano si apre con una frase di introduzione basata sul citato ritmo anapestico, seguita da un episodio contrastante in cui la cellula viene scambiata in modo imitativo tra i tre gruppi di strumenti ad arco e da una frase di collegamento con l'episodio successivo.

ESTERNO DELLA NIKOLAIKIRCHE DI LIPSIA



Il secondo episodio contrastante è dominato dai violini I e II ed è concluso dalla frase di collegamento.

Un terzo episodio sempre contrastante è aperto da un tema in imitazione tra le viole e termina con la sua frase di raccordo al passaggio successivo. Il quarto episodio contrastante è in forma di doppia fuga. Il soggetto è sviluppato dal violino I ed imitato dai violini II e III. Segue poi una parte conclusiva che riassume i passaggi del primo tempo.

Un problema interpretativo pressoché insolubile è posto dalla semplice cadenza frigia (due soli accordi) che costituisce l'*Adagio* centrale. Bach sembrerebbe portare a estreme, paradossali conseguenze quella tendenza italiana (riscontrabile, ad esempio, in talune opere di Corelli e Albinoni) di svuotare il tempo intermedio a vantaggio di quelli estremi. Il rebus esecutivo viene di norma risolto con l'introduzione di una cadenza oppure inserendo all'interno del Concerto un movimento da un'altra opera del compositore.

Con l'*Allegro* finale una frenesia cinetica s'impossessa dell'intera compagine, più compatta poiché i violoncelli suonano all'unisono e coinvolta in un inarrestabile congegno motorio di natura contrappuntistica.

La forma di danza binaria di quest'ultimo tempo, sottilmente articolata al suo interno, è inconsueta nei Concerti bachiani.

Nella prima parte l'orchestra presenta un tema che viene trattato per imitazione dai tre gruppi degli archi (violini, viole e violoncelli). Dopo la ripetizione della prima parte, nel secondo episodio il tema passa ai violoncelli ed al basso continuo che provvedono a svilupparlo.

L'intera orchestra ripresenta il tema in tonalità minore e lo sviluppa poi in un intreccio tra i tre gruppi di archi. In chiusura l'orchestra torna ad esporre il tema nuovamente nella sua tonalità maggiore. A questo punto viene ripetuta la seconda parte nella sua interezza.

CONCERTO BRANDEBURGHESE N. 4 IN SOL MAGGIORE, BWV 1049

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Andante (mi minore)
3. Presto

Organico: violino principale, 2 flauti a becco, 2 violini, viola, violoncello, violone, continuo

Composizione: 1719 - 1720

Edizione: Peters, Lipsia, 1850

Dedica: margravio Christian Ludwig von Brandenburg

La denominazione *Concerti Brandeburghesi* non è originale ma risale a Philipp Spitta, l'autorevole autore di una monumentale biografia bachiana apparsa in due volumi a Lipsia nel 1873 e nel 1880. Egli intitolò la raccolta facendo riferimento alla qualifica del destinatario, Christian Ludwig margravio di Brandeburgo (1677-1734), fratello minore di Federico I - scomparso nel 1713 - e pertanto zio del nuovo sovrano Federico Guglielmo I.

Bach lo aveva incontrato a Berlino nel corso dei due viaggi da lui compiuti nella capitale prussiana nell'autunno del 1718 e nella primavera del 1719 relativamente all'acquisto - per conto del principe Leopold - di un nuovo clavicembalo da destinare all'orchestra di Köthen, in occasione dei quali il margravio avrebbe invitato il musicista ad inviargli alcune sue composizioni. In realtà, nella lunga e rispettosa lettera di dedica che accompagnava la raccolta, scritta in lingua francese e datata 24 marzo 1721, Bach qualificava questi lavori semplicemente come *Concerts avec plusieurs instruments*, definizione che sembra richiamarsi ad analoghe raccolte polistrumentali contemporanee di tipo francese.

Il titolo scelto da Spitta risulta essere ancora più "improprio" in considerazione del fatto che quasi sicuramente questi Concerti non furono mai eseguiti dai musicisti che formavano l'orchestra del margravio, allestita all'indomani dello scioglimento della cappella berlinese voluto da Federico Guglielmo I, bensì da quelli del *Collegium musicum* di

Köthen. È probabile, infatti, che Bach abbia deciso di riscrivere "in bella copia" i sei Concerti da offrire a Christian Ludwig, scegliendoli da un *corpus* di composizioni preesistenti, originariamente concepite per i musicisti di Köthen o addirittura predisposte per la corte di Weimar (il problema della cronologia dei Brandeburghesi è uno dei capitoli più tormentati della critica bachiana ed è ancora lungi da una sua piena risoluzione).

In tal modo Bach esaudiva l'invito rivoltogli dal margravio all'epoca dei loro incontri berlinesi, ma nello stesso tempo si proponeva a Christian Ludwig come suo nuovo eventuale Kapellmeister. L'autocandidatura si intravede piuttosto chiaramente tra le ossequiose espressioni di rito che concludono la dedica: «...*Monsignore, io supplico molto umilmente Vostra Altezza Reale, di avere la bontà di continuare a elargire le Sue buone grazie verso di me, e di essere persuaso che nulla mi sta tanto a cuore, quanto di poter essere adoperato in occasioni d'Ella e del suo servizio più degne, io che sono con fervore senza pari, Monsignore, di Vostra Altezza Reale l'umilissimo e obbedientissimo Servitore...*». L'augurio espresso dal musicista era dettato principalmente dal raffreddamento dei suoi rapporti - in passato così amichevoli - con il principe Leopold, nonché dall'invitante prospettiva di potersi inserire nello stimolante ambiente culturale berlinese.

La raccolta costituiva dunque un saggio dimostrativo della straordinaria ricchezza di mezzi musicali che Bach poteva offrire al suo potenziale mecenate; ma nello stesso tempo rappresentava anche un'immagine radicalmente nuova dell'arte concertante, aperta ad inaspettati orizzonti tecnico-espressivi in cui le tradizionali categorie del Concerto solistico e del Concerto grosso - sovrapponendosi continuamente tra loro - si annullavano l'un l'altra. Il margravio non rispose all'invito e Bach, benché restio a lasciare il posto di *Kapellmeister* per quello di *Kantor*, nel 1723 si trasferiva alla *Thomasschule* di Lipsia.

Il *Quarto Concerto Brandeburghese*, secondo il quadro cronologico proposto da Heinrich Bessler, risale al 1719 ed è il penultimo della serie in ordine di tempo prima del *Quinto*. Al ripieno orchestrale Bach contrappone un *Concertino* formato da un violino, al quale sono affidati impegnativi interventi solistici che a stento si ritrovano nei suoi Concerti per questo strumento, e due flauti con funzioni prettamente concertanti.

In vero, il termine esatto usato da Bach per quest'ultimi, *Flauti d'Echo*, è assai insolito e non è stato adoperato da nessun altro compositore: l'espressione indicherebbe o una coppia di flauti dolci, così denominati in seguito ai frequenti passaggi "in eco" presenti nelle loro parti; oppure, più probabilmente, due *flageolets*, piccoli flauti a becco intonati un'ottava sopra, i quali - tra l'altro - avevano suscitato l'interesse del margravio.

CHRISTIAN LUDWIG VON BRANDENBURG



Il Concerto, rielaborato successivamente a Lipsia per clavicembalo, due flauti, archi e continuo (BWV 1057), si apre con un *Allegro* insolitamente esteso - 427 misure - ma simmetricamente costruito su una struttura formale concentrica del tipo A-B-C-B'-A. Nell'ampio ed articolato ritornello iniziale (A), ripetuto testualmente a conclusione del movimento, il materiale tematico è esposto principalmente dagli strumenti solisti, mentre l'orchestra si limita ora a scandire le battute con semplici accordi, ora ad unirsi al *Concertino* rafforzandone la sonorità.

Nelle sezioni successive (B e B') aumenta il ruolo solistico del violino, culminante nell'esteso passaggio di biscrome (C) posto al centro del brano, quasi che il vertice dell'impegno virtuosistico coincidesse con quello formale in un'immaginaria struttura a piramide. Le solide geometrie sulle quali si basa l'intero movimento si stemperano però nella morbidezza sonora della coppia di flauti e nel carattere disteso ed

avvolgente dell'invenzione tematica, sottolineato dalla giocosità di un ritmo ternario piuttosto insolito per il primo tempo di un Concerto.

L'*Andante* (mi minore) è l'unico movimento lento fra tutti i *Brandeburghesi* a non prevedere una riduzione dell'organico strumentale: i solisti - qui usati come gruppo unitario - e il *ripieno* dialogano tra loro o si sovrappongono secondo i modi tipici del Concerto grosso nell'elaborazione di un nucleo motivico di sospirate crome legate a due a due, in un fascinoso gioco di effetti d'eco e di contrasti del piano dinamico.

La coralità dell'insieme strumentale si interrompe solo in un paio d'occasioni, per dare spazio a due espressivi interventi solistici del primo flauto, a metà circa del brano e poco prima della cadenza conclusiva frigia alla dominante maggiore (*si*).

Nel Finale (*Presto*), così come nel *Secondo Brandeburghese*, i principi dello stile fugato si uniscono a quelli concertanti, sebbene in questo caso la condotta delle voci risulti essere più tesa ed articolata.

Le entrate a canone del tema, il cui incipit riecheggia quello del *Brandeburghese n. 2*, sono proposte dal Tutti lungo un arco modulante che dal tono d'impianto (*sol*) tocca il relativo minore (*mi*) e la sottodominante (*do*).

Gli interventi dei solisti si pongono a metà strada tra il divertimento contrappuntistico e l'intermezzo concertante, e ancora una volta affidano al violino l'episodio di maggior impegno virtuosistico, consistente in accordi spezzati, agili volatine di semicrome e tremoli vigorosi.

In questo movimento, il Tutti collabora "da protagonista" allo sviluppo dell'eloquio musicale ed acquisisce così un peso maggiore rispetto al semplice ruolo di accompagnamento svolto nel primo tempo, seguendo un percorso inverso a quello del *Secondo Brandeburghese*, dove i soli, meno visibili in apertura del Concerto, si impongono più decisamente all'orchestra soltanto nel finale. Si ristabilisce così un più proporzionato rapporto dinamico tra solisti e ripieno che contribuisce ad arricchire quel sofisticato e delicato complesso di equilibri sul quale è

complessivamente costruita, pur nell'individualità dei singoli Concerti, l'intera raccolta dei *Brandeburghesi*.

Carlo Carnevali

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 febbraio 2000**

CONCERTO BRANDEBURGHESE N. 5 IN RE MAGGIORE BWV1050

Le novità storiche più importanti della serie provengono dal *Concerto n. 5 in re maggiore BWV 1050*, che integra all'interno di una struttura da Concerto grosso una parte solistica preponderante, scritta per uno strumento che attorno al 1720 non aveva *status* solistico: il clavicembalo. Un numero di copie manoscritte superiore alla somma degli altri *Brandeburghesi* testimonia la grande popolarità di questo Concerto, dovuta sia alla scrittura innovativa per il cembalo e per un flauto traverso ancora poco sfruttato, sia all'originale e audace concezione del Concerto, sia naturalmente alla sua bellezza luminosa.

La sonorità brillante dell'orchestra d'archi apre l'*Allegro* con una energica frase in re maggiore degli archi, alla quale risponde un dialogo in imitazione tra flauto e violino solo con un tema di assoluta semplicità, al quale si contrappone una parte fiorita del clavicembalo, destinata a riproporsi nei punti chiave del movimento. I numerosi ed estesi episodi solistici offrono a Bach l'occasione per un proliferare di figurazioni ritmiche sempre rinnovato, combinazioni dinamiche diverse e ricchi percorsi armonici.

La sorpresa imprevedibile è però lo svilupparsi di un vasto assolo del cembalo (65 battute: quasi un quarto di un movimento già di per sé considerevole), che trascende la funzione di cadenza per rivelarsi piuttosto un capriccio virtuosistico, tematicamente derivato dall'*Allegro* che lo ospita e concluso nei liberi modi di una toccata.

Si riconosce qui il compositore che l'anno successivo al manoscritto dei *Brandeburghesi* avrebbe ultimato l'autografo del *Clavicembalo ben temperato*, volume I



Il contrastante Affettuoso in Si minore, riservato al flauto traverso, al violino solo ed al clavicembalo, presenta una trama cameristica da Sonata a tre dal *pathos* delicato, in un regolare alternarsi di sonorità forte e piano che esaltano l'architettura formale.

Sono sempre i tre strumenti solisti (flauto traverso, violino solo e clavicembalo) ad aprire l'*Allegro* finale, un tempo di danza veloce (una giga) concepito tuttavia in termini contrappuntistici, sfruttando una pervasiva figura di terzina.

Il soggetto viene poi ripreso dall'orchestra a cominciare dalle viole, prima di passare alla seconda parte con funzione di sviluppo.

Dopo una parentesi in cui il tema viene trattato dal clavicembalo solo ed una ripresa di tutta l'orchestra, la grandiosa struttura ternaria dell'*Allegro* si chiude con la ripetizione esatta di 78 delle sue 310 battute complessive.

Terenzio Sacchi Lodispoto

CONCERTO BRANDEBURGHESE N. 6 IN SI BEMOLLE MAGGIORE, BWV 1051

Musica: Johann Sebastian Bach

1. ...
2. Adagio ma non tanto (mi bemolle maggiore)
3. Allegro

Organico: 2 viole da braccio, 2 viole da gamba, violoncello, violone, clavicembalo

Composizione: 1718

Edizione: Peters, Lipsia, 1850

Dedica: margravio Christian Ludwig von Brandenburg

Appare difficile immaginare per un ascoltatore di oggi che il testo più rappresentativo e compiuto della barocca "arte del Concerto" - i sei *Concerti brandeburghesi* di J. S. Bach - siano stati per oltre un secolo completamente ignorati dal mondo musicale. Privati del privilegio della stampa (la prima edizione è del 1850, in piena *Bach-Renaissance*) i Concerti furono certamente eseguiti nella piccola corte del principe Leopold von Anhalt-Köthen presso cui Bach prestò servizio in qualità di maestro dei Concerti e della musica da camera fra il 1717 e il 1723 ma non in quella berlinese del margravio Christian Ludwig di Brandeburgo, dedicatario e mecenate dell'opera. Così una pressoché nulla influenza sui contemporanei di Bach e sugli immediati successori è in stridente contrasto con la trionfale accoglienza tributata dai musicisti e musicofili del Novecento.

Capolavoro sommamente speculativo e riassuntivo delle diverse forme del Concerto polikorale, del Concerto grosso e del Concerto solistico, i *Concerti brandeburghesi* non perdono di vista, e anzi esaltano, l'aspetto ludico e ricreativo della musica, con il loro tripudio di timbri e di invenzioni melodiche e ritmiche.

L'ambiente di Köthen era favorevole alla pratica della musica strumentale. Il principe, di stretta osservanza calvinista e quindi poco incline alla musica sacra, «non solo amava ma conosceva anche la musica», secondo quanto scrisse Bach all'amico Erdmann nel 1730.

L'orchestra di corte, formata da una quindicina di ottimi strumentisti, si prestava ottimamente alle esigenze del *Konzertmeister* ed era motivo di vanto per il principe.

LEOPOLD VON ANHALT-KÖTHEN



Ultimo della serie, ma primo in ordine di composizione (1718), il *sesto Concerto* è, come il terzo, un Concerto per soli archi. La novità è che, mancando i violini, gli strumenti di suono medio e grave (due viole da braccio, due viole da gamba, violoncello, violone e cembalo) creano una sonorità inconfondibilmente scura e brunita. Lo spazio dato alla funzione solistica e concertante delle viole - strumenti di ripieno nella prima metà del Settecento - è anche un elemento nuovo e importante.

Formalmente il *Concerto* è, fra i sei, quello più vicino alla struttura del Concerto grosso, con il Concertino - vale a dire il gruppo di solisti che si contrappone al Tutti - formato generalmente dalle due viole e dal violoncello. La fantasia di Bach non si accontenta comunque di definire un gruppo stabile di solisti ma di volta in volta lo allarga o lo restringe con grande libertà.

In tutto simile al contesto sonoro della Sonata a tre è l'*Adagio ma non troppo* centrale, in cui il tema austero ed espressivo viene sottoposto ad una fitta rete di imitazioni fra le due viole soliste.

A concludere il *Concerto* Bach pone un *Allegro* sul ritmo rilassato e gioioso di 12/8 la cui ripetizione nei ritornelli del Tutti è spezzata e variata da una serie di episodi virtuosistici e imitativi.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 6 novembre 1998**

CONCERTO IN LA MINORE PER VIOLINO E ORCHESTRA, BWV 1041

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Andante (do maggiore)
3. Allegro assai

Organico: violino solista, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1718 - 1723

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1874

Vedi anche la trascrizione per Clavicembalo e orchestra BWV 1058

Bach compose probabilmente una decina di Concerti per violino e orchestra, ma a noi ne sono giunti soltanto tre: il *Concerto in la minore BWV 1041*, il *Concerto in mi maggiore BWV 1042* e il *Concerto in re minore BWV 1043*; ad essi va aggiunto un frammento di 50 battute di un *Concerto in re maggiore*, in cui il violino solista è accompagnato da tre trombe, timpani, due oboi e archi. I tre Concerti per violino conservati esistono anche in una trascrizione realizzata dallo stesso Bach a Lipsia dopo il 1730 per clavicembalo e orchestra, rispettivamente *BWV 1058* e *BWV 1054* e per due clavicembali *BWV 1062*. Dei Concerti perduti si conosce la musica per via delle successive trascrizioni per cembalo; si tratta in sostanza del *Concerto in re minore* per cembalo *BWV 1052* che si richiama ad un analogo Concerto violinistico perduto, del *Concerto in fa minore* per cembalo *BWV 1056* che deriva da un Concerto per violino in sol minore perduto e del *Concerto in fa maggiore* per tre clavicembali *BWV 1064*, proveniente da un Concerto per tre violini in re maggiore anch'esso perduto.

I Concerti originali risalgono al periodo di Köthen, intorno al 1720, quando Bach era maestro di cappella della corte e direttore della musica da camera del principe Leopold, e poteva disporre di un ottimo violinista qual'era Joseph Spiess. Le trascrizioni invece appartengono al periodo di Lipsia quando il compositore dirigeva brani cameristici per la Società di Telemann oppure organizzava piccoli concerti familiari. In tali composizioni, secondo Alfred Durr, «Bach accoglie in generale la forma

del Concerto creata da Vivaldi, ma accosta ritornelli di Tutti ad episodi di Solo, in quanto affida all'orchestra, anche durante gli episodi a solo, parti elaborate tematicamente.



La sovrabbondanza di figure ornamentali, che si trova nelle parti solistiche di Concerti di altri compositori, in Bach lascia il posto ad una densità e ad una concentrazione ottenuti mediante il costante impiego di figure tematiche». Certamente Bach tiene conto della forma Concertistica in tre movimenti realizzata nelle composizioni vivaldiane, anche se i suoi Concerti per violino e orchestra mirano ad un tipo di scrittura più solido e compatto. È vero che non è documentato un rapporto diretto di conoscenza fra Bach e Vivaldi, ma è certo che la fama del musicista italiano si era già diffusa in Germania intorno al 1706 e lo stesso Bach poté prendere visione della famosa raccolta dell'*op. III*, denominata "L'estro armonico".

Il primo tempo del *Concerto in la minore BWV 1041* inizia con un attacco energico e perentorio di tutta l'orchestra, che termina con un'armonia sulla dominante (in mi maggiore) da cui si diparte l'assolo del violino espresso con particolare dolcezza melodica. Su questi due elementi, il Tutti e il Solo, si svolge e si sviluppa il discorso con varietà di accordi e di modulazioni, secondo la rigorosa linea architettonica bachiana.

L'*Andante* è basato su un basso ostinato, sottolineato da accordi gravi degli archi, contrapposti ad una luminosa figurazione tracciata dal violino solista. Ne scaturisce un dialogo di straordinaria efficacia espressiva nella sua musicalità nobile ed elevata.

L'*Allegro assai* è una specie di rondò con passaggi sempre più virtuosistici, in cui sino alle ultime battute la dialettica fra i due protagonisti del Concerto si fa sempre più stringente e ricca di invenzioni melodiche. A seconda della qualità del timbro e del contrasto strumentale lo stesso tema si presenta in modo diverso e può confluire nel Tutti oppure esaurirsi nel Solo.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 10 febbraio 1988**

CONCERTO IN MI MAGGIORE PER VIOLINO E ORCHESTRA, BWV 1042

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Adagio (do diesis minore)
3. Allegro assai

Organico: violino solista, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1720 circa

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1874

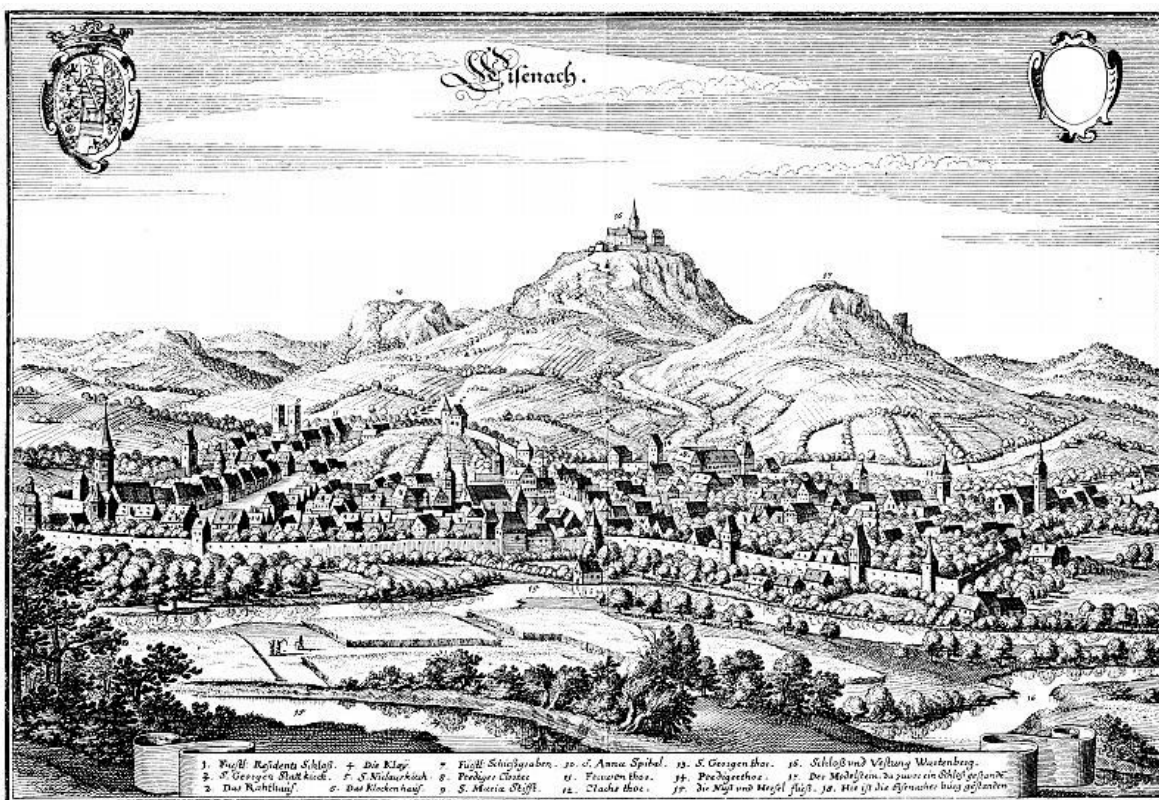
Vedi anche la trascrizione per Clavicembalo e orchestra BWV 1054

La maggior parte delle opere strumentali di Johann Sebastian Bach fu composta dall'autore nel corso della sua permanenza a Coethen, fra il 1717 e il 1723. Bach rivestiva la carica di maestro di cappella presso la corte del principe Leopoldo di Anhalt-Coethen, ed era esonerato dalla produzione religiosa a causa della fede calvinista del principe (la liturgia calvinista concedeva alla musica un ruolo estremamente limitato). La sua attività era dunque rivolta esclusivamente all'ambiente di corte, all'orchestra (il Collegium musicum) ed a singoli solisti, professionisti di eccellente qualità; quali del resto si convenivano ad un mecenate, squisito intenditore e musicista egli stesso, come il principe Leopoldo. In questo contesto Bach rivolse un'attenzione privilegiata al violino, sia come strumento concertante nelle composizioni orchestrali, sia come solista. Nacquero, negli anni di Coethen, le sei *Suites* e *Partite* per violino solo - vertice dell'intero repertorio per violino solo -, le Sonate per violino e basso continuo, ed anche un imprecisato numero di Concerti per uno o più violini e orchestra.

Imprecisato, si è detto, perché la maggior parte di questi Concerti è verosimilmente andata perduta; a confortare tale situazione soccorre la circostanza che, negli anni lipsiensi, Bach trascrisse alcune di queste partiture per uno o più cembali; la ricerca musicologica, legittimamente e con metodo scientifico, ha tentato la ricostruzione della versione originale di tali Concerti. Solo tre, comunque sono i Concerti bachiani per violino pervenuti nella veste originale (e anch'essi poi trascritti per

cembalo a Lipsia); il Concerto per due violini BWV 1043, il Concerto in la minore BWV 1041, ed il Concerto per violino solo in mi maggiore BWV 1042.

EISENACH NEL 1647



I Concerti bachiani sono apertamente ispirati all'esempio italiano, e particolarmente a quello vivaldiano, che Bach aveva conosciuto tramite la edizione a stampa dell'"Estro armonico" op. 3, del quale aveva operato anche alcune trascrizioni per organo.

Il Concerto in mi maggiore, dunque, è regolarmente composto nei tre movimenti di prammatica (secondo lo schema Allegro-Largo-Allegro), e prevede una dialettica interna fondata sull'alternanza di sezioni affidate ai "Tutti" e al "Solo". Peculiari sono le scelte espressive bachiane, che vedono il solista evitare esibizionismi virtuosistici, ed impegnarsi piuttosto in una scrittura complessa per la sua levigatezza. Nel movimento iniziale, basato su un tema di solenne vigore, solista e gruppo strumentale prediligono un rapporto di collaborazione piuttosto che di contrapposizione, tanto che il violino ha spesso una funzione più

concertante che solistica. La cantabilità violinistica predomina nel centrale *Adagio*, movimento che contrasta col precedente anche per la tonalità minore e l'intonazione dolente. Il Concerto si chiude con un *Allegro assai* in cui un ritornello assai scandito ritmicamente si alterna con episodi solistici di diverso carattere.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 13 ottobre 1988**

**CONCERTO IN RE MINORE
PER DUE VIOLINI E ORCHESTRA, BWV 1043**

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Vivace
2. Largo ma non tanto (fa maggiore)
3. Allegro

Organico: 2 violini solisti, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1718 - 1723

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1874

Vedi anche la trascrizione per 2 clavicembali e orchestra BWV 1062

Grazie alle edizioni a stampa e alla circolazione di manoscritti, la lezione vivaldiana fece scuola nell'Europa intera. Anche Bach assimilò il modello italiano e lo fuse con l'elaborazione contrappuntistica derivata dalla tradizione tedesca.

Il *Concerto in re minore* per due violini BWV 1043 fu scritto a Köten, dove Bach fu Kapellmeister a servizio del principe Leopold dal 1717 al 1723. Nel primo tempo, Vivace, si alternano quattro ritornelli e tre episodi solistici, ma Bach combina questo schema italiano con la fuga, la forma più complessa della musica contrappuntistica.

I ritornelli presentano il soggetto della fuga. Nei soli prevalgono le imitazioni tra i due violini che spesso procedono a canone, suonando uno dopo l'altro lo stesso motivo.

Anche se lo spessore sonoro è diminuito nettamente rispetto al tutti, la scrittura è densa, e Bach ottiene la coesione nel movimento utilizzando spunti del ritornello anche nei soli.

Il Largo, ma non tanto ha uno schema tripartito A-B-A, chiaramente derivato dall'aria col da capo. Emerge la cantabilità calma e tranquilla dei due violini che, ancora a canone, intrecciano uno dopo l'altro la melodia, mentre l'orchestra accompagna in sottofondo con una pulsazione di accordi.

L'Allegro finale ha una forma a ritornello. Ma quest'ultimo compare integralmente solo all'inizio e alla fine, mentre la seconda, terza e quarta ripresa ne presentano solo alcune sezioni.

È un modo di procedere molto frequente in Bach, che compone ritornelli più lunghi e complessi di Vivaldi.

Nei quattro soli l'autore utilizza lo stesso materiale: il secondo e il quarto episodio non sono altro che il primo, ma trasportato in altre tonalità.

Inoltre l'episodio iniziale è simile al ritornello del Vivace: le sezioni si compenetrano una nell'altra, lo stile contrappuntistico si fonde con quello concertante, tutto risponde ad un ordine razionale.

Roberta Gellona

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 11 aprile 1996**

CONCERTO IN LA MINORE PER FLAUTO, VIOLINO, CLAVICEMBALO E ORCHESTRA, BWV 1044

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
Basato sul Preludio e fuga BWV 894
2. Adagio ma non tanto e dolce
Basato sul secondo movimento della Sonata n. 3 per organo BWV 527
3. Tempo di allegro alla breve
Basato sulla Fuga del Preludio e fuga BWV 894

Organico: flauto traverso, violino, clavicembalo, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1730 - 1735 circa

Edizione: Schott, Magonza, 1838

Nel 1737 Johann Adolf Scheibe, compositore e teorico di Lipsia, dalle colonne del periodico "Der critische Musicus" critica Bach: gli riconosce la qualità di "compositore ingegnoso", ma la sua musica gli appare troppo ampollosa per poter piacere, mancando di naturalezza e andando contro la ragione. Suprema ingiuria: Bach viene apparentato al deteriore virtuosismo vocale del melodramma italiano, giudicato, da Scheibe come poi dai riformatori, altrettanto artificioso e inverosimile.

Quale sorpresa, il Settecento rimprovera gratuita ampollosità al compositore che, oggi, ci appare come il più rigoroso, ascetico talvolta, difensore delle forme - contrappunto e fuga - offerte alla musica dalla ragione. Ma la "ragione" bachiana può non coincidere con la "ragione" sensista, "affettuosa", gradita al gusto del primo Settecento. Bach non imita, non descrive stagioni, campagne, uccellini, battute di caccia, tempeste, pastorelle, sospetti, ritirate, notti, riposi, amori. Non "profuma" la propria musica nelle essenze della natura. Non è verisimile, semmai è vero, né più né meno del teorema sul quadrato dell'ipotenusa.

Un'altra riflessione critica settecentesca ribadisce l'inattualità bachiana rispetto al proprio tempo. Nel 1752, a Berlino, il flautista, compositore e critico Johann Joachim Quantz, pubblica un fortunato "Metodo per

suonare il flauto traverso"; l'ultimo capitolo si presenta come una ricognizione attorno ai tre stili allora codificati: «*La maniera italiana di suonare* è arbitraria, stravagante, artificiosa, oscura, anche troppo temeraria e bizzarra; di difficile esecuzione, consente l'introduzione di molti abbellimenti e comporta una notevole conoscenza dell'armonia, ma desta negli inesperti più meraviglia che piacere... *La maniera francese di suonare* rende schiavi, è di certo modesta, chiara, netta e pulita nell'espressione, facile da imitare, non profonda né oscura, bensì a tutti intelleggibile e conveniente ai dilettanti... Quando si vorrà considerare *la musica dei tedeschi* si noterà invero che da molto tempo hanno progredito alquanto non solo nelle composizioni di precisa concezione armonica, ma anche nell'uso di molti strumenti. Poche tracce s'incontrano del buon gusto e delle belle melodie, e tuttavia si dovrà rilevare che tanto il loro gusto quanto le loro melodie si sono mantenuti, più a lungo di quanto sia avvenuto presso i popoli vicini, alquanto piatti, aridi, scarni e semplici".

LIPSIA NEL 1650



A quale "maniera di suonare" potrà venire assimilata la musica di Bach? È "arida" (tedesca), "facile da imitare" (francese), "stravagante e artificiosa" (italiana)? Nell'incertezza della decisione, può essere preferibile la rimozione e l'oblio. L'anomalia bachiana non persuade il Settecento, galante o rivoluzionario: bisognerà attendere il 1802 per vedere stampata la prima monografia sulla vita e l'opera del maestro. Ne è autore Johann Nikolaus Forkel, che nel frontespizio del volume precisa la dedica: "per i patriottici adoratori della pura arte musicale". Bach accede all'Olimpo, dove il posto è riservato agli eroi antichi, inattuali, e per questo contemporanei.

Difficile ingabbiare in una "scuola nazionale" il *Concerto in la minore* per flauto, violino, clavicembalo e archi (BWV 1044). L'opera risale al lungo periodo - dal 1723 alla morte - in cui Bach ricoprì l'incarico di Director Musices a Lipsia; prima *Kantor* nella chiesa di San Tommaso, poi direttore del *Collegium Aureum* fondato da Telemann, aveva l'obbligo di fornire musica - ogni genere di musica - in quantità difficili da immaginare per un compositore di oggi, anche il più disinvolto, prolifico e tecnologicamente fornito.

La datazione può tentare di essere più precisa, soffermandosi attorno al periodo 1730-1735, quando Bach compone la massima parte dei propri Concerti per clavicembalo: un genere e uno strumento graditi ai più influenti committenti e consumatori di musica di Lipsia. Con disinvoltura suggerita dall'urgenza e dalla vorace richiesta, il Kantor riutilizza i Concerti scritti per la corte di Köthen (1716-1723), trasponendoli all'interno di alcune Cantate sacre (ed elaborando anche versioni per organo dell'originale scrittura clavicembalistica), oppure per nuovi numeri del proprio catalogo Concertistico.

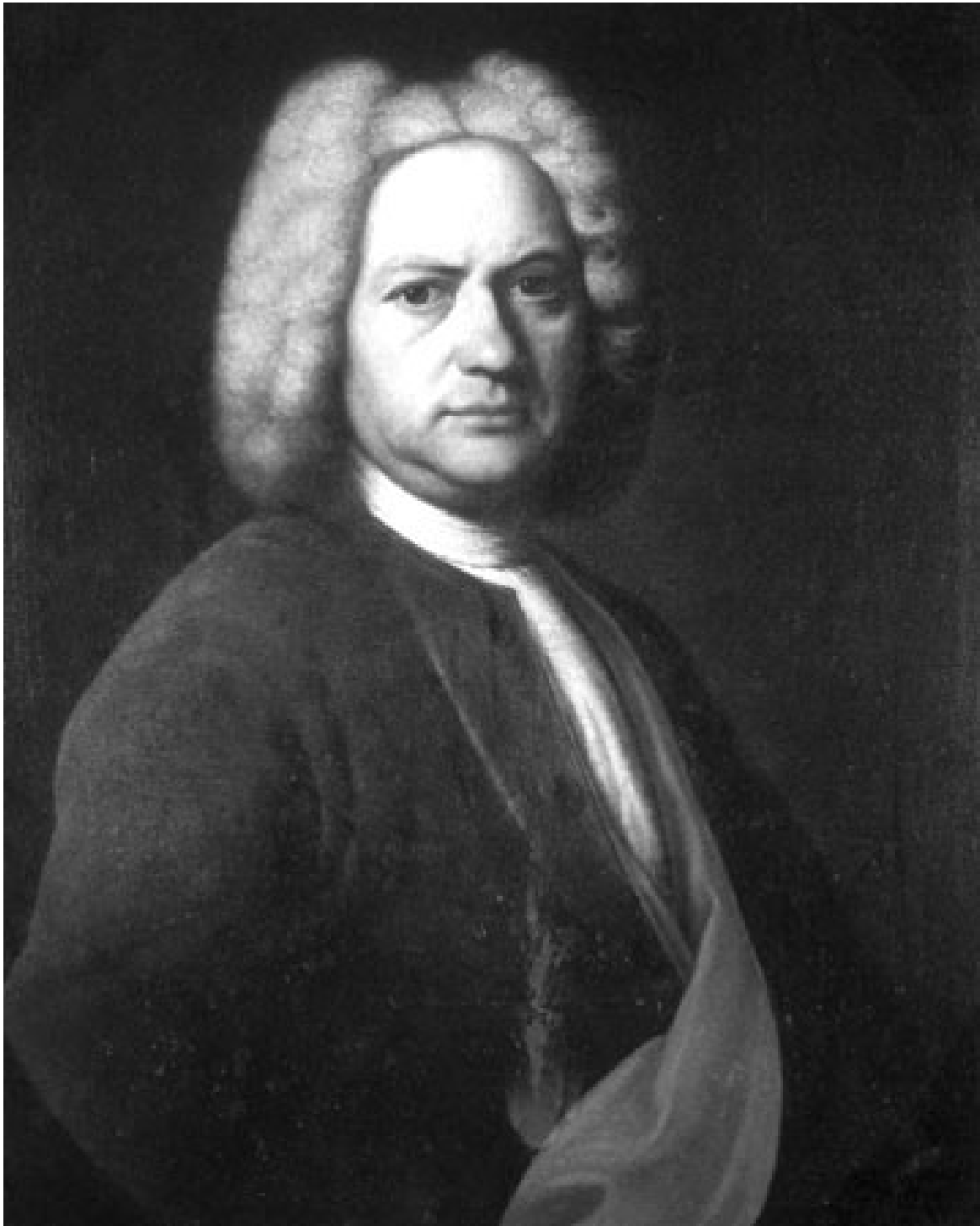
L'opera ha, nella pratica degli auto-imprestiti, una propria specificità, sia nelle matrici di cui è libero calco, sia nell'organico: il primo e il terzo tempo sono trascrizioni e adattamenti del *Preludio e fuga in la minore* (BWV 894), l'*Adagio* centrale trova il proprio antecedente nel tempo lento della *Sonata III in fa maggiore* per organo (BWV 527). La scelta degli strumenti solisti - flauto, violino e clavicembalo - rimanda all'unico precedente del *Quinto Concerto Brandeburghese*. La successione delle tonalità rispetta l'impianto tonale delle opere ispiratrici.

La prima edizione a stampa è del 1848, nel pieno della *Bachforschung*.

A quale scuola ascrivere la filigrana fittissima di suoni che si sprigiona dal clavicembalo, quel prodigio di "energia cinetica" (Ernst Kurth), di astrattissima forza che sigla l'opera?

Scrive Alberto Basso: "La vera conquista sta nell'aver saputo conferire al clavicembalo una posizione di prestigio in mezzo all'orchestra, portandolo con un'abile quanto imprevedibile mossa d'arroccamento, al livello immediatamente superiore a quello degli altri strumenti; da semplice e appartato strumento del continuo, nascosto nella massa del

tutti, a strumento ben piazzato in primo piano, isolato talvolta, elevato alla dignità di principe, di conduttore del discorso, con un'incalzante e costante presenza come elemento concertante.



Una mossa fulminante, mai prima di allora pensata (appena adombrata nel guizzante toccatismo del *Quinto Concerto Brandeburghese*)... In tal modo Bach spaccava in due la monolitica e compatta veste del concerto: da un lato il *tutti* degli archi, dall'altro il cembalo con il suo meccanico e singolare comportamento, ben più articolato e complesso di quello che si era soliti affidare agli strumenti melodici».

Flauto e violino entrano nella lucente tela di ragno del cembalo, avviano il dialogo strumentale, tra annunci e risposte, tra *solì* e *tutti*. Nella cura della dinamica, nella ricerca di effetti timbrici, nel frequente variare dei valori di durata, Bach rivela l'omaggio all'ammirato Vivaldi.

Il *conserere* prevale sul *concertare*, la collaborazione sull'opposizione, la ricerca di una complessiva densità e unità dell'opera importa più dell'abbondanza di ornamenti e variazioni. Si genera così un meccanismo propulsivo, un vettore musicale sospinto da un'energia ritmica che procede tutt'altro che uniforme e prevedibile, ma per sbalzi frequenti.

Lo scorrere dell'energia musicale crea spaesamenti improvvisi e drammatici, incommensurabili ad un gusto galante: il pizzicato scandisce il procedere del clavicembalo, gli archi gravi riprendono la figura tematica, sulla quale si inarca il disegno del flauto e - senza pretese descrittive o naturalistiche - il clima si incupisce.

Più raccolto, affidato - come l'*Affettuoso* del *Quinto Brandeburghese* - soltanto all'intreccio dei tre solisti, con esclusione del tutti, si sviluppa l'*Adagio ma non tanto e dolce*; il concerto diventa ora occasione di meditazione: gli è estranea l'ostinazione di altri tempi lenti dei Concerti bachiani e si trasforma in uno studio di danze, galante e tuttavia non "ampollosa", se nel suo incedere le divagazioni del violino increspano il più disteso dialogare di flauto e clavicembalo.

Il finale propone il focoso astrattismo bachiano, nel concatenarsi del contrappunto e della fuga; ma la geometria della forma, che si colora dei timbri dei solisti e si spezza nelle strappate degli archi, si sospende nelle dodici battute della cadenza del cembalo: riferimento alla grande cadenza (65 battute) del *Quinto brandeburghese*.

Il cembalo ritorna ad essere "principe", nella tipicità di un suono che a noi, ubriachi di sonorità dense e ridondanti, risulta oggi di difficile decifrazione e consumo; freddo e luminoso, appuntito e avvolgente, innaturale eppure così "ragionevole", anzi bachiano.

Sandro Cappelletto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 4 dicembre 1997**

**CONCERTO N. 1 IN RE MINORE PER
CLAVICEMBALO E ORCHESTRA, BWV 1052**

da un concerto per violino del 1718 - 1723 circa che è perduto

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Adagio (sol minore)
3. Allegro

Organico: clavicembalo, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1736 circa

Edizione: Kistner, Lipsia, 1838

Parzialmente riutilizzato nelle Cantate BWV 146 e BWV 188

Divenuto nel 1717 Kapellmeister e direttore della musica da camera del Principe Leopold di Anhalt-Köthen, Johann Sebastian Bach si dedicò quasi completamente alla composizione di musica strumentale. Le esigenze della Corte (dalla quale si congedò nel 1723) lo spingevano infatti in quella direzione, non richiedendogli più di tanto l'allestimento e la creazione di composizioni sacre. Le mansioni richiestegli erano in parte simili a quelle che aveva dovuto assolvere per la Corte di Weimar tra il 1708 e il 1717. Le finalità della musica in quell'ambito erano infatti

legate ad avvenimenti celebrativi interni, esigenze didattiche, approfondimento culturale, diletterantismo e Concertismo di piacere, occorrenze che Bach soddisfaceva con nuove composizioni e trascrizioni

LEOPOLD VON ANHALT-KÖTHEN



È nel periodo di Köthen che videro la luce capolavori come il primo volume del *Clavicembalo ben temperato*, le *Suites* per violoncello solo, le *Sonate e Partite* per violino solo, i *Concerti brandeburghesi*. La conoscenza dello stile italiano e dei suoi maestri era un aspetto con il quale le corti tedesche venivano incontro alle tendenze che all'epoca erano di moda. Bach, che aveva una conoscenza musicale vastissima, fu ben contento di continuare ad approfondire le opere di Vivaldi, Albinoni, Torelli e continuò a creare opere ispirate allo stile italiano. I Concerti per

violino, composti negli anni di Köthen, seguono infatti la tradizione del concerto solistico italiano: la forma è in tre movimenti, secondo la successione Allegro-Adagio-Allegro. Tuttavia, molto più complessa rispetto al modello è la strutturazione interna dei singoli movimenti, soprattutto per l'integrazione tra ritornelli orchestrali ed episodi solistici. Nei ritornelli sono infatti presenti momenti del "solo", mentre frammenti del ritornello orchestrale entrano a far parte del tessuto musicale degli episodi, determinando un'unità tematica che anticipa alcune soluzioni del futuro periodo classico.

Anni dopo, nel 1730, Bach si trovava a Lipsia in qualità di *Kantor* alla Thomaskirche e di Direttore musicale della città e del Collegium Musicum. I suoi figli Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel erano ormai ottimi cembalisti educati alla musica dal padre il quale, probabilmente per loro, trascrisse per clavicembalo e orchestra alcuni Concerti scritti a Köthen, *in primis* quelli per violino. Facendo ciò, Bach veniva comunque incontro anche al gusto della borghesia locale che apprezzava particolarmente il nuovo genere del concerto solistico per clavicembalo, nonché al buon numero di virtuosi della tastiera presenti all'epoca a Lipsia.

Il ciclo dei sette Concerti trascritti per cembalo con accompagnamento orchestrale è arrivato sino a noi nella forma di una preziosa bella copia scritta di pugno dal compositore. La partitura del *Concerto BWV 1052*, nella prima versione per violino e orchestra non ci è dunque giunta. Sono stati vari in passato i tentativi di ricostruire la versione originale perduta del Concerto: ci provarono nel 1873 Ferdinand David, che ne preparò una versione per violino e pianoforte, e Robert Reitz nel 1917. La ricostruzione più recente è quella di Wilfried Fischer, confluita nella *Neue Bach-Ausgabe* (il progetto che prevede la revisione e la pubblicazione delle composizioni di J. S. Bach). Dunque il percorso storico del *Concerto per violino* è assai particolare: dall'originale alla trascrizione e dalla trascrizione all'idea originaria. Una sorta di Concerto "al quadrato" che testimonia l'inesauribile energia intellettuale, artigianale ed espressiva della musica di Bach.

A differenza di altri Concerti, la parte affidata al solista nel BWV 1052 si presenta complessa e richiede una notevole abilità esecutiva. L'unisono iniziale dell'*Allegro* funziona da grandioso sipario del Concerto, ma è il

contrappunto, la polifonia, che ne arricchisce il tessuto e ne rende affascinanti i temi. L'interazione tra violino e orchestra è sempre animata da un sapiente combinarsi delle parti in cui ritornello e parte solistica si rapportano tra loro originando una macro-forma piena di suggestione espressiva.



I movimenti lenti dei Concerti di Bach costituiscono alcuni dei suoi brani più sentiti, al punto da richiamare alcuni momenti delle sue Passioni.

Il *Concerto BWV 1052* ha la particolarità di essere l'unico che ha in tonalità minore anche l'*Adagio* centrale. L'esordio "passeggiato" iniziale ha qualcosa di riflessivo e addolorato: il suo andamento tipico pervade con discrezione tutto il brano.

L'entrata del violino sembra rispondergli con intensità: entrambi procedono in un crescendo di suggestiva bellezza. La divisione fra accompagnamento e solista, che sembrano appoggiarsi l'un l'altro come in una scena tragica, crea qui una profondità inusitata che rasenta punte di rara drammaticità.

Il piglio ritmico del terzo tempo, *Allegro*, chiaramente ispirato a un movimento di danza, fonde insieme fascino virtuosistico, magia timbrica e sapienza armonica: l'attualità di Bach, oltre che per la sua nota intensità, passa anche per la frizzante e sorprendente capacità di donare ai suoni una slanciata leggerezza.

Simone Ciolfi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 13 marzo 2009**

CONCERTO N. 2 IN MI MAGGIORE PER CLAVICEMBALO, ARCHI E CONTINUO, BWV 1053

Arrangiamento di un Concerto per oboe o flauto perduto

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
Riutilizzato nella Sinfonia della Cantata BWV 169
2. Siciliano (do diesis minore)
Riutilizzato nell'Aria n. 5 della Cantata BWV 169
3. Allegro
Riutilizzato nella Sinfonia della Cantata BWV 49

Organico: clavicembalo, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1738

Edizione: Peters, Lipsia, 1851

Parzialmente riutilizzato nelle Cantate BWV 49 e BWV 169

Il *Concerto in mi maggiore* per clavicembalo e archi BWV 1053 deriva da un precedente concerto per oboe o per flauto, già impiegato da Bach, con organo obbligato, in due Cantate del 1726: il primo e il secondo movimento, nella sinfonia e in un'aria di *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169; il terzo, nella sinfonia di *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49. È possibile quindi che Bach, nella rielaborazione per clavicembalo, non si sia rifatto al concerto originale, bensì alla successiva trasformazione organistica adoperata per le Cantate.

Il festoso *Allegro* iniziale presenta una tematica tipicamente bachiana, con frasi scarne, essenziali, ben scandite ritmicamente, ma nello stesso tempo suscettibili di ampi sviluppi melodico-armonici. Il dialogo tra il solista e l'orchestra in alcuni momenti è intenso, serrato, ricco di richiami motivici; in altri, sembra distendersi in episodi solistici con accompagnamento ridotto che alleggeriscono la solidità strutturale dell'intero movimento con sempre nuove sfumature timbriche.

Nel secondo tempo (*Siciliano*), i due interventi del *tutti* incorniciano una mobilissima melodia del cembalo d'andamento quasi melismatico; la

ricchezza delle ornamentazioni, assecondata dal morbido ritmo di danza, conferisce al canto un tono di maestà dolente.

Il Concerto termina con un *Allegro* di gusto toccatistico che, pur richiamandosi ai principi costruttivi (intensa elaborazione tematica) e formali (struttura tripartita) del primo movimento, si distacca da quello per la maggior frequenza di figurazioni solistiche prive di accompagnamento, obbedendo ad una concezione concertante più chiaramente articolata in un'alternanza solo-tutti.

Marco Carnevali

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 1 novembre 1996**

**CONCERTO N. 3 IN RE MAGGIORE
PER CLAVICEMBALO E ORCHESTRA, BWV 1054**

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Adagio e piano sempre (si minore)
3. Allegro

Organico: clavicembalo, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1738

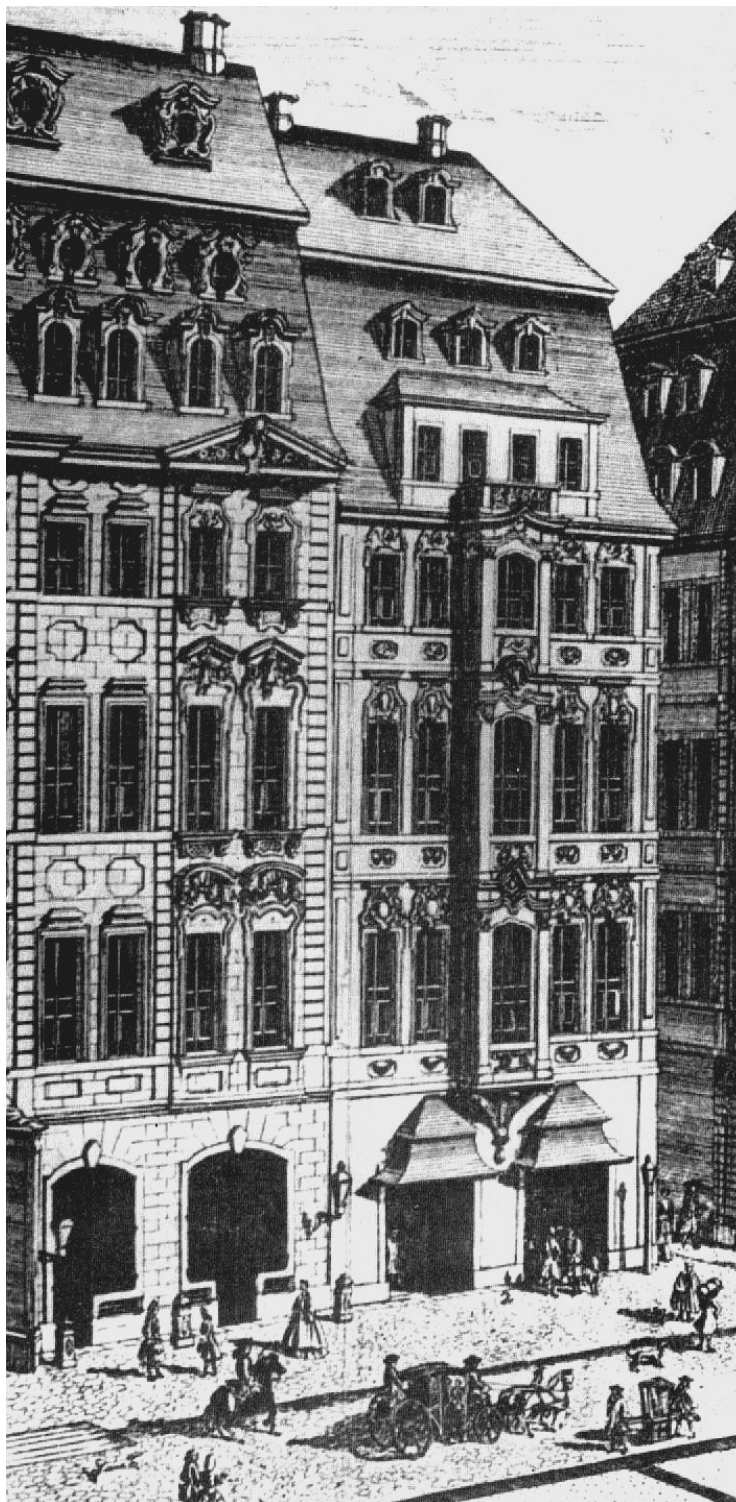
Edizione: Peters, Lipsia, 1851

Trascrizione per clavicembalo del Concerto per violino BWV 1042

È di datazione incerta, ma forse deve essere ascritta all'ultimo periodo della vita di Bach, la composizione di un gruppo di Concerti per clavicembalo al quale appartiene, fra gli altri, quello in re maggiore BWV 1054. Molto probabilmente si tratta dell'adattamento per il Collegium Musicum di un precedente Concerto per violino in mi

maggiore (BWV 1042), la cui composizione riporterebbe ancora una volta alla produzione giovanile di Bach.

ZIMMERMANNSCH CAFFÈ



Il rapporto fra il solista e il ripieno orchestrale è quello tradizionale di un'alternanza dei ruoli, con un costante avvicendamento di primi piani.

Rispetto alla versione originaria con il violino, in quella con il clavicembalo il solista suona però senza interruzioni, sfilando a volte nella parte dell'accompagnamento e nella realizzazione di una sorta di basso continuo che segue con puntualità lo sviluppo del discorso orchestrale.

Nel primo movimento, da segnalare è soprattutto la costruzione cantabile del disegno melodico, realizzata da Bach con un'ampiezza di strutture che va molto al di là dei modelli italiani dai quali aveva tratto ispirazione, mentre nel successivo Adagio la prevalenza della melodia sembra già accennare precocemente, più che all'aria d'opera, a quel gusto per la forma del *Lied* che avrebbe caratterizzato un'ampia porzione del Concertismo romantico.

Un'inserzione di questo tipo, anche se di carattere più improvvisativo, si poteva già notare nella cadenza del primo movimento, nella quale il clavicembalo si distacca in modo significativo dall'originario palinsesto violinistico.

Ma è soprattutto nel finale in forma di rondò che Bach accentua l'indipendenza della seconda versione di questo Concerto, scegliendo soluzioni ritmiche e virtuosistiche che valorizzano la tecnica peculiare dello strumento a tastiera.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 5 marzo 2000**

CONCERTO N. 4 IN LA MAGGIORE PER CLAVICEMBALO E ORCHESTRA, BWV 1055

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Larghetto (fa diesis minore)
3. Allegro ma non tanto

Organico: clavicembalo, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1738

Edizione: Peters, Lipsia, 1851

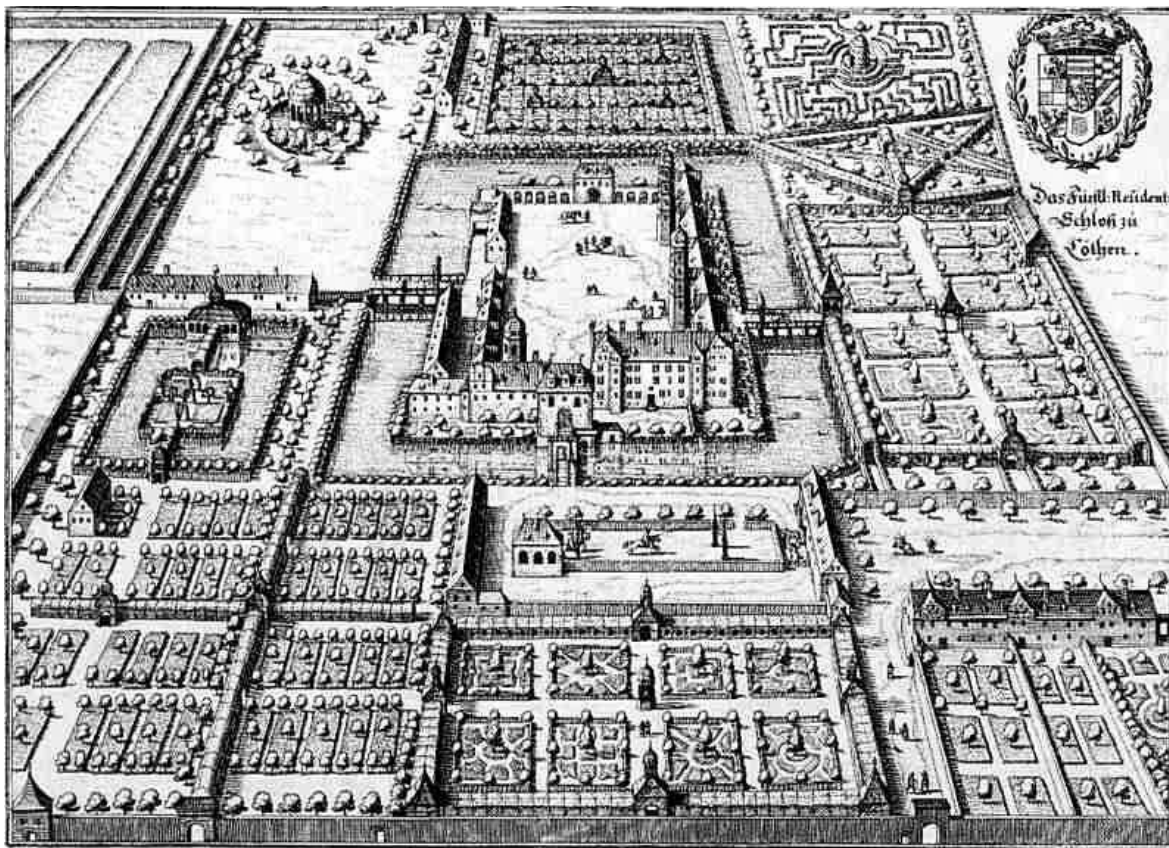
Trascrizione per clavicembalo di un Concerto per oboe d'amore perduto

La storia dei rapporti di Johann Sebastian Bach con la forma del concerto si svolge attraverso varie tappe che coincidono con alcuni momenti fondamentali non solo della sua carriera creativa, ma in senso lato del suo ufficio di maestro di cappella e di compositore di corte. La prima occasione per accostarsi al nuovo genere, abbandonando la sfera ristretta del repertorio musicale legato all'ambiente municipale ed ecclesiastico nel quale il musicista si era formato, gli fu data dalla nomina a *Kammermusik* und *Hoforganist* presso la corte di Weimar nel 1708, trasformata nel 1714 in quella di *Konzertmeister*. Le pratiche incombenze di Bach lo portavano a ricercare e ad eseguire le opere di Vivaldi, Albinoni, Legrenzi, Benedetto e Alessandro Marcello, Bonporti, di quella «scuola lombarda», insomma, che aveva in grazia della singolare novità del credo estetico da essa propugnato, vastissima diffusione ed entusiastico seguito nell'ambiente musicale tedesco del primo Settecento. Basti pensare a musicisti come Heinichen, Stölzer, Quantz e allo stesso Telemann, germanizzante per puntiglio ed italianizzante per vocazione.

Nella corte di Weimar, il «gusto italiano» aveva nell'organista J. Walther e nel geniale nipote del Duca, Johann Ernst due valorosi ed autorevoli seguaci. In questo contesto si inserisce anche l'incontro di Bach con la musica di Vivaldi, senz'altro il maestro italiano che più lo colpì (com'è confermato dalle testimonianze di Wilhelm Friedmann e Carl Philipp

Emmanuel Bach riportate dal Forkel, così come dal numero di Concerti che egli trascrisse.

LA CORTE DI KOTHEN



Sotto quale profilo debbono essere considerate queste trascrizioni bachiane? Da un punto di vista propriamente estetico il problema che esse pongono è affine a quello che in sede letteraria si stabilisce nel confronto tra opera originale e traduzione. E se in letteratura, secondo una felice definizione, la traduzione migliore è quella che si serve del linguaggio che l'autore avrebbe usato se si fosse espresso nella lingua del traduttore, così in musica la trascrizione più felice sarà quella che saprà trasporre una costruzione sonora da un ambito all'altro, rispettando il senso espressivo dell'originale e insieme l'individualità fonica e stilistica dello strumento che funge da nuovo tramite tra l'intuizione estetica, la trama formale preesistente, e il suo concreto correlato fisico. In altre parole, la traduzione e la trascrizione si sollevano da un piano puramente pratico a un livello estetico nella misura nella quale il nuovo sistema espressivo impiegato si innalza, da semplice supporto di comodo per

un'idea data e profonda, vissuta incarnazione di essa, a una nuova forma che instaura su altre premesse e su rinnovate basi un rapporto di dipendenza dialettica con il vecchio contenuto (se è ancora lecito esprimersi con questi termini di comodo).

Per questo Bach, quando ripensa, ad esempio, per l'organo l'intuizione orchestrale vivaldiana, non si limita a riprodurre meccanicamente l'alternanza «tutti/Concertino» o «tutti/solo» degli originali con il variato gioco delle tastiere, l'*Oberwerk* e il *Rückpositiv*, ma non esita, pur rispettando lo spirito dell'originale, a reinventarlo, laddove certi stilemi di indubbia efficacia nel linguaggio violinistico, avrebbero perduto ogni rilievo sul nuovo strumento. Ma non si tratta, ovviamente, solo di questo. Ciò che più colpisce, è la trasformazione del concerto italiano da una dimensione brillante ed estroversa, a una composizione di spirito intimamente cameristico, nella quale polifonia e stile concertante, imitazione e tecnica dello sviluppo tematico, contrappunto e armonia si intersecano e si fondono. Ciò avviene attraverso una serie di piccole ma non per questo meno essenziali e determinanti modificazioni degli originali. I bassi sono resi più vari e più mobili, trasformati da semplice fondamento armonico in parti tematiche, concertanti; viene arricchita la tessitura intermedia, la scrittura originale di carattere essenzialmente omoritmico, con la sua enfasi sulla parte cantabile, viene ripensata in chiave polifonico-contrappuntistica; i contrasti dinamici, attuati attraverso la contrapposizione di campi di diverso peso e spessore fonico, vengono sostituiti da più articolati processi di sviluppo del materiale tematico. In realtà, non si comprende il senso di queste trascrizioni ove non si consideri il loro aspetto di meditazioni stilistiche, dettate dall'esigenza di attuare una sintesi tra la logica costruttiva dei modelli italiani e la tradizione tedesca.

In chiave non diversa deve essere guardata l'attività compositiva di Bach nel settore del concerto nel periodo in cui egli ricoprì la carica di *Kapellmeister* presso la corte di Köthen. Qui il ripensamento della prassi compositiva italiana non si attua più attraverso il processo della trascrizione, bensì mediante la composizione vera e propria sia di Concerti per violino, sia di quei *Concerti Brandeburghesi* che codificano, in senso tipicamente bachiano, un'ideale *Kunst des Konzertes*.

Nel periodo di Lipsia, infine, in seguito all'esteriore sollecitazione non più di un'ambiente di corte, ma degli obblighi connessi alla sua funzione del *Telemannscher Orchesterverein*, il *Collegium Musicum* dell'Università lipsiense fondato da Telemann, nonché dalla necessità di predisporre un repertorio per un'attività musicale casalinga, cui partecipavano familiari e allievi, Bach giunge alla scoperta di un genere affatto nuovo, il concerto per cembalo.



Vero è che il *Quinto concerto brandeburghese* costituisce un passo decisivo in questa direzione, attuato sin dal 1721, in quanto dei tre strumenti che costituiscono la compagine del Concertino, flauto, violino piccolo e cembalo, quest'ultimo si stacca dagli altri con una scrittura di rilevata autonomia e di brillante audacia virtuosistica: ma si è pur sempre all'interno della struttura del concerto grosso.

Il passaggio al concerto solistico per cembalo avviene - e questo conferma l'importanza delle precedenti trascrizioni da modelli italiani - non attraverso composizioni originali, ma mediante la rielaborazione di preesistenti Concerti dello stesso Bach (o di altri) per strumenti melodici, soprattutto per violino.

Contrariamente a quanto si potrebbe superficialmente pensare, data l'origine di queste composizioni, i Concerti per cembalo costituiscono il culmine, non solo in senso cronologico, ma in quello propriamente stilistico, della concezione bachiana del concerto.

Infatti la tendenza alla concentrazione della scrittura concertante attraverso la condotta contrappuntistica e l'elaborazione dei nuclei tematici è qui portata alle estreme conseguenze.

Il Concerto per cembalo in la maggiore (BWV 1055) insieme al Concerto per cembalo in fa minore (BWV 1056) sono tra le composizioni sostanzialmente più vicine alle matrici italiane del concerto barocco.

E' stato giustamente osservato, per esempio, che nessun altro concerto bachiano presenta una più violenta contrapposizione di atmosfere espressive tra i tempi estremi e la liricità del lento centrale quanto il Concerto in la maggiore BWV 1055; qualche elemento enigmatico è rappresentato anche dalla struttura del finale, che sembra diluire la linearità della sua impostazione tematica in un sin troppo diffuso caleidoscopio di figurazioni secondarie, riccamente abbellite secondo un gusto melodico di ascendenza francese.

Basandosi, su queste singolarità di scrittura (alle quali potrebbe aggiungersi la curiosa mancanza di coincidenza tra il basso orchestrale e quello della parte cembalistica), molti studiosi hanno ipotizzato che la

fonte del concerto possa essere un concerto per violino (in si bemolle maggiore?) dovuto a un autore diverso da Bach.

Francesco Degrada

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, sala Accademica di via dei Greci, 30 novembre 1973**

**CONCERTO N. 5 IN FA MINORE
PER CLAVICEMBALO E ORCHESTRA, BWV 1056**

da un concerto per violino o oboe che è perduto

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro moderato
2. Largo (la bemolle maggiore) - Riutilizzato nella Sinfonia della Cantata BWV 156
3. Presto

Organico: clavicembalo, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1738

Edizione: Peters, Lipsia, 1851

Nel 1729 Bach, il quale già da sei anni ha fissato la sua dimora a Lipsia, assume la direzione del Collegium Musicum della città, fondato da Telemann; è un'attività che impegna in modo continuativo il musicista, specialmente per quanto riguarda il genere del Concerto, cioè del far musica con più strumenti, dopo gli anni trascorsi a Cöthen.

A tale epoca (1729-'30) risalgono numerose rielaborazioni di Concerti precedenti, mutati nell'organico secondo quella concezione dell'individuazione timbrica che era piuttosto diffusa nel mondo musicale preromantico.

L'EDIFICIO DOVE STUDIÒ BACH



Del resto Bach non aveva sempre molto tempo a disposizione per scrivere Concerti nuovi, a causa degli impegni con il Collegium Musicum, che ogni settimana doveva tenere i suoi Concerti (né vanno trascurati altri incontri musicali ai quali il compositore non poteva sottrarsi). Ciò spiega la ragione per cui il *Concerto in fa minore per clavicembalo e archi* è una trascrizione fatta dallo stesso Bach di un Concerto per violino e archi andato perduto. Anche gli altri sei Concerti per clavicembalo e orchestra d'archi sono trascrizioni di Concerti per violino scritti da Bach: comunque, il *Concerto in fa minore*, insieme a quello in re minore, è il più significativo di tutto il gruppo.

Lo schema formale del *Concerto in fa minore* è sostanzialmente vivaldiano, con l'alternanza di Tutti e di Solo, ma il carattere dei temi è squisitamente bachiano: sono frasi semplici, ritmicamente precise e

squadrate, ben scandite e armonicamente suscettibili di ampi sviluppi. Il suono del clavicembalo, o del pianoforte, risulta intelligentemente fuso con l'orchestra e i tre movimenti sono contrassegnati da un tempo di marcia il primo, da una espressiva melodia in la bemolle il secondo e da un passo di giga il terzo, nell'ambito di una nobile spiritualità musicale.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 5 marzo 2000**

**CONCERTO N. 6 IN FA MAGGIORE
PER CLAVICEMBALO E ORCHESTRA, BWV 1057**

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Andante (re minore)
3. Allegro assai

Organico: clavicembalo, 2 flauti a becco, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1738

Edizione: Peters, Lipsia, 1851

Trascrizione del Concerto brandeburghese n. n. 4 in sol maggiore BWV 1049

Il *Concerto in fa maggiore* BWV 1057 si avvale del modello forse più rinomato e illustre, il *Quarto Concerto "Brandeburghese"* BWV 1049. È noto come sotto l'epiteto non originale di "*Brandeburghesi*" si intendano i sei Concerti scritti da Bach a Cöthen (forse selezionati fra le migliori composizioni degli anni precedenti) e dedicati, con data del 24 marzo 1721, al margravio Christian Ludwig di Brandeburgo. Caratteristica di tali *Concerts avec plusieurs instruments* è quella per cui ogni parte melodica è affidata a un solo esecutore, senza raddoppi neanche per gli esecutori del "ripieno"; in sostanza una interpretazione

tutta "solistica" del modello del concerto barocco, dove il solista o i solisti venivano nettamente contrapposti al gruppo degli archi.

Il *Quarto "Brandeburghese"* contrappone così al "ripieno" (composto da violino I e II, viola, violoncello, violone e continuo) un gruppo di tre solisti, un violino principale e una coppia di «flauti in echo». Di tale partitura Bach operò una trascrizione tale da modificare sensibilmente l'assunto originale.

Il clavicembalo venne sostituito al violino principale, mentre i due flauti vennero mantenuti (circostanza che differenzia BWV 1057 da tutti gli altri Concerti per cembalo, che prevedono solamente l'accompagnamento di archi e continuo); ne risultò modificato l'equilibrio strumentale. Mentre in BWV 1049 il violino è in situazione privilegiata rispetto ai flauti, ma i tre strumenti sono comunque "concertanti", in BWV 1057 il cembalo assume un rilievo assoluto, pervadendo tutta la partitura e relegando i flauti in secondo piano.

Uguale peraltro la lunghezza dei singoli movimenti: un Allegro di insolita ampiezza, in cui è particolarmente denso lo sviluppo tematico; un Andante con un flusso cantabile realizzato compattamente dagli strumenti; e infine un Presto con struttura fugata, interrotto da una cadenza virtuosistica.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 9 febbraio 1995**

CONCERTO IN DO MINORE PER 2 CLAVICEMBALI E ORCHESTRA, BWV 1060

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Adagio (mi bemolle maggiore)
3. Allegro

Organico: 2 clavicembali, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1730 circa

Edizione: Peters, Lipsia, 1848

Trascrizione da un Concerto perduto per violino e oboe

Ripercorrere la storia dei Concerti strumentali di Johann Sebastian Bach è come compiere un cammino in un sentiero irto di difficoltà ma immerso in un panorama di suggestiva bellezza. Bach compose la maggior parte della sua musica strumentale durante il periodo di Köthen (1717-1723) dove era al servizio del principe Leopold in qualità di Kapellmeister.

Tale incarico escludeva la produzione di musica da chiesa e richiedeva invece l'esecuzione di tutto quel repertorio più consono alle esigenze, anche mondane e celebrative, di una corte prestigiosa. Bach viene così a trovarsi nella condizione di poter approfondire un ambito fino ad allora relegato in secondo piano: questi sono gli anni in cui vengono alla luce quasi tutte le Sonate cameristiche, i Concerti (compresi i *Brandeburghesi*), le Ouvertures e i grandi lavori "didattici" quali le Invenzioni a 2 e 3 voci, le Suites "inglesi" e "francesi", la prima parte del *Clavicembalo ben temperato*.

Nonostante la maggior parte di queste opere sia giunta fino a noi, purtroppo siamo costretti a pensare che molte altre siano andate perdute; fra queste sicuramente un notevole numero di Concerti (basti pensare che solo 3 Concerti per violino sono sopravvissuti nella loro forma originaria). Il caso volle però che qualche anno dopo, per le esigenze musicali dello studentesco Collegium Musicum di Lipsia, Bach stesso fece, di quei Concerti, alcune trascrizioni per cembalo e archi. E partendo

proprio da queste rielaborazioni si è voluto cercare di percorrere il cammino inverso, fino a quegli originali perduti.



La sfida, tanto ardua quanto affascinante, venne raccolta dal musicologo tedesco Wilfried Fischer che, nel 1966, presentò ad Amburgo una dissertazione dal titolo *Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion verschollener Instrumentalkonzerte J. S. Bach.s* che potremmo tradurre come *Possibilità e limiti di una ricostruzione dei Concerti strumentali scomparsi di J. S. Bach.*

Il risultato del suo lavoro apparve nella Settima Serie (voi. 7) della "Neue Bach Ausgabe" nel 1970 e presentava la nuova vita di ben 5 Concerti:

- il *Concerto per violino in re minore* (dal *Concerto in re minore per clavicembalo, archi e continuo* BWV 1052)
- il *Concerto per oboe d'amore in la maggiore* (dal *Concerto in la maggiore per clavicembalo, archi e continuo* BWV 1055)
- il *Concerto per violino in sol minore* (dal *Concerto in fa minore per clavicembalo, archi e continuo* BWV 1056)
- il *Concerto per 3 violini in re maggiore* (dal *Concerto in do maggiore per 3 clavicembali, archi e continuo* BWV 1064)
- il *Concerto per violino e oboe in re minore* (dal *Concerto in do minore per 2 clavicembali, archi e continuo* BWV 1060).

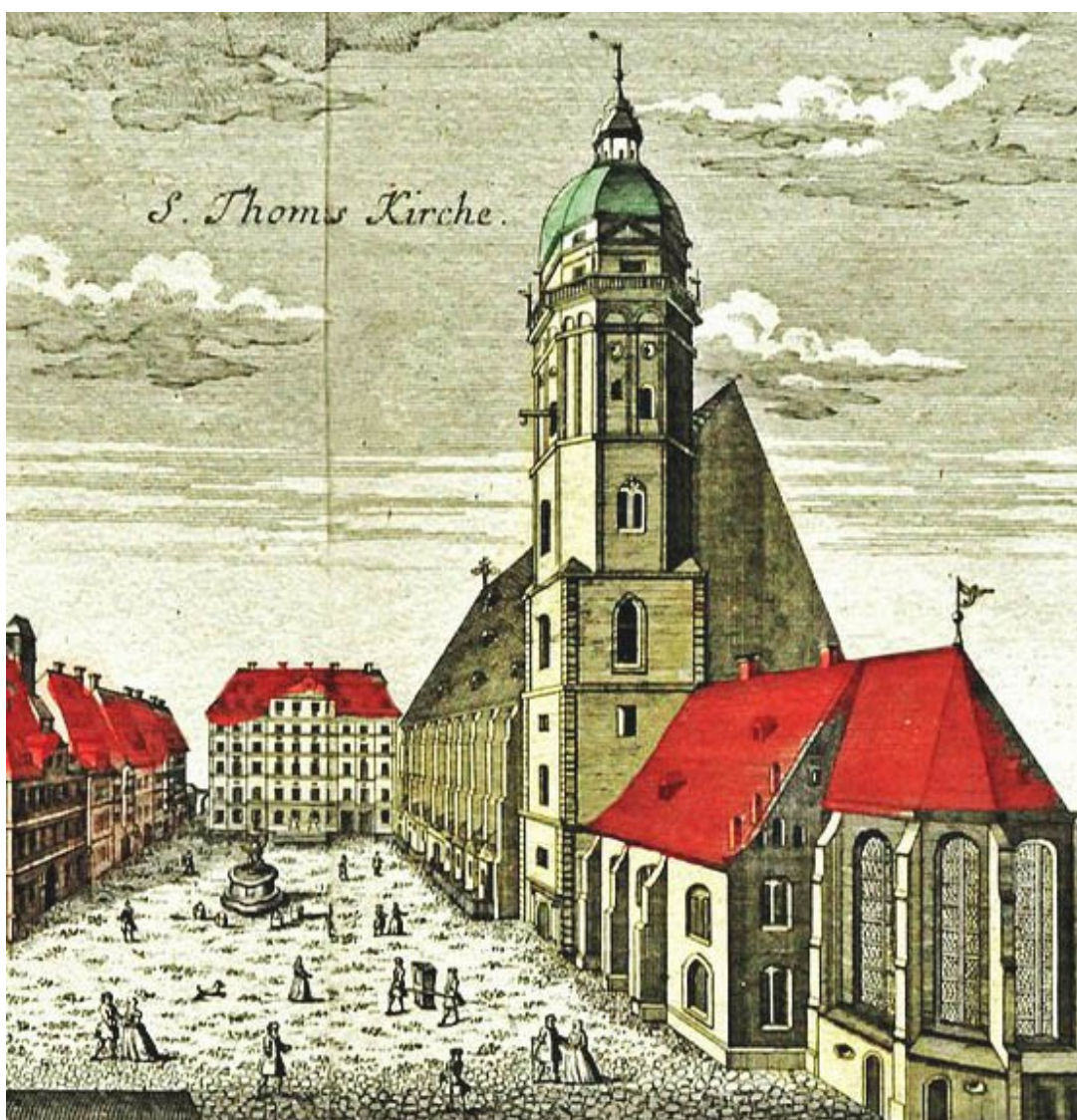
Nel 1996 Fischer stupì ancora il mondo musicale con un'altra ricostruzione: dal *Concerto in mi maggiore per clavicembalo e archi* BWV 1053 e da due Cantate (la BWV 49 e 169) presentò un "nuovo" *Concerto in mi bemolle maggiore per viola, archi e continuo.*

Per quanto riguarda il *Concerto* BWV 1060, si immaginò inizialmente un modello originario per 2 violini, grazie anche ad alcune analogie con l'unico altro Concerto per 2 violini sopravvissuto, il BWV 1043. Ma uno studio più approfondito fece emergere differenze sostanziali rispetto ad una "tipicità" della scrittura bachiana per i due archi solisti; la scelta conclusiva fu quindi quella di affidare le due linee musicali a strumenti sì diversi, ma fortemente e "storicamente" capaci di compenetrarsi in una costruzione musicale di notevole spessore, come il violino e l'oboe.

La rielaborazione dalla scrittura cembalistica presenta certamente delle difficoltà; d'altra parte, se pensiamo ad altri lavori simili (ad esempio i *Concerti per organo* tratti dai Concerti strumentali di Johann Ernst o di Antonio Vivaldi), possiamo ben intuire quanto Bach non si limitasse ad

una semplice "trascrizione" della partitura orchestrale ma la arricchisse di una serie di elementi capaci di valorizzare anche lo strumento destinatario.

LA CHIESA DI SAN TOMMASO A LIPSIA



Il lavoro di Fischer riesce comunque a restituire una visione davvero convincente dell'opera, con i due strumenti concertanti capaci di integrarsi stupendamente in un andamento efficace di linee melodiche, sviluppi tematici e intrecci contrappuntistici.

Strutturato in tre movimenti (*Allegro-Adagio-Allegro*), il Concerto per violino e oboe aderisce a quel modello "vivaldiano" con cui Bach aveva familiarizzato nel periodo di Weimar: dal veneziano aveva appreso la chiarezza espositiva, i costruttivi rapporti dei pieni e dei vuoti, la simmetria della frase, la logica e l'ordine del discorso musicale, la limpidezza e l'equilibrio dell'insieme. Tutti quegli elementi, insomma, che avevano contribuito alla definitiva consacrazione del "concerto barocco" il cui elemento fondante è il particolare rapporto fra i *sol*i e i *tutti*: un rapporto dialettico, dove predomina la dimensione del dialogo, l'alternanza fra i gruppi sonori e una compenetrazione "espressiva" delle singole articolazioni strumentali. In più, nelle mani di Bach, l'architettura italiana si arricchisce di quegli elementi tipici della sua geniale originalità compositiva, legata soprattutto alla sapiente conoscenza contrappuntistica.

Il primo *Allegro* si apre con l'esposizione, da parte del *tutti*, di un tema molto ben definito e incisivo a cui seguono i primi episodi solistici che si collocano però come dolci espansioni della cellula tematica (raffinatissimo il leggiadro trillo dell'oboe che trasmette una vibrazione di piacere). Già da questo primo movimento è evidente come nei Concerti bachiani il contrasto solo-tutti assuma una maggiore pluralità di sfumature formali: dal sapiente uso dei ritornelli che, scomposti in frammenti, vengono proiettati nelle sezioni del *solo* creando vivaci e serrate zone di contrazione e rilassamento, all'utilizzo della più schematica struttura tripartita (ABA), all'unione tra forma - concerto e temi fugati in una dimensione polifonica.

Anche nell'*Adagio* si conferma l'adesione allo stile italiano: come altri movimenti analoghi, esso è concepito come "aria", con slanci melodici di stampo vocale e un morbido procedimento altalenante (quasi una 'siciliana') che si snoda in un emozionante dialogo tra i due strumenti solistici, assoluti protagonisti del brano. Ma anche qui Bach non rinuncia al proprio tocco di unicità: la linea melodica è infatti una fuga, anche se - a causa della lunghezza del soggetto principale e di alcune piccole

varianti - non la si riconosce a prima vista come tale. L'orchestra si limita ad una funzione di accompagnamento 'pizzicato' sopra il quale gli assoli vibrano liberamente nello spazio in una atmosfera di incanto assoluto.

LO STEMMA DELLA FAMIGLIA BACH



Il tema dell'ultimo *Allegro* è spigliato e disinvolto, caratterizzato, nel suo 'incipit', da quattro crome che saltano spavalamente su e giù; anche qui i due strumenti entrano combinando in maniera diversa il materiale tematico. Come per il primo movimento i ritornelli dell'orchestra e gli episodi solistici si alternano sviluppandosi in molteplici varianti con una maggiore concessione all'espressione virtuosistica.

Laura Pietrantoni

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 18 maggio 2002**

**CONCERTO IN DO MINORE
PER 2 CLAVICEMBALI E ORCHESTRA, BWV 1062**

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Andante (mi bemolle maggiore)
3. Allegro assai

Organico: 2 clavicembali, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1735 - 1736 circa

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1874

Trascrizione del Concerto per 2 violini BWV 1043

Se la tastiera del clavicembalo fu il campo di battaglia primario del *Musizieren* del primo Settecento - la palestra di compositori in erba e maestri illustri, il vivaio da cui germina un microcosmo ideale - non stupirà la centralità dello strumento nell'officina creativa della personalità più cospicua di quella stagione, Johann Sebastian Bach, e del suo *entourage*. A casa Bach, nella girandola di allievi e collaboratori che prendono lezione e preparano materiali per produzioni musicali incalzanti, lo strumento rappresenta da un lato un ausilio didattico fondamentale, dall'altro la frontiera dell'inesausta ricerca del compositore, che per primo l'impiegherà in funzione concertante.

I tre Concerti bachiani per due clavicembali rappresentano un capitolo singolarmente compatto nella produzione del compositore, e al tempo stesso una sintesi meravigliosa delle diverse stagioni della sua attività. Fondamentale il contesto professionale in cui essi videro la luce, nel breve torno d'anni tra il 1730 e il '36, anni critici nella parabola del loro autore. Il quarto decennio del secolo è per il Bach maturo, prossimo al suo cinquantesimo compleanno, una stagione d'inquietudine e ricerca, mentre ne è messa in discussione l'autorevolezza di *Kantor* a Lipsia e i rapporti con le istituzioni vanno deteriorandosi. In tale clima burrascoso, pur rimanendo *faute de mieux* a Lipsia, Bach intraprende nuove vie per la sua creatività, spaziando su una vastità di generi e forme musicali forse sino ad allora inedita: forse mai tanti interessi diversi si erano assiepati insieme sul tavolo del compositore.

Legata a questa ricerca è nel 1729 la nomina a direttore del Collegium Musicum, che lo portò a coltivare il genere del concerto come non mai dai tempi di Köthen, e a sviluppare in particolare la formula allora innovativa, e dal luminoso futuro, del concerto per uno o più clavicembali (forse anche fortepiani?), di cui ben quattordici giunti fino a noi. L'operazione consisteva nella rielaborazione di pagine già scritte per altra occasione e altro organico (con strumenti melodici come solisti), lungo le tappe più illustri (Weimar, Köthen e Lipsia) della carriera bachiana. Vivono così di vita nuova le serrate frequentazioni bachiane col genere italiano del concerto solistico, inaugurate a Weimar attorno al 1712 sulla scorta dei lavori allora recentissimi e di punta di Vivaldi, Torelli, Albinoni, Alessandro Marcello, cui Bach portò il contributo *solum suum* d'una densità contrappuntistica che ben s'attaglierà, vent'anni più tardi, al clavicembalo.

Il *Concerto in do minore* BWV 1062 di Johann Sebastian Bach, l'unico per il quale ci è pervenuto l'autografo, datato 1736, è più noto nella versione originaria per due violini BWV 1043, composto probabilmente già a Lipsia e solo all'inizio di quel decennio (1730/31 ca., datazione delle fonti più antiche, secondo Christoph Wolff), ma sulla base di una sonata a tre, sempre plausibilmente per due violini, del primo periodo di Köthen.

Anche in questo caso la trascrizione ha comportato un importante lavoro di tessitura delle parti solistiche, soprattutto nello sviluppo della mano

sinistra di entrambi i clavicembali. Il risultato è una partitura ancora più tesa e concentrata dell'originale, già assai denso a cominciare dall'attacco contrappuntistico del I tempo, mentre l'Allegro assai conclusivo guadagna la specifica brillantezza degli strumenti a tastiera.

COMMEMORAZIONE PER IL BICENTENARIO DELLA NASCITA DEL COMPOSITORE



Il primo tempo si propone con la sofisticata densità polifonica del citato ritornello dalle tentazioni contrappuntistiche, in cui s'inseriscono come partner paritari i due solisti, che attraverso una varia galleria di episodi costringono l'orchestra a un ruolo invero modesto, relegandola a pochi ritornelli di norma di solo quattro misure ciascuno.

Una pagina celeberrima, vera polla di delizie sonore, occupa la seconda posizione nel concerto: il vasto Andante (e piano) (Largo ma non tanto nell'originale) offre infatti uno di quei miracoli di semplicità in Cantata che costellano il catalogo bachiano.

Nel metro cullante da siciliana, sul pulsare regolare degli archi, i due cembali attaccano come in *medias res*, esprimendo l'urgenza di un canto che si snoda per ampie volute melodiche, delicati ricami di semicrome e slanci protesi all'infinito.

Si badi al carattere elementare del tema, che trasforma una semplice scala discendente in un avvio di grande gravidanza espressiva; oppure al procedere per imitazione dei due solisti, dilatazione senza fine delle intime risonanze della melodia.

L'essenzialità di tali gesti realizza un lirismo di tale purezza da risolversi senza residui in primigenia, immediata eloquenza di valore universale.

Con eccezionale contrasto, l'Allegro assai, ripristinato il modo minore, mostra sin dall'attacco una natura feroce, cupa e violenta, animata da un implacabile moto meccanico.

Esposto il ritornello d'apertura, i solisti prendono energicamente il sopravvento grazie a una figura di rapide terzine, condensazione rappresa d'un temperamento acceso e volitivo, mentre sarà compito dell'onnipresente ritmo anapestico assicurare quell'energia inesauribile che anima molte pagine bachiane, *Brandeburghesi* inclusi.

Raffaele Mellace

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 245 della rivista Amadeus

**CONCERTO IN RE MINORE
PER 3 CLAVICEMBALI E ORCHESTRA, BWV 1063**

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Alla Siciliana (fa maggiore)
3. Allegro

Organico: 3 clavicembali, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1735 - 1736 circa

Edizione: Peters, Lipsia, 1845

Trascrizione di un concerto per 3 violini perduto

Concepito nello spirito del concerto grosso e con procedimenti formali assunti in parte da Vivaldi e da altri maestri della scuola violinistica italiana è il *Concerto in re minore per tre clavicembali e archi*.

Nel primo movimento si può notare una prevalenza del Cembalo I, cui Bach affida di preferenza anche i brevi ornamenti virtuosistici mentre, viceversa di pressoché eguale consistenza sono le prestazioni degli strumenti solisti nel fugato dell'*Allegro* finale.

Ai tre cembali è qui devoluto il compito di svolgere il discorso fugato, gli interventi orchestrali essendo limitati soprattutto alla funzione di sostegno armonico ai soli o a sottolineare le riprese tematiche. Incorniciata tra i due allegri, espande il suo canto ritmicamente molleggiato sul 6/8 il movimento centrale *Alla Siciliana* (nella tonalità di *fa maggiore*).

Giorgio Graziosi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 4 marzo 1966**

CONCERTO IN DO MAGGIORE PER TRE CLAVICEMBALI E ORCHESTRA, BWV 1064

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Adagio (la minore)
3. Allegro assai

Organico: 3 clavicembali, 2 violini, viola, continuo

Composizione: 1735 - 1736

Edizione: Peters, Lipsia, 1850

Trascrizione da un concerto in re maggiore per 3 violini perduto

La tradizione del Concerto grosso e l'innovazione del Concerto solista, la scoperta del piacere concertante e la solidità, forte e nervosa, della tecnica costruttiva contrappuntistica, attraversano insieme la serie dei Concerti per clavicembalo di Johann Sebastian Bach (1685-1750), una delle prime occasioni in cui allo strumento viene riservato un ruolo concertante, sottraendolo alla lezione del basso continuo.

Alla metamorfosi concorrono numerose circostanze, conferma dell'inseparabile rapporto, in Bach, tra invenzione e occasione, genio e regulatezza.

Il periodo centrale dell'attività bachiana a Lipsia è segnato dal lavoro per il Collegium Musicum, un'associazione studentesca fondata da Georg Philipp Telemann che si esibiva al Café Zimmermann. Per quei Concerti, dei quali assunse la direzione, pressoché ininterrotta, dal 1729 al 1741, Bach doveva provvedere - secondo la prassi dell'epoca, oggi desolatamente desueta - a una quantità di musiche nuove. Matura in questo contesto la decisione di riprendere alcuni Concerti per strumento solista, soprattutto per violino, scritti nel periodo in cui era stato maestro di cappella alla corte di Cöthen.

La scelta vive nella consueta dimensione didattica e familiare: i figli Wilhelm Friedemann (al quale, nel 1723, aveva dedicato le *Invenzioni a due voci*) e Carl Philipp Emanuel abitano e studiano ancora con lui e tra

gli allievi emerge la personalità di Johann-Ludwig Krebs. A loro, il padre e maestro intende - come racconteranno i primi biografi - «procurare l'occasione di perfezionarsi in tutti i generi esecutivi». Anche nei più nuovi.

L'EDIFICIO DOVE STUDIÒ BACH



È in questa cerchia, e in alcuni casi probabilmente con questi carissimi alunni come primi esecutori, che nasce la serie dei quattordici Concerti per uno, due, tre, quattro clavicembali. In cinque casi soltanto (BWV 1054, 1057, 1058, 1062, 1065) disponiamo degli originali, in altri conosciamo la fonte di riferimento, per altri ancora si suppone che madri siano le opere di autori italiani contemporanei.

Nel rapporto con la musica del nostro paese, il Kantor non ha nutrito le perplessità del giovane Händel: «Che cosa sua maestà crede possa apprendere dalla musica italiana?», chiese stupito al principe che gli proponeva un viaggio nella penisola. Poi, poco più che ventenne, partì, e

sappiamo con quali esiti. Bach non varcò mai i nostri confini, considerò sufficiente leggere certe partiture.

Oltre a quelle certamente studiate e reinventate, figura probabilmente anche un "concerto italiano per tre violini", che ispira dapprima un lavoro con un organico analogo, poi il *Concerto per tre clavicembali in do maggiore BWV 1064*. Ha scritto Alberto Basso: «La vera conquista sta nell'aver saputo conferire al clavicembalo, e in modo ufficiale, una posizione di prestigio in mezzo all'orchestra portandolo, con un'abile quanto imprevedibile mossa d'arroccamento, al livello immediatamente superiore a quello degli altri strumenti... In tal modo, Bach spaccava in due la monolitica e compatta veste del concerto: da un lato il tutti degli archi, dall'altro il cembalo con il suo meccanico e singolare comportamento, ben più articolato e complesso di quello che si era soliti affidare agli strumenti melodici».

Ma i tre clavicembali aggiungono al piacere concertante un'altra dimensione: lo strumento scopre il teatro, il suono si fa aria, duetto, terzetto, moltiplica e confonde la propria voce in un'ininterrotta fantasia inventiva che unisce principio concertante e tecnica contrappuntistica. Fossimo dei botanici, sapremmo descrivere la fioritura continua e sempre variata delle frasi che si sviluppano dalle invenzioni tematiche: a Bach riesce qui di creare un organismo perfettamente unitario, dinamico e multiforme nella sua varietà melodica. Come già nel Concerto per due violini, la preponderanza del gruppo dei tre solisti emerge anche nel ritornello, ma tale protagonismo evita ogni rischio di ripetizione e staticità grazie alla distribuzione sempre mutevole delle frasi fra gli attori: brevi i passaggi all'unisono, continuo il ricorso a figurazioni imitative, spesso per moto contrario, ad accenni di sequenze canoniche spezzate da discrasie ritmiche.

Soltanto nell'*Allegro* conclusivo i tre solisti si concedono una cadenza che ambisce al virtuosismo; il terrore bachiano di scivolare nell'ovvietà del prevedibile gli impone di differenziarne le durate, rovesciando l'ordine di entrata degli strumenti: prima il terzo (21 battute), poi il secondo (24), infine il primo (34). La quantità degli interventi solisti si sviluppa all'interno di un movimento in stile fugato, creando un esempio sommo di conciliazione tra solidità costruttiva e nuova libertà melodica che il settecento andava scoprendo, nel suono e nella voce. E il canto

emerge *Lento* e *Largo* nel movimento centrale, imperniato sulla tonalità relativa di la minore, costruito su un basso ostinato, lieve nell'accompagnamento, giocato sulla volatilità concessa al toccatismo cembalistico, sospeso nella repentina conclusione, come ombra che dissolve.

Sandro Cappelletto

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 5 dicembre 1997**

COMPOSIZIONI PER ORGANO

SONATA IN MI BEMOLLE MAGGIORE PER ORGANO, BWV 525

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro moderato
2. Adagio (do minore)
3. Allegro

Organico: organo

Composizione: 1730 circa

Edizione: Nägeli, Zurigo, 1827

Forse da una versione precedente in si bemolle maggiore

Le sei sonate furono composte per Wilhelm Friedemann Bach con lo scopo di prepararlo tecnicamente e musicalmente a quella maturità necessaria per iniziarlo alla carriera virtuosistica.

Il loro titolo originale è quello di «Sonate in trio per clavicembalo con pedali». L'eleganza della forma e la finezza della condotta melodica e tecnica delle parti che ne compongono i tempi non possono non ricordare la grazia mozartiana.

Se il fine che si era imposto Bach era semplicemente quello pedagogico non si può ad ogni modo negare che il loro contenuto artistico è tale che la questione pedagogica (come pure nell'*Orgelbüchlein*) va considerata nel senso di un insegnamento superiore, sia dal lato tecnico che da quello artistico.

Schweitzer asserisce che «è dunque a torto che si parli di Sonate per organo»; altri pretende, come Pirro, che «jouer ces trios à l'orgue est les détourner de leur destination première».

Comunque non risulta, attraverso la colossale produzione clavicembalistica, che il clavicembalo con pedaliera sia stato uno strumento da concerto o in ogni caso diffuso per esecuzioni

concertistiche d'assolo o di insieme. Esso era invece considerato come uno strumento da studio e di preparazione allo studio dell'organo. La pedaliera del clavicembalo dava la possibilità di poter superare le prime difficoltà della complicata tecnica organistica.

WILHELM FRIEDEMANN BACH



Anche oggi abbiamo degli esempi di strumenti che servono agli organisti per le loro esercitazioni giornaliere (pianoforti con pedaliera) e sono adoperati principalmente da coloro che non possono avere a loro disposizione un organo in casa. Questi strumenti, rari in Italia, sono comunissimi in Germania, in Inghilterra e in molti altri paesi nordici.

Perciò, sia il gruppo delle Sei sonate, come l'*Orgelbüchlein* ed altri *Preludi* in Trio non possono essere considerati dei semplici studi, ma essi hanno invece l'importanza di vere composizioni scritte non soltanto per l'esercizio tecnico, ma anche per essere eseguite in pubblico.

Il loro valore artistico ne è la prova evidente che potrà essere discutibile per i teorici, non per gli artisti.

La *Sonata in mi bemolle maggiore* (n. 1) si compone di tre tempi:

Allegro (I tempo): Il tema è presentato dalla mano sinistra (al contralto), subentra quindi la risposta alla mano destra (soprano). Compiuta l'esposizione della prima parte che termina alla tonalità iniziale (tonica), ha luogo lo sviluppo, nel corso del quale il tema, apparendo più volte anche rovesciato (per moto contrario), conduce al tono della dominante.

Ha inizio qui una controesposizione con l'ordine delle parti invertito. Viene ripreso il tema in *si bemolle maggiore* seguito dalla risposta in *mi bemolle*. Ad essi segue un secondo sviluppo che gradatamente conduce ad una breve ripresa del tema al pedale e quindi alla conclusione del primo tempo.

E' la forma della Sonata bipartita.

Adagio (II tempo): E' composto nel tono relativo minore. Il tema in "contrappunto doppio, è presentato prima al soprano (mano destra) e poi al contralto (mano sinistra); viene sviluppato attraverso dialoghi ed intrecci di parti, nel corso dei quali viene raggiunto il tono del quinto grado dove ha termine la, prima, parte.

Il tema, nella seconda parte dell'*Adagio*, viene rovesciato (moto contrario) e sviluppato in modi differenti fino alla ripresa del tema originale al quarto grado (fa minore); segue un nuovo sviluppo che conduce poi rapidamente alla conclusione.

Allegro (III tempo): ha un tema brillante sviluppato con molte imitazioni riprese anche dal pedale. Delle due parti che compongono quest'ultimo tempo, la prima è basata sull'esposizione e svolgimento del tema per moto retto ed ha termine alla tonalità della dominante; la seconda, invece, presenta ed elabora lo stesso tema per moto contrario. La riesposizione è - all'incirca - simmetrica alla precedente. Dalla tonalità del quinto grado passa per il quarto e quindi torna al tono principale.

In queste Sonate sono messi in pratica tutti i mezzi adatti a rendere tecnicamente indipendenti le mani dai piedi: movimenti di parti che procedono per moto contrario, parti che s'incrociano in vario modo, fraseggi contrapposti, ecc.

Esse sarebbero state composte nel 1723 (periodo di Leipzig) quando cioè Wilhelm Friedmann Bach era appena tredicenne.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 13 marzo 1970**

SONATA IN DO MINORE PER ORGANO, BWV 526

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Vivace
2. Largo (mi bemolle maggiore)
3. Allegro

Organico: organo

Composizione: 1730 circa

Edizione: Nägeli, Zurigo, 1827

In questa Sonata la presentazione del tema non avviene - come in quella in mi bemolle maggiore (n. 1) - in stile fugato; non è più la forma della Sonata mono tematica bipartita. Ora i temi sono due, sia nel primo che nell'ultimo tempo.

Nel *Vivace* (I tempo), il tema n. 1 viene esposto con un raddoppio alla terza inferiore (per due battute) ma non appena l'idea iniziale entra nella fase elaborativa, le parti si dividono e procedono indipendentemente.

Alla conclusione della breve esposizione, che avviene nella medesima tonalità del principio, s'inizia un'altra parte con il tema n. 2; esso viene presentato prima al soprano (in *do minore*), a cui risponde il tenore alla dominante. Con una successione d'imitazioni, si giunge al tono relativo maggiore (*mi bemolle*), dove viene ripreso il tema iniziale con l'ordine delle parti invertito.

L'idea musicale si sviluppa sempre più; i due temi vengono presentati ancora nella tonalità della dominante, sino a che si giunge gradatamente ad un pedale di *sol minore* e successivamente ad un altro in *do minore*. Su entrambi i pedali si intrecciano imitazioni e temi; l'elaborazione acquista un'importanza sempre maggiore e conduce alla ripresa del primo tema. Esso viene esposto esattamente come la prima volta determinando la conclusione del tempo.

Il secondo tempo - *Largo* in *mi bemolle* - è di forma molto libera. L'idea musicale viene continuata come un recitativo dialogato a due parti. Il tema, una volta esposto all'inizio, non viene più ripreso durante il corso

del movimento; soltanto un elemento imitato riappare verso la fine con il consueto scambio delle parti. Il *Largo* termina in cadenza sospesa per attaccare, subito dopo, l'*Allegro* finale.

L'ultimo tempo è composto su due temi ben distinti e di carattere diverso; essi sono presentati in stile fugato.

Conclusa, in *do minore*, l'esposizione del primo tema, subentra il secondo nella medesima tonalità. Durante il corso degli sviluppi i due temi riappaiono più volte; anzi, il primo è presentato anche sotto forma di canone all'unisono. Il giro tonale si sofferma in *fa minore*, dove viene ripreso il secondo tema al tenore e quindi la sua risposta al soprano, in *do minore*. Seguono ulteriori sviluppi con l'alternarsi dei due temi sino a che, con la ripresa, si giunge alla chiusa.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 13 marzo 1970**

SONATA IN RE MINORE PER ORGANO, BWV 527

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Andante
2. Adagio e dolce (fa maggiore)
Riutilizzato nel secondo movimento del Triplo concerto BWV 1044
3. Vivace

Organico: organo

Composizione: 1730 circa

Edizione: Nägeli, Zurigo, 1827

La Sonata inizia con un *Andante* composto su due temi ed in forma bipartita e col «da capo». L'Esposizione è basata sul primo tema. Esso viene presentato al soprano nel tono principale ed al tenore con la risposta alla dominante (*la minore*). Poi viene successivamente sviluppato ampiamente sino a concludere nella tonalità di *re minore*.

S'inizia quindi la seconda parte; viene esposto il secondo tema che provoca un altro notevole sviluppo, ma in esso non figurano mai richiami al tema principale. Soltanto un elemento ritmico di secondaria importanza ed appartenente alla prima esposizione viene ricordato brevemente.

Questa seconda parte conclude su una cadenza alla dominante che nel contempo serve da congiunzione per la ripresa del «da capo». Giunti alla conclusione della riesposizione, il primo tempo ha termine.

L'*Adagio e Dolce* (secondo tempo) è tratto dal Concerto in *la minore* per clavicembalo, flauto e violino concertanti. Il tema viene presentato «a due», cioè viene esposto dal soprano e raddoppiato alla terza inferiore dal contralto. Non è in stile fugato.

La bellissima melodia - tipicamente classica - precorre nello stile il genere mozartiano. Il tempo è monotematico ed in forma bipartita.

Il terzo tempo (*Finale*) è in forma di rondò. Ha due temi principali in *re minore* ed uno secondario (derivato dal secondo tema) in *la minore*.

L'esposizione del primo tema avviene come per quello dell'*Andante* (I tempo) e cioè: presentazione del tema in stile fugato, risposta, sviluppo e conclusione. S'inizia il secondo tema - non fugato - ma con le parti che si scambiano il soggetto invertendone l'ordine.

Segue un elaborato sviluppo che alla sua conclusione alla dominante introduce un nuovo elemento tematico che viene elaborato in forma imitativa.

E' un interessantissimo e piacevole intreccio di parti, pieno di vitalità e di brio. Alla conclusione di questo sviluppo viene ripresa l'esposizione, come all'inizio, e quindi il pezzo ha termine.

La notevole difficoltà tecnica delle sei Sonate non è mai in contrasto con il pregio musicale, nel senso che lo sviluppo della parte virtuosistica è sempre in relazione con l'opera d'arte e mai usata come fine a se stessa.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 13 marzo 1970**

SONATA IN MI MINORE PER ORGANO, BWV 528

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Adagio
Ripreso dalla Sinfonia n. 8 della Cantata BWV 76
2. Vivace (si minore)
Ripreso dalla Sinfonia n. 8 della Cantata BWV 76
3. Andante (si minore)
4. Un poco Allegro

Organico: organo

Composizione: 1730 circa

Edizione: Nägeli, Zurigo, 1827

Un breve *Adagio* fugato apre questa bellissima composizione. Esso proviene dalla Cantata n. 76 *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (II Domenica dopo la Trinità) di cui fa parte come interludio per Oboe d'amore e Viola da Gamba (inizio della II parte). Improvvisamente irrompe il Vivace con un tema che partendo dalla tonalità della dominante afferma la sua identità tonale nella battuta seguente, come una grandiosa anacrusi.

Il primo tempo si svolge su di un unico tema presentato ripetutamente in un ricco intreccio di parti. Esso viene alternato con la risposta sui due gradi principali della scala, Tonica e Dominante, senza mai modulare in altri toni. Dopo una breve imitazione tra le due voci, derivata dall'inizio del tema stesso, il Vivace ha termine.

Interessantissimo, quanto inusitato, è il tema dell'*Andante*. Il canto procede con salti di due quarte ascendenti alternate ad una terza discendente. Ad esso viene contrapposta un'altra melodia dal ritmo assolutamente diverso e che viene poi ulteriormente sviluppato nel corso del pezzo. Completata l'esposizione del tema ha immediatamente inizio l'elaborazione del controcanto; essa acquista una tale importanza da dare l'impressione che lo sviluppo riguardi un tema principale. Questo controcanto viene svolto per moto retto e per moto contrario; a volte viene anche alternato ad alcune riprese del soggetto nella tonalità di *mi minore*.

Gradatamente si giunge alla ripresa, presentata questa volta come un breve stretto di *Fuga*, e quindi il pezzo si conclude.

Il caratteristico procedimento melodico del tema dell'*Andante* (accordi sciolti in arpeggi ed in posizioni late) ed in parte anche quello dello sviluppo, fa pensare che il pensiero di Bach fosse rivolto più al violino che al clavicembalo. Un'altra nota interessante è quella data dalla tonalità della composizione, poiché dopo un primo tempo in *mi minore*, l'ascoltatore si aspetterebbe un *Andante* in *maggiore*, mentre Bach lo ha composto pure in minore (*si minore*).

Il terzo ed ultimo tempo della *Sonata* in *mi* (un Poco Allegro) ha una grande affinità con il «Minuetto». Il carattere del tema, non tanto per il ritmo ternario quanto per lo spirito, è infatti analogo a quello di questa tipica forma di danza.

Viene esposto in forma fugata a tre parti alternando il soggetto con elementi ritmici a terzine, contenuti nella «coda» del tema stesso, e che vengono poi usati per tutto lo sviluppo dell'*Allegro*. Il discorso musicale modula quindi al relativo maggiore presentando il soggetto e la risposta in questa tonalità; prosegue in *la minore* (tema) per poi tornare in *mi* per la ripresa finale.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 20 marzo 1970**



SONATA IN DO MAGGIORE PER ORGANO, BWV 529

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Allegro
2. Largo (la minore)
3. Allegro

Organico: organo

Composizione: 1730 circa

Edizione: Nägeli, Zurigo, 1827

L'evoluzione della forma e della concezione bachiana della Sonata è evidente in questa composizione. L'idea, presentata con grande e logica continuità, dà luogo ad una esposizione di vastissime proporzioni. Il pensiero si sviluppa con elementi derivati dal tema stesso; questi elementi si imitano, vengono invertiti nell'ordine delle parti, s'incrociano tra le voci e, nel corso della meravigliosa elaborazione, raggiungono la dominante; è su questa tonalità che avviene una grandiosa risposta all'Esposizione.

Non appena la risposta viene esaurita è introdotto un secondo tema (tema di movimento). Esso con procedimenti dialogati, si prolunga notevolmente alternandosi con il primo tema in altre tonalità (*fa maggiore e la minore*), sino a ricondurre il pensiero musicale alla ripresa e quindi alla conclusione.

Questo primo tempo si distacca, nell'ampiezza delle idee e della linea, dalle precedenti Sonate e - si può dire - precorre la *Sonata* moderna.

L'*Adagio* è in stile fugato e si compone di due temi: uno principale e uno secondario. Il primo (quello iniziale) è preminentemente cantabile; il secondo, invece, è un tema movimentato.

Esposto il tema principale, che è un pensiero completo per se stesso, ha luogo il secondo tema svolto con imitazioni alternate fra le due parti sostenute da qualche nota di pedale. L'idea musicale passa con fluidità al tono maggiore relativo, dove rientrano ambedue i temi che, sviluppati

fino alla ripresa, (simile all'inizio) concludono con una brevissima «coda», in cadenza sospesa.

Segue immediatamente il terzo ed ultimo tempo (*Allegro*) che analogamente al primo è di stile fugato ed è composto su due temi.

Il tema d'inizio attacca in modo deciso e la sua incisiva figurazione gli conferisce un carattere di grande energia.

L'idea musicale viene espressa con grande chiarezza in tutta la sua intera esposizione. Segue un altro periodo con il secondo tema di carattere scherzoso che aggiunge al tempo brio e vivacità.

Fra imitazioni, inversioni di parti, salti d'intervalli, appare anche il primo tema.

Lo sviluppo procede con interesse e spigliatezza fino alla ripresa finale che avviene con entrate imitate a breve distanza come uno «stretto» e che porta la Sonata alla conclusione.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 20 marzo 1970**

SONATA IN SOL MAGGIORE, BWV 530

Musica: Johann Sebastian Bach

1. Vivace
2. Lento (mi minore)
3. Allegro

Organico: organo

Composizione: 1723 circa

Edizione: Nägeli, Zurigo, 1827

Il carattere incisivo del tema del «Vivace» (1 tempo) di questa «Sonata» è messo, ancor più in evidenza dal deciso attacco delle due mani all'unisono.

Questa particolarità denota chiaramente l'intenzione dell'autore di sottolineare il tono energico iniziale della Sonata.

Alla prima frase - nella tonalità di tonica fa seguito un'altra che - completando il periodo - conduce al quinto grado; è qui che ha inizio il periodo di risposta e di ritorno al tono principale. Frammenti ritmici derivati dal tema danno luogo ad un considerevole sviluppo dell'idea che, alternata tra le due tastiere ed invertita nell'ordine delle parti, procede nel giro tonale raggiungendo la tonalità di «la maggiore».

Segue un delizioso episodio, tipicamente strumentale, derivato da figurazioni tematiche con sviluppo proprio, il quale dopo alcune riprese del soggetto, viene invertito nell'ordine delle parti e rovesciato (moto contrario); si alterna, con entrate sempre più frequenti, ad imitazioni ritmiche e ad episodi svolti dalle due mani contemporaneamente per moto retto e contrario. Dopo una densa elaborazione sul pedale di dominante ha luogo la ripresa finale. Questo primo tempo della Sonata si compone di un solo tema sviluppato in modo mirabile.

Il secondo movimento (Lento) in «mi minore» è in forma bipartita. Le numerose fioriture melodiche che rivestono il tema fanno ricordare un altro lavoro del genere non meno bello e non meno interessante: l'Adagio del Concerto italiano. A differenza di quello però, il canto qui è affidato a

due parti che dialogano, s'imitano, si incrociano tra di loro. L'insieme è una vera opera d'arte. Questa melodia però, non esorbita mai dallo stile classico: essa canta, è ornata e non le si può certo negare l'espressività emotiva; è altrettanto certo che essa è ben lontana dal sentimentalismo. E' il puro classicismo, è quella linea melodica nobile ed austera, caratteristica della personalità di Bach, rimasta immune dall'influenza dell'esteriorità del secolo, e che rende questa musica sempre viva, interessante e profonda.

L'Allegro finale (III tempo) per il tono energico del suo tema, si riallaccia al I tempo, con la differenza del carattere più vivo e conclusivo che definisce l'ultimo tempo della Sonata.

La figurazione ritmica del tema è molto ricca di elementi che vengono ripresi e sviluppati non appena compiuta l'esposizione. Infatti, eliminando la testa del tema, rimane un elemento ritmico che Bach largamente adopera a modo di secondo tema e gli dà mezzo di costruire un'ingegnosa architettura sonora che distoglie l'attenzione dal tema principale. Il discorso però continua fluido, sempre unito e compatto; solo occasionalmente rientra il tema, ma è presentato in modo che si ha l'impressione più di una conseguenza di un pensiero che di un tema propriamente detto.

Quando allo sviluppo succede la ripresa, il tema ritorna in tutta la sua freschezza e brio, con i suoi intrecci di parti, salti d'intervalli ecc. e conduce rapidamente alla conclusione questa brillantissima Sonata.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 4 gennaio 1974**

PRELUDIO E FUGA IN RE MAGGIORE, BWV 532

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1710 circa

Edizione: Breitkopf & Hartel, Lipsia, 1833 circa

Non si sa con precisione a quale periodo creativo bachiano appartenga il *Preludio e fuga in re maggiore BWV 532*. Probabilmente si tratta di una composizione giovanile, risalente al periodo in cui Bach si trovava ad Armstadt ed era attratto dalle ricerche virtuosistiche dell'organo.

Il *Preludio*, dalla forma tripartita, inizia in modo pomposo che si richiama alla Overture francese.

Di effetto sono le figurazioni ascendenti e discendenti su scale e arpeggi e il gioco ornamentale degli arpeggi, prima di giungere all'annotazione "*Alla breve*" concertante nello stile italiano, che comprende lo sviluppo contrappuntistico vero e proprio.

Il tema ha un tono energico e vigoroso e passa attraverso fasi diverse, da quella acuta alla brillante progressione ritmica, secondo una discorsività musicale libera e spensierata.

La terza parte del Preludio è una coda in tempo *Adagio* che si svolge come un recitativo.

Il disegno melodico si concentra e sfocia in modo grandioso nel finale.

La *Fuga* è uno dei pezzi virtuosisticamente più brillanti di questa fase creativa giovanile di Bach.

Una prima versione della Fuga era più concentrata e breve, ma nella versione definitiva tutto è disposto meglio e in funzione del risultato virtuosistico, che poggia su veloci figurazioni ritmiche e marcata varietà armonica con modulazioni sempre diverse.

È evidente che la vivacità armonica e l'animazione armonica, oltre la cantabilità dei temi fuggati, lasciano intravedere un approfondito studio

della musica italiana di quel periodo, i cui caratteri e stilemi costituiscono il patrimonio della tecnica bachiana.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di S. Maria degli Angeli, 8 giugno 2000**

PRELUDIO E FUGA IN LA MINORE, BWV 543

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1708 - 1717 circa

Edizione: Kunst- und Industrie Comptoir, Vienna, 1812 circa

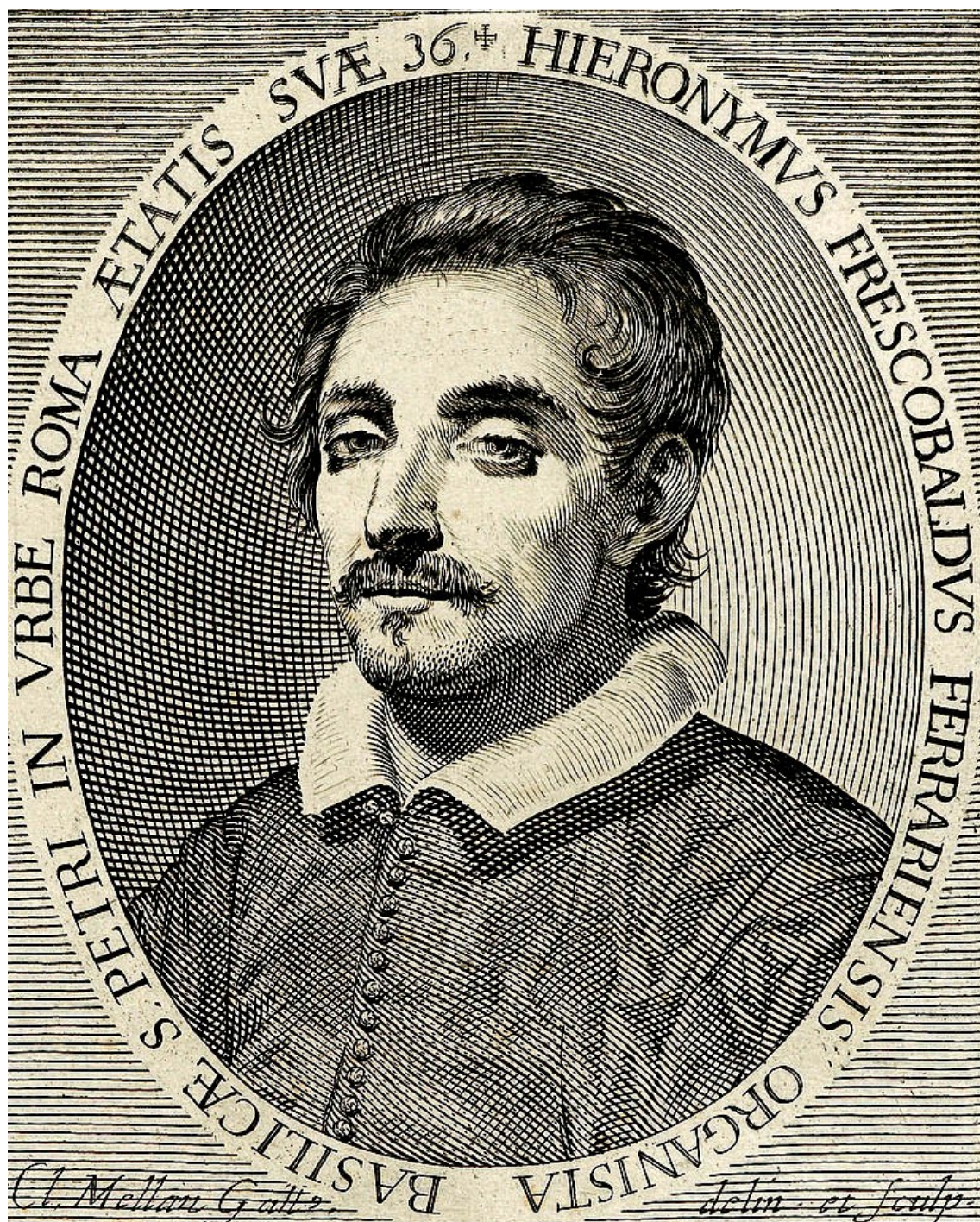
Come nel caso del *Preludio e fuga in do minore* BWV 546, anche in quello di *Preludio e fuga in la minore* BWV 543 i tempi di composizione sono separati da qualche anno, senza che questo comprometta l'unità formale e stilistica del prodotto finito. In questo caso, la coerenza della stesura definitiva si deve anche al fatto che Bach ha ritoccato più volte lo stato dell'opera fra il 1709 e il 1725. In un simile lavoro di cesello sta la prova del valore estetico che Bach stesso attribuiva a questa composizione, oggi senz'altro fra le più celebri di tutto il suo repertorio organistico.

Nonostante il Preludio sia stato composto per primo, a Weimar, e la Fuga abbia visto la luce qualche anno dopo, oltretutto come rielaborazione di un analogo brano per clavicembalo scritto a Köthen (BWV 944), il baricentro del dittico è spostato verso quest'ultima, secondo un tratto stilistico che in Bach non è infrequente, ma non rappresenta neppure la regola.

Era stato proprio durante il soggiorno a Weimar che Bach, dopo essersi dedicato allo studio dei maestri rinascimentali e, in particolare, a quello dei *Fiori musicali* di Frescobaldi, aveva elaborato una tecnica di realizzazione dei Preludi tendente al *Phantasieren*, cioè ad una libera

divagazione che ha alle sue spalle la pratica dell'antico Ricercare e che di fatto trasforma il Preludio in un semplice esercizio preparatorio della Fuga.

GIROLAMO FRESCOBALDI



Lo stile improvvisativo della prima parte produce quindi un forte effetto di contrasto con il rigore canonico della seconda, ben più ampia.

Comune a entrambe è un'accentuata varietà delle soluzioni tecniche, con continui mutamenti di ritmo e con una scrittura improntata al gusto della sorpresa, irregolare e costellata di soluzioni appariscenti.

La pratica del corale rischia talvolta di apparire monotona, per chi non abbia familiarità con le sue melodie, proprio a causa delle stesse ragioni che ne hanno fatto la base di tutta la musica sacra di ambiente luterano: temi molto semplici, con note che corrispondono ciascuna a una sillaba del testo, ritmo squadrato e testi che esprimono una fede elementare.

Oltre al valore schiettamente musicale delle singole melodie il corale è una sorta di esercizio spirituale il cui obiettivo è il rinsaldamento dei vincoli della comunità dei fedeli, non la preghiera isolata dell'individuo.

La rielaborazione all'organo di queste semplici frasi, come pure il loro inserimento all'interno delle Cantate sacre, produce perciò un duplice effetto di rammemorazione nei confronti di un "repertorio" e di intensificazione del suo impatto attraverso l'accentuazione dei suoi connotati estetici.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 25 maggio 2000**

PRELUDIO E FUGA IN SI MINORE, BWV 544

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1727 - 1731

Edizione: Kunst- und Industrie Comptoir, Vienna, 1812 circa

Il *Preludio e fuga in si minore BWV 544* è una delle poche opere organistiche di Bach che non appartengono a un ciclo e di cui sia sopravvissuto l'autografo, con la parte del pedale annotata in inchiostro rosso sotto i rigli musicali. Poiché la carta reca la data di fabbricazione del 1727, si ritiene che a partire da quella data, ma in un periodo che non oltrepassa il 1735, Bach abbia lavorato a intervalli regolari su composizioni per organo già scritte in precedenza, di volta in volta rielaborate, integrate o ripensate quasi per intero.

Proprio per questo, le otto composizioni nate in quest'epoca sintetizzano in maniera efficacissima l'esuberanza dei suoi anni giovanili con la tecnica e la duttilità espressiva acquistate con le esperienze successive.

Il *Preludio e fuga in si minore BWV 544* è un esempio perfetto di una simile operazione di sintesi: in esso, infatti, si trovano compendiate il gusto per una sonorità monumentale, l'intensità drammatica dell'espressione e l'evoluzione del linguaggio contrappuntistico in uno stile quasi di dialogo fra le voci coinvolte nel gioco.

L'assenza del pedale, nella parte centrale della Fuga, consente all'organismo sonoro di acquistare anche un senso di leggerezza che, combinato al rigore della scrittura, conferisce un particolare effetto di spazialità al contrappunto.

Altrove, per esempio nella *Cantata BWV 198*, la cosiddetta *Trauer Ode*, Bach aveva associato la tonalità di si minore con un sentimento di sofferenza molto accentuato.

Qui, nonostante le letture che hanno voluto vedervi la rappresentazione simbolica di un cammino che va dal dolore alla grazia, l'impressione è quella di uno svolgimento problematico e privo di zone di riposo, specialmente nello stile da toccata del Preludio, e di un'impostazione non

meno interrogativa ed enigmatica anche nella Fuga, nella quale i rapporti sonori appaiono più risolti.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 8 giugno 2000**



PRELUDIO E FUGA IN DO MINORE, BWV 546

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1708 - 1717 (fuga), 1730 circa (preludio)

Edizione: Kunst- und Industrie Comptoir, Vienna, 1812 circa

Per quanto il binomio "preludio e fuga" faccia pensare a composizioni concepite in un rapporto di stretta continuità, vi sono molti casi nei quali la scrittura di Bach, e più ancora il suo metodo di concatenazione degli elementi, procedono secondo un'associazione più libera.

È sufficiente infatti che la logica e la struttura interna di due lavori di stesura anche lontana offrano un grado significativo di affinità, di "parentela", perché Bach possa comporre un insieme fatto di unità disparate.

Il loro legame, in questi casi, si percepisce a partire da quel criterio quasi enciclopedico di "varietà" che egli continuava a tener presente anche nei cicli più coerenti, ma che a maggior ragione si riflette in quelli che a un primo colpo d'occhio si potrebbero definire quasi dei collages.

Con ogni probabilità, il dittico del *Preludio e fuga in do minore BWV 546* appartiene a questo genere di composizioni, dato che la prima parte è stata scritta a Lipsia intorno al 1730, mentre la Fuga risale agli anni di Weimar, verosimilmente al 1716. Una datazione diversa, che voleva l'insieme composto in modo unitario nel 1744, è stata infatti contraddetta dalle analisi delle fonti manoscritte.

A differenza di quanto avviene in altre pagine dello stesso tipo, il Preludio presenta un andamento regolare e per nulla divagante. Il tema ha un profilo ascendente, lineare, ma ripiega su se stesso una volta giunto al culmine, frantumandosi in un arabesco di scale eseguite alternativamente sui due manuali.

La linea melodica deve essere stata costruita in analogia con il soggetto della Fuga, che infatti presenta sensibili somiglianze con l'idea portante del Preludio. Lo sviluppo contrappuntistico della seconda parte è

comunque leggero, con un uso del pedale che per una volta non ha alcuna ambizione di autonomia, ma serve per lo più a rafforzare la massa sonora prodotta dallo strumento.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 25 maggio 2000**

PRELUDIO E FUGA IN MI MINORE, BWV 548

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1727 - 1731

Edizione: Kunst- und Industrie Comptoir, Vienna, 1812 circa

La storia artistica di quella forma di libera composizione organistica che il nome stesso di *Preludio e fuga* chiaramente definisce nelle sue caratteristiche fondamentali, ha il suo culmine, il suo trionfo e la sua conclusione in Johann Sebastian Bach. Già negli anni di Weimar si definisce quella che il Dürer chiama «la forma "a contrasto" del preludio e fuga»: la prima parte è una introduzione «improvvisante», sciolta da ogni obbligo formale e obbediente solo alla libera intuizione creatrice, una vera e propria «apertura» lirica esclusivamente modellata dall'estro della fantasia.

Nella fuga l'architettura si erge in sorgente creatrice: ed è un continuo aggettare su sè stessa, in un inesauribile espandersi e fiorire, in una dimensione di così vasto respiro da dare significato di rinnovamento inventivo anche alle stesse riprese e ripetizioni, che appaiono punti d'appoggio sempre diversi e sempre diversamente collocati per ulteriori grandeggianti espansioni.

Negli ultimi anni (si veda soprattutto il *Preludio e fuga in mi bemolle maggiore* che apre e chiude la terza parte del «Clavierübung») la saldissima unità architettonica che rinserra la fuga investirà anche il

Preludio, sì che l'intera composizione da binaria «a contrasto» si farà totalmente unitaria, corrispondendo a questo ulteriore rinsaldarsi una ancor maggiore vastità di dimensioni e ampiezza di respiro.

Ancora concepito nella forma «a contrasto» è comunque il *Preludio e fuga in mi minore* (BWV 548), che Bach scrisse a Lipsia tra il 1727 e il 1736 e che è caratterizzato dalle modulazioni armoniche della prima parte e dal deciso cromatismo del soggetto della fuga (la quale è interrotta due volte da sezioni in stile di toccata).

Carlo Marinelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 16 febbraio 1968**



PRELUDIO E FUGA IN DO MINORE, BWV 549

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1723 circa

Edizione: Peters, Lipsia, 1845

Versione riveduta della Fantasia e fuga BWV 549a

A una fase ancora precedente del lavoro di Bach, in un periodo compreso fra il 1700 e il 1703, appartiene il *Preludio e fuga in do minore* BWV 549, composizione di grande effetto, nonostante venga considerata relativamente semplice e discontinua rispetto ad altri lavori dello stesso periodo.

Bach è alla ricerca di una cifra linguistica propria, è attratto evidentemente dall'asciuttezza quasi ascetica della letteratura organistica del Seicento tedesco, ma non lesina in soluzioni virtuosistiche che in questo caso prendono un accento oscuro, come se la preoccupazione prevalente fosse quella di sottolineare il clima espressivo determinato dalla tonalità, la stessa che l'età romantica avrebbe volentieri associato al registro del patetico.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 8 giugno 2000**

PRELUDIO E FUGA IN MI BEMOLLE MAGGIORE, BWV 552

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1739 circa

Edizione: Hoffmeister, Vienna, 1804

Nel 1739, quando progetta una nuova raccolta di brani per organo, *Clavier-Übung Dritter Theil*, che consta in tutto di 26 fra Corali e altri pezzi sparsi, Bach pensa probabilmente al modello del *Premier Livre d'Orgue* di Nicolas de Grigny, che aveva copiato di suo pugno negli anni di Weimar, e aggiunge un *Preludio e fuga in mi bemolle maggiore* BWV 552 le cui due parti, divise, aprono e chiudono il nuovo ciclo.

Riportato alla sua unità originaria, il brano si rivela compatto e grandioso, incline a quel gusto della spettacolarità che Bach a volte impiega per contrasto con l'andamento ascetico dei corali.

Il Preludio è in forma di Overture, alla francese, dunque con una struttura ciclica che prevede, al suo interno, la presenza di episodi divaganti.

La Fuga è in tre parti, ciascuna delle quali costruita su un soggetto diverso non solo nella melodia, ma anche nel ritmo.

Vi è chi ha interpretato questa tripartizione come un omaggio alla Trinità, la cui simbolizzazione sarebbe ancora più precisa nel Preludio e si rifletterebbe nella scelta della tonalità, che ha in chiave tre bemolli.

L'idea iniziale del Preludio, in questa prospettiva, sarebbe una figura del Padre, con la maestà che gli deriva dal ritmo puntato dell'Overture francese, mentre gli episodi divaganti sarebbero la rappresentazione del Figlio, colto nel momento doloroso della Passione, e la chiusura, più fluida, un modo di dare forma musicale allo Spirito Santo.

È uno dei molti esempi di come la musica di Bach sia stata continuamente forzata dalla fantasia dei suoi esegeti, ma anche di come essa resista a ogni tentativo di sovrainterpretazione.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica SS. XII Apostoli, 11 ottobre 2000**

FUGA IN DO MINORE, BWV 575

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1708 - 1717

Edizione: Clementi, Londra, 1811

E' un pezzo a sè che non ha nulla a che vedere con il precedente Preludio.

Non è bene accertato se questa «fuga» sia stata composta per cembalo con pedali oppure per organo. L'unica indicazione che specifica l'uso della pedaliera appare verso la conclusione, dove sono poste al basso alcune note ripetute e quindi una breve cadenza virtuosistica.

Come stile si direbbe che essa appartenga più alla letteratura clavicembalistica, ma, comunque, anche all'organo è di ottimo effetto. Il soggetto è movimentato e si presta benissimo per lo sviluppo di una composizione dinamica e spigliata. Un'altra copia manoscritta fa risalire questa « Fuga » al periodo di Weimar.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Basilica di S. Maria in Ara Coeli, 7 maggio 1971**

FUGA IN SOL MINORE, BWV 578

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1707 circa

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1821

Di questa *Fuga* Fernando Germani scrive: «Fluidità contrappuntistica, scorrevolezza melodica, interessante dal punto di vista analitico, piacevole ad ascoltarsi: queste sono alcune delle qualità particolari di questa *Fuga*... L'esposizione è fatta nel modo classico ed è seguita dalla controesposizione. Il soggetto riprende poi al relativo maggiore e prosegue alla tonalità del quarto grado (do minore). Brevi dialoghi riconducono il discorso musicale al tono principale dove - a guisa di stretto - un elemento ritmico viene imitato con entrate successive all'ottava, precludendo così all'ultima ripresa del tema al pedale. Dopo una brevissima cadenza il pezzo conclude in *maggiore*».

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Basilica di Massenzio, 22 luglio 1966**

FANTASIA E FUGA IN DO MINORE, BWV 537

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1716 circa

Edizione: Körner, Erfurt, 1840 - 1845 circa

Il termine *Fantasia* è uno fra i più imprecisi delle forme musicali. Nessun termine più di questo è stato interpretato con una libertà quasi assoluta. All'epoca di Bach, si indicava così una composizione in stile fugato, ma che nessun rapporto aveva con la fuga rigorosa. Più tardi, al tempo di Mozart, il termine indica abbastanza spesso una Sonata di stile molto libero. Forse è dalla *Fantasia* che è sbocciato il Poema sinfonico.

La *Fantasia in do minore* non è datata; André Pirro crede di poterla assegnare alla fine del soggiorno di Bach a Weimar (verso il 1718). Marcel Dupré, per conto suo, osserva che questa *Fantasia*, come i grandi Preludi, utilizza due temi. «E' una prova - aggiunge il grande organista francese - che non è a Filippo Emanuele, ma a Giovanni Sebastiano che dobbiamo la struttura bitematica della moderna Sonata e Sinfonia ».



E' uno tra i lavori meno conosciuti di Bach, ma di superba fattura e, soprattutto, di grande espressività. Il tema è proposto dalla voce superiore e le altre parti si succedono in ordine discendente sino all'entrata tematica del basso, in una espressione di serenità un po' malinconica. La seconda idea - di carattere più doloroso - è esposta dapprima dal pedale poi s'incatena al secondo inciso del primo tema e a una specie di vocalizzo che riapparirà alla perorazione.

Più tardi riprenderà l'idea iniziale con l'ordine delle parti invertito: il secondo tema riappare, poi segue un lungo sviluppo dei due temi, che conclude su una cadenza sospesa per attaccare poi la *Fuga*, il cui tema

incisivo costituisce un indovinato contrasto col carattere generale della *Fantasia*.

Dopo l'esposizione, appare un lungo sviluppo su un nuovo tema (cromatico questo); è uno sviluppo d'un cromatismo singolarmente in anticipo sul suo tempo. Dopo una breve, apparente conclusione alla dominante, attaccano gli *Stretti* sul tema iniziale della Fuga, e il lavoro si conclude con una breve elaborazione.

Domenico De' Paoli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 2 febbraio 1968**

FANTASIA E FUGA IN SOL MINORE "GRANDE", BWV 542

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1708 - 1717 circa (fuga) 1717 - 1723 circa (fantasia)

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1833 circa

Ad Amburgo, in una data che non corrispondeva a quella ufficiale del concorso, si ritiene che Bach avesse eseguito una Fuga basata sul tema di una danza olandese, divenuta poi la seconda parte della *Fantasia e fuga in sol minore* BWV 542. L'ipotesi, variamente accreditata, non attesta nulla invece della Fantasia in stile di toccata che solo alcune fonti accostano alla Fuga e che, ad ogni modo, è probabile appartenga al periodo di Weimar.

Certo è invece che la prima parte di questa composizione è fra le più ardite del Bach organista, che esplora accostamenti molto audaci di ritmo e di armonia padroneggiando l'insieme con straordinaria facilità, così come nella Fuga ottiene effetti di alto virtuosismo barocco. Anche l'estensione sonora è impressionante: nel corso della Fantasia, il manuale giunge fino al re sovracuto, caso che si ripete in sole due altre occasioni

in tutto il repertorio organistico di Bach, nella *Toccatà in do maggiore* BWV 564 e nel *Trio in sol minore* BWV 584.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 25 maggio 2000**

FANTASIA E FUGA IN DO MINORE, BWV 562

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1730 circa (fantasia); 1745 circa (fuga)

Edizione: 1840 circa

La fuga è incompleta

E' una bella composizione a cinque voci, dal carattere nobile e di elegante fattura. Essa si sviluppa su di un tema prevalentemente melodico presentato dalla parte più acuta ed a cui succedono poi, per ordine discendente, le altre parti.

L'esposizione avviene su di un lungo pedale di tonica che, dopo alcune battute, va a risolversi in cadenza sospesa. A guisa di risposta, immediatamente dopo, riprende il tema con un ordine di parti diverso al quinto grado discendente, e attraverso un elaborato movimento di parti, passa alla tonalità del relativo maggiore. Vengono, quindi, introdotti vari elementi secondari che, alternandosi con il tema originale, divagano lungamente sino a raggiungere la ripresa che avviene su di un potente pedale di tonica. Dopo un rapido Recitativo Cadenza il pezzo conclude in «maggiore».

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Basilica di S. Maria in Ara Coeli, 7 maggio 1971**

TOCCATA, ADAGIO E FUGA IN DO MAGGIORE, BWV 564

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1712 circa

Edizione: Körner, Erfurt, 1848

La *Toccata, adagio e fuga in do maggiore* appartiene al periodo in cui Bach fu organista alla corte di Weimar (1708-1717), il periodo più ricco della sua produzione organistica. Fu a Weimar che Bach ebbe modo di accostarsi alla musica italiana: se la conoscenza di Albinoni, di Legrenzi, di Corelli e soprattutto di Vivaldi ebbe importanza per la musica strumentale, quella di Frescobaldi - che Bach aveva già avvicinato attraverso Froberger - non mancò di influenzare le sue composizioni organistiche.

RITRATTO DELLA FAMIGLIA BACH



L'esperienza diretta degli autori italiani giungeva in Bach dopo uno studio approfondito e appassionato dei suoi predecessori tedeschi: e non soltanto di Buxtehude, di Froberger, di Pachelbel, ma anche di Scheidt e di Scheidemann (e, quindi, per loro mediazione, dello stile di Sweelinck), di Boehm e di Muffat (e, attraverso quest'ultimo, della ricca organista francese). Ricchezza di idee e ordine costruttivo si assommano così nell'esperienza bachiana, irrobustita da una fede profonda in Dio e nell'uomo: ed è questa fede che alimenta incessantemente della sua operante vitalità, l'attività creativa del musicista di Eisenach.

Si ritiene che la *Toccata, adagio e fuga in do maggiore* (che lo Schmieder colloca al numero 564 del suo catalogo tematico) appartenga ad uno dei primi anni del periodo di Weimar, più o meno il 1709. Il Dürr vede in questo lavoro per organo un diretto influsso del concerto strumentale italiano, in parallela testimonianza alle numerose trascrizioni per organo di questo stesso periodo.

E' un influsso che investe anzitutto la forma, che è tripartita, contrariamente all'uso, seguito quasi sempre anche da Bach, che vuole i pezzi liberi fugati in forma bipartita (la prima parte come introduzione «improvvisante» alla fuga, un vero e proprio «preludio» sciolto da ogni obbligo formale e obbediente solo alla libera intuizione creatrice, una vera e propria «apertura» lirica esclusivamente modellata dall'estro della fantasia).

E la tripartizione segue dappresso lo schema del concerto strumentale italiano: una prima parte in tempo veloce (la *toccata*), una seconda in tempo lento (l'*adagio*) e una terza nuovamente in tempo veloce (la *fuga*).

Carlo Marinelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 9 febbraio 1968**

TOCCATA E FUGA IN RE MINORE "DORICA", BWV 538

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1708 - 1717

Prima esecuzione: Kassel, Martinskirche, 28 settembre 1732

Edizione: Bureau de Musique, Lipsia, 1832 circa

Per l'intero arco della sua vita, Bach scrisse composizioni per organo, uno strumento di cui fu un profondo conoscitore per aver ricoperto il posto di organista in diverse sedi fino al 1717, cioè sino al periodo cosiddetto di Weimar. Per ben quattordici anni egli svolse attività di organista, meravigliando tutti per il suo talento e il suo virtuosismo, e di collaudatore di organi, chiamato per svolgere questo lavoro in più corti e chiese della Germania. Ad Arnstadt, a Mühlhausen, a Weimar, a Köthen e a Lipsia acquistò grande nome come organista e le sue improvvisazioni destarono ammirazione generale presso musicisti, principi e pubblico di varia estrazione sociale.

Effettivamente il contributo dato da Bach per lo sviluppo della tecnica organistica fu enorme e i numerosi studiosi che si sono occupati della vasta opera di questo musicista, a cominciare da Philipp Spitta con la sua monumentale biografia (1873 e 1880), hanno tenuto a sottolineare la grande importanza sia formale (armonica e contrappuntistica) che espressiva della produzione per organo del maestro di Eisenach, esempio luminoso di artigiano e di artista costantemente proteso verso traguardi di severo spiritualismo religioso.

Una prova eloquente della forte personalità organistica bachiana è racchiusa nella *Toccata e fuga in re minore BWV 538*, contrassegnata dall'aggettivo «dorica» dato probabilmente non dall'autore, ma dai successivi editori, perché rievocante in alcuni passi il modo dorico, considerato il primo dei modi fondamentali dell'antica teoria musicale greca e del gregoriano. La pagina ricorda sotto alcuni aspetti certi poderosi lavori organistici del periodo di Weimar, come la famosa *Toccata e fuga in re minore BWV 565*, che ha sempre goduto di enorme popolarità, alla quale concorse nei nostri giorni anche l'uso che ne fece Walt Disney nel suo film «Fantasia». Nel Preludio si respira la stessa orgogliosa bravura virtuosistica, pur con qualche richiamo all'antica

modalità della Toccata: tanto è vero che il Preludio si chiama esplicitamente Toccata. Inoltre si avverte una chiara tendenza agli effetti contrastanti fra il piano e il forte, cioè fra il Tutti e il Solo, così da far pensare al Vivaldi dell'*Estro armonico*, per esempio al *Concerto grosso in re minore n. 11*, trascritto per organo dallo stesso Bach (BWV 596) negli anni di Weimar.

L'ORGANO DELLA CATTEDRALE DI ARNSTADT



La Fuga è in evidente contrapposizione con il Preludio: quest'ultimo presenta colori vivaci e brillanti, mentre la Fuga ha una linea severa, rigorosa e di carattere speculativo.

Chi ha analizzato profondamente questo lavoro ritiene che appartenga al periodo del soggiorno di Lipsia, quando l'artista, dopo aver scritto la maggior parte delle sue Cantate e altre composizioni vocali sacre, tornò ad occuparsi della musica per organo: e più precisamente, all'inizio di questo periodo, allorché il ricordo del suo passato di formidabile organista e improvvisatore era ancora molto vivo.

In sostanza, la «Dorica» viene situata negli anni compresi fra il 1730 e il 1735.

Secondo un criterio già sperimentato in altri lavori del genere, il Preludio è contrassegnato da virtuosismo, mentre nella Fuga si sente il piacere della ricerca timbrica e coloristica.

Nella Toccata rivive lo spirito della costruzione a blocchi del Concerto grosso, con il fitto gioco di domande e risposte fra i vari strumenti; nella Fuga il musicista torna alla scrittura contrappuntistica, equilibrata e perfetta nei suoi ingranaggi melodici e armonici.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 9 gennaio 1981**

TOCCATA CON FUGA IN RE MINORE, BWV 565

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1708 circa

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1833 circa

Attribuzione incerta, forse è di Johann Peter Kellner

Per molto tempo, sulla natura della *Toccata e fuga in re minore* BWV 565 si sono formulate le ipotesi più bizzarre: c'è chi vi ha visto la rappresentazione di un temporale, come se si trattasse di una piccola musica a programma, chi l'illustrazione di un salmo (il n. 35, la *Pregghiera di un giusto perseguitato*) che la trascrizione di una perduta composizione bachiana per violino solo. Quest'ultima ipotesi, l'unica che trova ancora oggi qualche sostenitore, si può associare d'altra parte al lavoro di chi l'ha trascritta per pianoforte (Franz Tausig, Busoni) o per orchestra (Leopold Stokowski), per sottolineare la forza di attrazione che quest'opera ha esercitato nel corso della storia, di fatto a scapito di altre composizioni bachiane rimaste inevitabilmente in ombra.

Lungi dall'essere una "sintesi" dell'arte organistica di Bach, la *Toccata e fuga in re minore* è un lavoro giovanile, scritto probabilmente all'epoca del suo soggiorno a Weimar, se non addirittura prima. Dal punto di vista formale, essa manifesta la piena adesione ai modelli della scuola tedesca del Nord, e in particolare a quello di Buxtehude, il quale aveva praticamente codificato un tipo di Toccata nella quale dominano la giustapposizione di episodi privi di concatenamento, l'inserzione di una serie di fugati e di passaggi virtuosistici relativamente isolati, o comunque ben distinti dal resto della composizione.

Bach, in fondo, segue lo schema, ma lo fa con un'economia di mezzi che contrasta, paradossalmente, con l'effetto monumentale di quest'opera. L'articolazione è in tre parti: la prima è la Toccata vera e propria, nella quale Bach alterna lenti recitativi, arpeggi e progressioni improvvisamente più rapide, testimoniando l'impostazione inventiva e rapsodica della composizione; la seconda è una Fuga priva di complicazioni polifoniche, ma proiettata invece verso una semplificazione "concertante", cioè verso una scrittura più moderna, che

tuttavia l'autore si limita ad abbozzare, per incamminarsi di nuovo verso le spigolosità della Toccata; l'ultima sezione, meno di venti battute in tutto, è quasi una silloge di frammenti musicali che si alternano a velocità e registri espressivi differenti, confermando l'esuberanza di una pagina indubbiamente destinata ad accendere l'immaginazione.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 17 maggio 2000**

PASSACAGLIA IN DO MINORE, BWV 582

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1708 - 1717

Edizione: Dunst, Francoforte s. M., 1834

L'origine di questa monumentale composizione è clavicembalistica. Bach l'avrebbe composta a Weimar e sarebbe quindi anteriore alle sei Sonate.

Le didascalie che sono dedicate a questo pezzo, come pure non poche edizioni musicali, gli attribuiscono i caratteri più disparati. Taluni nelle venti variazioni, vedono inesistenti colori orchestrali, altri un... «potente poema sinfonico, dagli accenti del dolore (sic) espresso tra i singhiozzi»...

Comunque, la Passacaglia è una forma di danza lenta - d'origine probabilmente spagnola - e l'idea di Bach di averla composta per clavicembalo con pedaliera (taluni l'attribuiscono, anzi, al Clavicordo), la fa esulare dal campo liturgico e la pone in quello della musica da camera.

Quindi, per la sua concezione clavicembalistica, esclude i colori orchestrali per limitarsi ad effetti propri facendo così cadere le «note fantastiche»... degli accenti del dolore e degli inesistenti singhiozzi.

Il carattere monumentale le viene conferito dal complesso e dalla qualità dei registri dell'organo: del cui repertorio oggi fa esclusivamente parte.

Il tema, con il tipico ritmico ternario «anacrusico» è introdotto, dal pedale solo, con chiarezza e nobiltà.

Ha inizio la prima variazione con accordi contenenti ritardi semplici e doppi; questi poi vengono anche continuati nella seconda variazione formando così un periodo di risposta. Continuando nello svolgimento variato del tema subentrano ora (terza variazione) elementi ritmici nuovi: sono incisi di crome mancanti del movimento tetico (ritmi acefali) che passano successivamente tra le varie parti. S'inizia così un animato discorso tra le varie voci che va accalorandosi nelle variazioni seguenti.

La figurazione stringe sempre più: ora è il ritmo preferito da Bach nei momenti di gioia che s'impone in questa variazione (siamo alla quarta variazione della «Passacaglia»), e ne forma l'elemento base dello sviluppo; esso continua ancora (variazione n. 5) abbinato a salti d'intervalli d'ottava che conferiscono al pensiero musicale una grande vivacità.

Ma l'arte contrappuntistica, anche nella Passacaglia, non viene dissociata dalla forma e dallo spirito del pezzo perchè l'intreccio delle imitazioni comincia a subire (sesta variazione) una prima stretta che fa apparire l'elaborazione più intensa. Gli incisi ritmici appaiono ora in semicrome.

E' il discorso musicale che diventa più affascinante. Questi incisi (settima variazione) continuano e si sviluppano fino a formare degli episodi più ampi creando così delle animate melodie che si lanciano arditamente in tessiture sempre più acute.

Ora sono imitazioni combinate per moto retto e moto contrario (ottava variazione in disegni di semicrome). A questa variazione adesso si aggiunge un nuovo ed energico elemento ritmico (nona variazione) che rende sempre più vitale il discorso. Esso va accalorandosi sempre più con l'introduzione di scale discendenti ed ascendenti sostenute da corti accordi (decima variazione) che lasciano le scale semi isolate, come elemento dominante, e accentrando su di esse tutto il lavoro ornamentale.

Dall'undicesima variazione il tema che sinora era stato sempre eseguito dal pedale, passa in parte acuta per due sole variazioni, mentre il disegno di scale udito in precedenza in acuto, passa ora ad una parte inferiore e poi, nella variazione successiva (dodicesima) le scale ornate discendenti vengono imitate tra il pedale e la mano sinistra.



Analizzando attentamente queste prime dodici variazioni, sia nel contenuto ritmico in sé, e sia (anzi specialmente) dal lato contrappuntistico, ci si accorge - in modo inequivocabile - di un accrescersi d'interesse musicale sia nell'elaborazione che nel costante dinamismo. Tutti elementi, questi, che non possono essere disgiunti dal puro elemento sonoro il quale concorre, a sua volta, a dare maggior rilievo alla grandiosità del lavoro.

Di fronte ad una tale unità di pensiero che lega così bene le variazioni l'una all'altra, come si potrebbe concepire un'interpretazione frammentaria?

Dalla dodicesima variazione il numero delle parti comincia a diminuire ed anche la stessa elaborazione - pur mantenendosi elegantissima ed interessante - diminuisce d'intensità. La tredicesima, ad esempio comporta brevi incisi imitati di semicrome; la quattordicesima, è composta da brevi accordi arpeggiati per moto retto e contrario e la quindicesima, invece, si compone di lunghi arpeggi costruiti su accordi del tema il quale è accennato dalla nota iniziale di ciascun arpeggio che coincide con il primo ed il terzo quarto di ciascuna battuta.

Il tema, attraverso il movimento delle parti, scende gradatamente; e dalla parte più acuta (nella XII variazione) esso passa al contralto (XIII), quindi al tenore (XIV e XV variazione) per poi riprendere il suo posto, in modo imperioso e solenne al pedale (XVI).

La poderosa ripresa del tema al basso è sostenuta armonicamente alle tastiere da arpeggi discendenti (arpeggi tenuti) che ne accrescono la sonorità. A questa variazione segue la XVII con uno smagliante succedersi di festosi, rapidi ritmi di terzine di sedicesimi che conferiscono al pezzo un tono brillantissimo. Segue un gioioso disegno ritmico misto, con raddoppi in seste e decime (XVIII) mentre il pedale continua il suo insistente movimento appena variato, a volte, da piccoli ritardi ritmici. Si giunge così alla penultima variazione (XIX) legata armonicamente a due pedali ornati che si imitano alternativamente: uno medio ed uno acuto. Essi prolungano per metà della variazione l'interessante catena armonica la quale risolve soltanto nella seconda parte di essa. La successiva (XX) è come la precedente, ma con il numero delle parti raddoppiate e il loro ordine invertito. Questa sinfonia

di armonie e di ritmi conclude in modo grazioso dando origine - proprio sull'accordo finale - all'inizio della fuga composta sul medesimo tema anacrusico.

Il «Thema fugatum» (come lo ha definito Bach stesso) fa pensare che l'autore abbia voluto svolgerlo liberamente, senza essere legato alla forma della fuga propriamente detta; però, dal modo come è presentato nell'esposizione e sviluppato nel giro tonale, ecc. non si può non dire che la forma è classica e rigorosa.

Infatti vi è una regolare esposizione del tema a cui vengono contrapposti due controsoggetti, poi modula al relativo maggiore (tema e risposta, reale); seguono interessanti divertimenti, un ritorno al tono iniziale con presentazione del soggetto e della risposta, ulteriori sviluppi in «fa minore», una ripresa del tema in «do minore» che dopo una breve cadenza sospesa su una risoluzione d'inganno porta alla chiusa seguita da pochi accordi di «coda» in modo maggiore.

Questa meravigliosa composizione, l'unica del genere che sia stata composta da J. S. Bach, è resa nella sua massima monumentalità dallo strumento alla cui letteratura è ormai legata, in modo indissolubile. In essa non vi si trova il frammentarismo di alcuni contemporanei di Bach (Haendel), né la superficialità e la frivolezza francese, ma è l'opera d'arte nel più elevato senso della parola e che comprende la scienza e l'ispirazione; l'una a completamento dell'altra. La continuità del pensiero, nell'intero lavoro, è tale da suggerire il paragone che le Variazioni siano dei blocchi di granito che uniti formano il grande monumento della Passacaglia.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 4 gennaio 1974**

CANZONA IN RE MINORE, BWV 588

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1715 circa

Edizione: Peters, Lipsia, 1845

Fra le composizioni di altri autori che Bach copiò per interesse personale, si trovano i *Fiori musicali* di Frescobaldi, ai quali il musicista tedesco si dedicò intensamente negli ultimi anni del suo soggiorno a Weimar. È verosimile perciò ipotizzare che la *Canzona in re minore* BWV 588, che risente in modo evidente dell'esempio di Frescobaldi, sia stata scritta in quel periodo. Il tema di Bach è molto simile a quello della *Canzona dopo l'Epistola* (il n. 43 dei *Fiori*), mentre il controsoggetto cromatico della prima sezione rivela ancora, dietro di sé, un modello italiano di ascendenza madrigalistica. La *Canzona* di Bach è in due sezioni, la scansione fra le quali è segnata da un passaggio ritmico che ancora si può ricondurre a Frescobaldi. Il trattamento del materiale, tuttavia, denota quell'uso della tecnica della variazione che è tipico di Bach e che mostra come egli tendesse a metabolizzare lo studio degli antichi maestri, senza limitarsi ad apprenderne l'esempio o a imitarlo, ma trasformandolo per integrarlo nel mondo musicale che gli era proprio.

Al suo arrivo a Lipsia, intorno al 1723, Bach confezionò una raccolta di sei brani intitolati *Orgeltrios*, destinati forse all'educazione musicale del figlio Wilhelm Friedemann. Si tratta in gran parte di opere già scritte in precedenza e rielaborate, ma non mancano pagine interamente nuove e, soprattutto, non manca quell'intenzione sistematica che per Bach coincideva con l'idea stessa del "ciclo", a ogni tassello del quale, in questo caso, egli diede come titolo *Sonata*. La dicitura in trio allude al fatto che tutte le sei *Sonate* presentano una scrittura a tre voci, due melodiche e una di basso.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica SS. XII Apostoli, 11 ottobre 2000**

PASTORELLA (PASTORALE) IN FA MAGGIORE, BWV 590

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1710 circa

Edizione: Schlesinger, Berlino, 1826

Con la *Pastorale in fa maggiore BWV 590* torniamo alla produzione del Bach giovane e, come mostra già il titolo, a una di quelle evocazioni del clima del presepe che ebbero un'ampia diffusione nella musica colta del Sei e del Settecento, dopo aver dominato la produzione popolare in chiave religiosa. Il richiamo al tono pastorale è presente essenzialmente nel primo dei quattro episodi in cui è diviso il brano, una sorta di Preludio imitativo nel quale Bach, giocando con i registri dell'organo, inserisce un effetto di bordone che richiama il suono della cornamusa.

Il secondo "movimento" passa dalla tonalità di fa a quella di do maggiore ed è un'Allemanda in due parti, melodicamente e ritmicamente molto delicata. In do minore è il terzo episodio, un'aria di ambiente quasi concertistico, con il registro dell'oboe che espone la melodia e quello degli archi che l'accompagna. Il finale, che torna al fa maggiore iniziale, è una Giga in stile fugato, molto vivace, con il soggetto rovesciato dopo la ripresa.

Rispetto ad altri lavori di Bach, la cifra virtuosistica della *Pastorale* si condensa essenzialmente in un'ornamentazione molto ricca, mentre non impegna a fondo né il carattere polifonico della scrittura, né l'uso dei pedali, sostegno armonico e timbrico solo nel Preludio iniziale.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 25 maggio 2000**

CONCERTO IN RE MINORE PER ORGANO, BWV 596

Trascrizione del Concerto per due violini op. 3 n. 11, RV 565 di Antonio Vivaldi

Musica: Johann Sebastian Bach

1. ...
2. Fuga
3. Largo
4. Finale

Organico: organo

Composizione: 1713 - 1714

Edizione: Peters, Lipsia, 1844

La trascrizione del *Concerto* n. 11 de *L'Estro Armonico*, quella segnata nel catalogo bachiano con la sigla BWV 596, senza dubbio la più bella e la più famosa tra queste riletture, fu ampiamente utilizzata in concerto dai pianisti a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, ma venne arricchita da cadenze, digressioni virtuosistiche e altre aggiunte che erano di volta in volta debitrice di Beethoven, di Schumann, di Liszt o di Wagner, al punto da rendere pressoché impossibile l'identificazione dell'originale.

Anche per questo, a lungo il lavoro di Bach non è stato messo in relazione con il Concerto di Vivaldi e anzi, fino agli inizi di questo secolo, è stato erroneamente attribuito a Wilhelm Friedemann, il primo figlio maschio di Johann Sebastian.

L'equivoco è stato sciolto solo nel 1910 per opera del musicologo Max Schneider, autore di numerosi studi sugli autografi della famiglia Bach.

Mettere a confronto l'uno accanto all'altra l'originale e la trascrizione, in ogni caso, non è operazione semplice, soprattutto perché la scrittura caratteristica dell'organo richiede un respiro del fraseggio e un'articolazione ritmica molto più lenta.

ANTONIO VIVALDI



All'esecutore spetta dunque la scelta di porre a contrasto le due versioni facendo risaltare quella che potremmo definire la forza inerziale dell'organo, o se imporre a quest'ultimo un'impervia accelerazione virtuosistica per "tenere il passo" dell'andamento orchestrale.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 19 dicembre 1996**

GOTT, DURCH DEINE GÜTE, BWV 600

Corale in Fa maggiore per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: Michael Weisse da *Ave Hierarchia*, secolo XV

Organico: organo

Composizione: 1713 - 1715

Edizione: Peters, Lipsia, 1846

Inserito al n. 2 di *Das Orgel-Büchlein*

Se Albert Schweitzer considerava enfaticamente l'*Orgelbüchlein* come il dizionario della lingua musicale, Alberto Basso l'ha definito più precisamente «la prima e veritiera manifestazione del pensiero didattico bachiano».

Si tratta di una raccolta enciclopedica concepita secondo un principio sistematico che unisce preoccupazioni apparentemente diverse: l'educazione dell'organista principiante, l'adesione agli articoli di fede e il rispetto dei compiti liturgici.

In questo grandioso progetto, intrapreso a Weimar nel 1714 e interrotto due anni dopo, si compendia in effetti lo stile dei primi corali bachiani, con una ricerca di semplicità che investe contemporaneamente la forma della composizione, l'intelligibilità del contrappunto e la possibilità concreta d'uso nelle occasioni richieste dalla chiesa.

Anche nella forma incompiuta in cui Bach l'ha lasciato, l'*Orgelbüchlein* rimane un lavoro imponente, con 45 corali elaborati (sui 164 previsti).

Il piano di Bach segue i testi pubblicati nel 1713 da Johann Leonhard Mumbach per regolamentare la liturgia a Weimar, ma adotta un diverso criterio organizzativo, partendo dai canti delle festività anziché da quelli del servizio regolare.

L'intenzione didattica di Bach, d'altra parte, è trasparente non solo nello sviluppo della tecnica organistica, ma anche nell'elaborazione dei Corali, una vera scuola di contrappunto per gradi crescenti di varietà e di complessità.

Al rapporto con i testi si deve infine lo sforzo espressivo e simbolico che Bach riversò in ciascuna delle composizioni. Sono i Corali dell'*Orgelbüchlein*, infatti, ad aver acceso per primi il gusto cabalistico delle analisi numerologiche, spinte per un verso a rintracciare i rapporti interni di ciascun brano, per un altro a dare un valore quasi superstizioso alle relazioni più esteriori.

Contando per esempio che fra i tredici corali della Passione e della Pasqua, che insieme assommano 285 battute di musica, si trovano due battute dell'incompiuto Corale *O Traurigkeit*, Georges Guillard ha voluto leggere fra le righe un annuncio della morte di Bach prefigurato, fra l'altro, proprio dall'interruzione del lavoro: i Corali della morte e resurrezione di Cristo sarebbero infatti 14, numero che corrisponde alla somma delle lettere BACH, mentre le 287 battute di musica che ne risultano si possono leggere come 28.7, cioè come la data del 28 luglio alla quale il compositore morì nel 1750.

Una simile conclusione basterebbe da sola a fare giustizia di tutta la falsa abilità con la quale l'opera di Bach viene trasformata in una sorta di rebus.

L'adozione di sistemi di riferimento numerici, infatti, serve a Bach non tanto per disseminare di enigmi la sua produzione, quanto piuttosto come un canovaccio per il lavoro di composizione e di improvvisazione dietro il quale si può rintracciare tutt'al più un sistema arbitrario per

l'organizzazione della materia musicale, ma non una tecnica altrettanto sistematica per la traduzione dei suoni in simboli.

Il Corale *Gott, durch deine Güte*, è costruito nella forma del canone all'ottava fra voci di soprano e di tenore. Una lettura simbolica applicata alla registrazione dell'organo prevista da Bach ha riconosciuto l'immagine dell'uomo (rappresentato dalla tromba) che viene chiamato da Dio (registro principale).

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di S. Maria degli Angeli, 8 giugno 2000**



NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND, BWV 599

Corale in La minore per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: da Veni redemptor gentium (versione tedesca Erfurter Enchiridion)

Organico: organo

Composizione: 1713 - 1715

Edizione: Peters, Lipsia, 1846

Inserito al n. 1 di *Das Orgel-Büchlein*

I primi tre Corali dell'*Orgelbüchlein* (BWV 599-601) sono destinati al periodo dell'Avvento: ritroviamo perciò *Nun komm, der Heiden Heiland*, ma già dal suo modo di presentarsi si può dedurre la profondissima distanza che separa l'impostazione dell'*Orgelbüchlein* da tutte le altre forme di elaborazione del Corale: il tema del Corale, infatti, il *cantus firmus*, lungi dall'essere semplicemente armonizzato, è quasi nascosto fra le righe, e questo nonostante sia affidato alla parte più acuta della tastiera manuale, dunque a quella che maggiormente si impone all'ascolto.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di S. Maria degli Angeli, 8 giugno 2000**

HERR CHRIST, DER EIN'GE GOTTES, BWV 601

Corale in La maggiore per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: Erfurter Enchiridion

Organico: organo

Composizione: 1713 - 1715

Edizione: Peters, Lipsia, 1846

Inserito al n. 3 di *Das Orgel-Büchlein*

Il Corale *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn*, pronuncia il tema del Corale in maniera più diretta, ma sempre inserendolo in una varietà di figurazioni contrappuntistiche che allontanano l'elaborazione dal semplice sostegno della linea melodica.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di S. Maria degli Angeli, 8 giugno 2000**

DA JESUS AN DEM KREUZE STUND', BWV 621

Corale in Mi minore per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: Leo Hassler

Organico: organo

Composizione: 1713 - 1717

Edizione: Peters, Lipsia, 1846

Inserito al n. 23 di Das Orgel-Büchlein

... « Mio Dio, mio Dio, perché mi hai abbandonato? Sei lungi dal soccorrermi, lungi dalle mie flebili parole. Mio Dio, grido di giorno e non rispondi, di notte e non trovo ascolto. Eppure Tu sei i! Santo, l'oggetto degli Inni d'Israele! In te confidarono i padri nostri e li salvasti. A te gridarono e furono salvi, in Te fidarono e non rimasero delusi, lo invece sono un verme e non un uomo, vilipendio di ognuno o spregio di popolo. Quanti mi vedono mi fanno scherni, sogghignano col labbro, scuotono la testa: «Si è rivolto a Dio; lo liberi Lui; lo salvi perché gli vuoi bene». Sì, Tu sei il mio sostegno fin dalla mia concezione, mia fiducia dal seno materno. A Te fui raccomandato ancor prima di nascere fin dal seno di mia madre. Tu sei mio Dio. Non ti allontanare da me, perché sono alle strette; tienti vicino, perché non ho chi mi aiuti»... (dal Salmo XXI).

...«Ed Egli, portando la sua Croce, si incamminò verso il luogo detto Calvario (in ebraico Golgotha): dove crocifissero Lui, e con Lui due altri, uno di qua ed uno di là, e Gesù nel mezzo»... (Vangelo secondo S. Giovanni, Capo 19, 17).

...«E Gesù diceva: "Padre, perdona loro perché non sanno quel che si fanno"»... (Vangelo secondo S. Luca, Capo 23, 24).

«E uno dei ladroni pendenti lo bestemmiava, dicendo: Se tu sei il Cristo, salva te stesso e noi. E l'altro rispondeva sgridandolo, e dicendo: Nemmeno tu temi Iddio, trovandoti nello stesso supplizio? E noi certo con giustizia, perché riceviamo quel che era dovuto alle nostre azioni: Ma questi non ha fatto nulla di male. E diceva a Gesù; Signore, ricordati

di me, giunto che sarai nel tuo Regno. E Gesù gli disse: «In verità ti dico; oggi sarai con me nel Paradiso»... (Vangelo secondo S. Luca, Capo 23, 39).

HANS LEO HASSLER



...«Ma vicino alla Croce di Gesù stavano sua Madre e la sorella di sua madre Maria di Cleofa, e Maria Maddalena. Gesù adunque avendo veduto la Madre e il discepolo da lui amato che era dappresso, disse alla Madre sua: «Donna, ecco il tuo figliuolo». Di poi disse al discepolo: «Ecco la tua Madre»... (Vangelo secondo S. Giovanni, Capo 19, 25).

...«E all'ora sesta si oscurò tutta la terra sino all'ora nona. E all'ora nona Gesù con voce grande esclamò, dicendo: Eloi, Eloi, lamma sabacthani? Che s'interpreta: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»... (Vangelo secondo S. Marco, Capo 15, 33).

...«Dopo di ciò, conoscendo Gesù che tutto era adempiuto, affinché si adempisse la Scrittura, disse: «Ho sete»... (Vangelo secondo S. Giovanni, Capo 19, 28).

...«Gesù adunque preso che ebbe l'aceto, disse: «L'opra è compiuta»... (Vangelo secondo S. Giovanni, Capo 19, 30).

...«E Gesù gridando ad alta voce disse: «Padre, nelle tue mani raccomando il mio spirito», e ciò dicendo spirò... (Vangelo secondo S. Luca, Capo 23, 46).

CORALE «Da Jesus an dem Kreuze stund».

La bellissima melodia di Leo Hassler esprime a meraviglia la drammaticità degli ultimi momenti della vita terrena del Redentore, in essa è concentrato il senso di un immenso dolore.

Il Preludio sottolinea con le sue meste armonie le frasi più salienti del Vangelo che riguardano la Crocifissione. Molto significativo il lento sincopato del pedale e le armonie sospese poste alla fine di ciascun versetto per esprimere il dolore, l'angoscia e l'agonia di Gesù.

Fernando Germani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,

Roma, Basilica di S. Maria in Ara Coeli, 7 maggio 1971

O MENSCH, BEWEIN' DEIN' SUNDE GROSS, BWV 622

Corale in Mi bemolle maggiore per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: Matthias Greiter

Organico: organo

Composizione: 1713 - 1717

Edizione: Peters, Lipsia, 1846

Inserito al n. 24 di Das Orgel-Büchlein

CORALE: «O Mensch b'wein dein Sünde gross».

Il testo è attinto dalla Passione secondo i quattro Evangelisti: Matteo (26), Marco (14), Luca (22), Giovanni (18). Heyden, dal Vangelo, ha composto il bellissimo Cantico della Passione. L'autore della melodia è Matthäus Graitter (m. nel 1550 circa).

La sublime interpretazione musicale di Bach è troppo elevata per descriversi con parole. Le sue note toccano il più profondo dell'animo sensibile.

Soltanto il misticismo, la fede e la semplicità di Bach potevano raggiungere quella profondità di sentimento necessaria ad esprimere il sacrificio di Cristo.

Il significato di questa pagina è espresso chiaramente dal titolo del «Preludio» e dalle parole del testo.

In esso viene ricordato il sacrificio dell'Angelo senza macchia crocifisso per superiore volere per la redenzione dell'umanità.

E' una «visione», che viene offerta al nostro spirito, della via della salvezza ormai aperta attraverso il martirio della Croce.

L'ispirazione musicale di Bach, nell'elaborazione di questo «Preludio», ha raggiunto l'apice dell'intima commozione.

L'«Adagiosissimo» finale vuole significare, o meglio interpretare musicalmente l'ultimo verso della prima strofa del Canto della Passione di Heyden, ossia: «Lungamente sospeso alla Croce».

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Basilica di S. Maria in Ara Coeli, 7 maggio 1971**

WIR DANKEN DIR, HERR JESU CHRIST, BWV 623

Corale in Sol maggiore per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: autore ignoto

Organico: organo

Composizione: 1713 - 1717

Edizione: Peters, Lipsia, 1846

Inserito al n. 25 di Das Orgel-Büchlein

CORALE: «Wir danken dir, Herr Jesu Christ».

Ignoto è l'autore della melodia, che, dato lo stile, deve appartenere alla fine del 1500 (presumibilmente 1597).

Il Corale, a cui sono applicati i presenti versi: Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du für uns gestorben bist, und hast uns durch dein teures Blut gemacht brott gerecht und gut, è stato però composto per un altro cantico, e precisamente questo: «Herr Jesu Christ, wahr Mensch un Gott» (dedicato ai cantici della Malattia e Morte): appartenente cioè alla serie dei Corali del Tempo e dei Sacramenti.

Il significato del Corale «Wir danken dir, Herr Jesu Christ» è quello della ricorrenza del mondo cristiano verso il Redentore per il Suo sacrificio.

Il «Preludio» omonimo è improntato a quel senso di intima, contenuta gioia che viene espressa da Bach con un elemento ritmico a lui tanto caro.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Basilica di S. Maria in Ara Coeli, 7 maggio 1971**

HILF GOTT, DASS MIR'S GELINGE, BWV 624

Corale in Sol minore per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: autore ignoto

Organico: organo

Composizione: 1713 - 1717

Edizione: Peters, Lipsia, 1846

Inserito al n. 26 di Das Orgel-Büchlein

CORALE: «Hilf Gott, dass mirs gelinge».

La melodia deve, molto probabilmente, avere un'origine secolare. Ne è ignoto l'autore e le viene attribuita la data del 1545.

Il presente Corale ha il significato di una meditazione sulla morte di Gesù, sulla divulgazione della sua parola per mezzo dei 12 Apostoli e sul confronto divino per mezzo della preghiera.

La dodicesima strofa di questo inno accenna alla discesa dello Spirito Santo che porta la parola di conforto e di verità di Dio. (Vangelo secondo S. Giovanni, Capo 14, 13).

Da ciò si spiega tutto il movimento di scale a terzine (Trinità) ascendenti e discendenti che Bach ha posto alla mano sinistra, nel «Preludio», e che accompagnano un bellissimo canone alla quinta inferiore.



E' tutto un simbolismo che celebra la Trinità di Dio.

Questi ritmi ternari, ed anche composizioni divise in tre parti, si trovano sempre in Bach ogni qual volta egli voglia riferirsi alla SS. Trinità.

Fernando Germani

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Basilica di S. Maria in Ara Coeli, 7 maggio 1971**

WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME, BWV 645

Corale in Mi bemolle maggiore per organo, n. 1 degli Schübler-Choräle

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: Philipp Nicolai

Organico: organo

Composizione: 1747 circa

Edizione: Schübler, Zella, 1748 circa

Utilizza il Corale n. 4 della Cantata BWV 140

Sechs Chorale von verschiedener Art (Sei Corali di diversa maniera) è l'intestazione del fascicolo che l'editore Schübler pubblicò a Zella, in Turingia, intorno al 1746. Comunemente, la raccolta è nota appunto come Schübler-Chorale (I Corali di Schübler) e si basa non su elaborazioni originali, ma sulla trascrizione di arie o duetti di Cantate bachiane che risalgono per lo più alla seconda metà degli anni Venti del Settecento. L'editore è lo stesso che, nel 1747, avrebbe dato alle stampe *L'offerta musicale*, ed è probabile che a lui si debba un'iniziativa che per un autore come Bach, pochissimo pubblicato mentre era in vita, doveva comunque rivestire un interesse soltanto sporadico. Il frontespizio dell'edizione conferma, d'altra parte, che questa stessa edizione non avrebbe avuto una larghissima diffusione, laddove precisa: «la si può trovare a Lipsia dal signor Maestro di cappella Bach, presso i suoi signori figli a Berlino e a Halle, e presso l'editore, a Zella».

Gli arrangiamenti per organo, in questo caso, non introducono variazioni di rilievo al testo musicale delle Cantate, limitandosi a elaborare i temi di corale in una forma che ne conserva integra la melodia portante. Solo l'ornamentazione è leggermente ritoccata, anche grazie a un uso accorto della pedaliera.

Il Corale organistico *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 trae dall'omonima Cantata (BWV 140) in realtà il secondo Corale, o per meglio dire la seconda strofa del Corale principale, sulle parole «Zion hört die Wächter singen».

Bach rispetta alle lettera il dettato dei «sei Corali di diversa maniera», dando a ciascuno una condotta formale differente.

PHILIPP NICOLAI



In questo prevale il principio dell'aria con accompagnamento obbligato, con il *cantus firmus* del Corale contrappuntato da una seconda melodia.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 17 maggio 2000**

NUN KOMM' DER HEIDEN HEILAND, BWV 659

Corale in Sol minore per organo, n. 9 dell'Autografo di Lipsia

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: dal Veni redemptor gentium

Organico: organo

Composizione: 1723 circa

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1846

Versione definitiva

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659 è il nono dei diciassette Corali compresi nel cosiddetto *Autografo di Lipsia*, un fascicolo che Bach allestì negli ultimi anni della sua vita, probabilmente in vista di una pubblicazione. In esso sono raccolte, selezionate e rielaborate, diverse pagine da lui composte lungo gli anni, in una sorta di panoramica retrospettiva del suo lavoro di organista che risale fino alle composizioni degli anni di Weimar. Del Corale *Nun komm, der Heiden Heiland*, destinato alla prima domenica dell'Avvento, vengono proposte in particolare tre elaborazioni: la BWV 659, «per due manuali e pedaliera», è la prima.

La confezione del fascicolo non fu portata a termine, ma richiese comunque all'autore un lavoro piuttosto faticoso, se si pensa che Bach, che soffriva di una malattia agli occhi, dovette più volte delegare ad alcuni copisti la messa in pagina degli spartiti. L'impressione è che egli avesse dato all'insieme del progetto l'ordine di un ciclo, con quella sistematicità al tempo stesso logica e storica, basata cioè tanto sulla

struttura interna delle composizioni, quanto sui loro valori simbolici e sul senso di un cammino tecnico ed espressivo che Bach ricostruiva a posteriori.

Si trovano perciò in questa raccolta le acquisizioni più mature dell'arte organistica di Bach, con elaborazioni contrappuntistiche e una cura minuziosa dell'ornamentazione, ma insieme ad esse anche l'omaggio tributato ai suoi ideali maestri, la lezione dei quali viene amplificata in uno stile nuovo, spesso lontanissimo dai modelli di partenza.

La prima versione di *Nun komm, der Heiden Heiland* è la più vicina alla semplice esposizione del Corale. Bach segue da vicino la forma della melodia, divisa in quattro sezioni, e solo nell'ultima parte, che ripete il tema iniziale, si concede un'ornamentazione fiorita che ha di fatto lo scopo di chiudere la cadenza.

Se lo stile adottato in questa versione è però quello della Fantasia, si comprende come il baricentro dell'elaborazione sia spostato da un lato verso l'accompagnamento, dall'altro verso la pedaliera, usata non solo come basso continuo, ma con una funzione espressiva innegabile.

La regolarità dell'andamento, del tutto in linea con il carattere solenne del Corale, viene dunque arricchita da gesti piccoli, ma di fondamentale importanza, i quali permettono di riconoscere la straordinaria capacità bachiana di agire in profondità con minimi spostamenti dell'asse strutturale.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 17 maggiore 2000**

HERZLICH TUT MICH VERLANGEN, BWV 727

Corale in Si minore per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: Hans Leo Hassler

Organico: organo

Composizione: 1708 - 1717

Edizione: Peters, Lipsia, 1846

Nel caso del Corale *Herzlich tut mir verlangen* BWV 727 il tema, tratto da una melodia profana, e anzi di tono persino amoroso dell'organista Hans Leo Hassler (1564-1612), è stata resa celebre dall'uso che Bach ne ha fatto in uno dei suoi capolavori più noti, la *Matthäus Passion*. Il trattamento organistico è in questo caso miniaturistico, intimista, con una polifonia intensa ed espressiva.

Nel 1720, in cerca di una collocazione musicale prestigiosa, Bach si era recato ad Amburgo per concorrere all'assegnazione del posto di organista nella Jakobikirche.

L'uso corrente, in quel luogo, era di nominare, presumibilmente fra candidati di uguale abilità, colui che avesse versato nella cassa della chiesa l'offerta più alta. Chi aveva invitato Bach voleva evidentemente rompere questa consuetudine, poiché era noto sia che non avesse rivali all'organo, sia che avesse un carattere assai poco disposto agli intrighi, oltre a insufficienti disponibilità economiche.

La strada seguita dalle autorità locali fu quella di cercare un compromesso, ma l'inflessibilità di entrambe le parti nella difesa dei rispettivi principi fu tale da non approdare a nulla: Bach rimase a Köthen, malgrado la posizione marginale di quella corte, e ad Amburgo andò Johann Joachim Heitmann, previo un versamento di una generosissima offerta di 4.000 marchi.

Fra i membri della commissione giudicatrice c'era il pastore Erdmann Neumeister, autore di molti testi per Cantate sacre ai quali Bach attinse regolarmente per le sue composizioni.



Johann Mattheson riportò anni dopo il suo commento alla vicenda: «Se un angelo scendesse dal cielo per diventare organista di questa chiesa e suonasse divinamente, ma si presentasse senza soldi, non avrebbe che da riprendere il volo, perché ad Amburgo non verrebbe accettato».

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 25 maggio 2000**

PARTITE DIVERSE SOPRA
"O GOTT, DU FROMMER GOTT", BWV 767

Corale in Do minore con 9 partite, per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: prima del 1708

Edizione: Peters, Lipsia, 1846

Agli anni giovanili di Bach risalgono tre serie di partite su Corali, esperienze centrali per uno stile che si evolveva e andava acquistando personalità a mano a mano che si sviluppava il confronto con i modelli antichi e recenti dell'arte organistica tedesca.

La pratica di realizzare composizioni di questo genere per strumento a tastiera su temi di Corale era stata molto sviluppata da autori come Georg Böhm e come Johann Pachelbel: Bach aveva studiato le opere di quest'ultimo fin dai primi anni della sua formazione, mentre con Böhm era entrato in contatto diretto a Lüneburg, divenendone probabilmente allievo fra il 1700 e il 1703.

Se però a questa pratica i suoi predecessori avevano impresso il carattere di un esercizio domestico, tanto che le loro composizioni di questo tipo erano destinate al clavicembalo, Bach integrò la loro lezione con quella di altri modelli, non solo tedeschi, e soprattutto trasferì l'elaborazione delle partite all'organo, cioè in un contesto maggiormente legato all'esecuzione pubblica e all'uso liturgico, ovvero trasportandole in quell'orizzonte religioso che per lui rappresentava l'unico appiglio della ricerca di perfezione formale.

L'origine clavicembalistica delle partite si avverte ancora nel carattere scarno della scrittura, con un uso del pedale molto moderato e riservato, per lo più, solo agli ultimi brani di ogni serie.

Quella delle *Nove partite sul corale O Gott, du frommer Gott* BWV 767 è l'ultima e la più elaborata delle tre.

Il numero nove corrisponde in questo caso alle strofe dell'inno religioso di Johann Heermann da cui il ciclo prende il nome, e di cui Bach tenta di dare una sorta di interpretazione musicale, come comunemente si ritiene a partire dall'adesione della Partita n. 8, con il suo accentuato cromatismo, al tono di lamento che è evocato nel testo.

Il Corale armonizzato serve così da base a una serie di variazioni contrappuntistiche nelle quali il soggetto viene di volta in volta ampliato, diminuito, integrato da figurazioni e controsoggetti che ne modificano di continuo la fisionomia. Bach dà anche prova di intendere il lavoro stesso della variazione in modo nuovo, prendendo come riferimento non solo il tema del Corale, ma anche le metamorfosi cui egli stesso l'aveva sottoposto.



Così è per esempio nel corpo centrale della composizione, cioè nelle Partite che vanno dal n. 3 al n. 7, che sembrano derivare l'una dall'altra. Le ultime due, le più complesse, obbediscono a criteri formali differenti: la n. 8, più espressiva, è costruita infatti per lo più sulla ricerca dei rapporti armonici; la n. 9, più ampia, presenta invece una molteplicità di

effetti coloristici e un accostamento tanto vario di andamenti da aver giustificato l'ipotesi che Bach volesse intenderla come una sorta di ricapitolazione conclusiva del testo di Heermann.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica di Santa Maria degli Angeli, 8 giugno 2000**

**VARIAZIONI SU
"VOM HIMMEL HOCH, DA KOMM' ICH HER", BWV 769**

Corale in Do maggiore con cinque variazioni, per organo

Musica: Johann Sebastian Bach

Melodia: Martin Lutero dal canto popolare "Aus fremden Landen komm ich her"

Organico: organo

Composizione: 1747

Edizione: B. Schmidt, Norimberga, 1748 circa

Le *Variazioni canoniche* BWV 769 sono una delle ultime isole di culto per gli adepti della setta bachiana, uno dei suoi ultimi capolavori incontaminati. Come più tardi *L'arte della fuga*, anche le *Variazioni canoniche* nascono come una sorta di dissertazione teorica destinata alla Società di Scienze Musicali fondata a Lipsia da un suo allievo, Lorenz Mizler, sul modello delle Accademie delle Scienze che stavano proliferando nel clima dell'illuminismo tedesco di quel periodo. Si tratta dunque di una composizione dal forte intento speculativo e che risponde a un compito specifico: elaborare una costruzione di rigorosissima concezione contrappuntistica a partire da una semplice melodia di chiesa. Inoltre, come nel caso dell'*Offerta musicale*, praticamente contemporanea alle *Variazioni canoniche*, anche in questo caso la riflessione di Bach non si limita all'applicazione di una tecnica a un materiale, dunque del contrappunto alla melodia di chiesa, ma si spinge fino al punto di fusione nel quale quei due aspetti, pur restando analiticamente distinti, danno vita a un organismo nuovo, a un'opera

compatta che aspira a presentarsi come un fenomeno musicale puro, privo di motivazioni esterne e di limiti convenzionali, come potevano essere le circostanze concrete dell'esecuzione e dell'ascolto in pubblico.

Scritte nel 1747, le *Variazioni canoniche* vennero pubblicate a ridosso della composizione dall'editore Balthasar Schmid di Norimberga. Oltre alla versione a stampa, tuttavia, se ne conoscono altre tre versioni, l'ultima delle quali differisce dall'edizione pubblicata sostanzialmente per l'ordine in cui le variazioni sono collocate.

Il tema chiesastico che fornisce lo spunto al lavoro è un canto di Natale, *Vom Himmel hoch da komm ich her*, già trattato da Bach nel Corale n. 8 dell'*Orgelbüchlein* (BWV 606), nell'*Oratorio di Natale* e in altre due elaborazioni (BWV 700-701) che molti considerano quasi una prova generale in vista del lavoro alle *Variazioni canoniche*. Il tema, iscritto nel *Gesangbuch* della liturgia protestante da Lutero, deriva da una canzone popolare (*Aus fremden Landen komm ich her*) che accentua non solo la semplicità, ma anche il carattere orecchiabile della melodia. Le cinque variazioni, al contrario, sono disposte in ordine di difficoltà crescente:

Variazione 1 - canone all'ottava, a tre voci, con il *cantus firmus* (la melodia) al pedale

Variazione 2 - canone alla quinta, a tre voci, sempre con la melodia al pedale

Variazione 3 - canone alla settima, a quattro voci, con il *cantus firmus* nella parte superiore (al soprano), e con la parte intermedia (contralto) che svolge una libera fantasia.

Variazione 4 - canone all'ottava, a quattro voci, *per augmentationem*, con una straordinaria complessità di elaborazione che assegna al contralto, come nella Variazione precedente, un disegno autonomo, qui ancora più serrato nella sua fantasia contrappuntistica

Variazione 5 - canone a tre e quattro voci per moto contrario, con quattro diverse forme di realizzazione e con molteplici figure di condensazione, allargamento e ornamentazione del tema in canoni di grado differente.

Come nelle altre opere speculative di Bach, non si deve credere però che lo spirito matematico e l'attento calcolo delle proporzioni assorbano completamente l'attenzione del musicista, facendo sfilare in secondo

piano la ricerca della bellezza. Nell'opera di Bach, infatti, questi due aspetti non possono essere separati e vengono anzi ricondotti a un unico presupposto, quello dell'armonia che regge sia le tavole delle leggi musicali, sia il mondo degli affetti e dell'espressione.



Tutti questi elementi sono legati in un ordine universale riconducibile per un verso alla sfera della fede, per un altro a quel mondo della vita quotidiana che dalla fede riceve luce, ma che continua dal canto suo ad animarla per mezzo della realtà dei sentimenti che vi prendono corpo.

Stefano Catucci

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana,
Roma, Basilica SS. XII Apostoli, 11 ottobre 2000**

VARIAZIONI SU "ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR", BWV 771

Musica: Johann Sebastian Bach

Organico: organo

Composizione: 1735 circa

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1893

Attribuzione errata, forse composizione di Andreas Nicolaus Vettera

«Allein Gott» è un Cantico di Nikolaus Deeius, sopra una melodia certamente anteriore alla riforma luterana e di cui si ignora l'autore. Il testo - tratto dal Vangelo di San Luca - dice:

Gloria a Dio nel più alto dei Cieli.
A Lui la nostra riconoscenza
per la sua misericordia,
poiché alcun male non può toccarci.
Dio ci ha manifestato la sua gioia;
regna ora una grande pace,
ogni discordia è finita.

La melodia di questo Cantico doveva essere particolarmente cara a Bach, poiché su di essa egli ha composto: sei Corali, una Fuga, una Fughetta e un Trio. Non basta: sulla stessa melodia egli ha composto anche un gruppo di *Variazioni*.

Qualche studioso, non si sa esattamente su quali basi, ha messo in dubbio la paternità di questo lavoro, anch'esso tra i meno noti di Bach. Ma basta aver ascoltato anche solamente la prima variazione per sentire il tono inconfondibile di Giovanni Sebastiano.

All'esposizione del tema, seguono diciassette Variazioni, tutte di esatte proporzioni e tali da costituire un insieme armonioso, con una unità d'ispirazione che non va mai a scapito della varietà e dei contrasti espressivi nei singoli episodi.

Domenico De' Paoli

