



Titolo dell'opera originale  
*De wereld van de Bach cantates*  
*Johann Sebastian Bachs kerkelijke*  
*cantates uit Leipzig*  
© 1998 Uitgeverij Uniepers, Abcoude

L'opera è stata prodotta in collaborazione con Amsterdam Baroque Orchestra and Choir.

In copertina l'interno della Thomaskirche di Lipsia.  
Foto © Deutscher Verlag für Musik, Lipsia.

Grafica e realizzazione:  
Uniepers, Abcoude  
Composizione e fotolito:  
RVA Amsterdam

Traduzione dal tedesco di Silvia Tuja  
Coordinamento editoriale:  
Gianluca Capuano  
© 2000 per l'edizione italiana  
EDT Edizioni di Torino  
Prima edizione  
ISBN 88- 7063- 512-0

Tutti i diritti riservati. La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

finito di stampare il 20 novembre 2000  
Tipografia: Drukkerij Giethoorn Ten Brink, Meppel Printed in the Netherlands

## FONTI ICONOGRAFICHE

Bacharchiv Lipsia: 17, 32, 48, 53, 54, 57, 66, 73, 96, 98, 110, 115, 117, 119, 135, 154, 184, 223  
Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz: 40, 42, 144,  
Musikbibliothek und Stadtarchiv, Lipsia: 10, 39, 200  
Collezione Rob van der Hilst: 8/9, 34, 62, 80, 92, 101, 103, 104/105, 106, 124, 140, 148, 154, 163, 167, 168, 174, 180, 190, 191, 200, 210, 220  
Collezione Ton Koopman: 14, 116, 157, 176, 194, 205, 230, 242, 244  
Collezione Uitgeverij Uniepers: 2, 40, 199, 206, 238

*La traduzione del volume è realizzata grazie a un contributo della Chiesa Evangelica Luterana in Italia in collaborazione con il Goethe Institut di Milano.*

I Concerti del Quartetto  
Via Durini 24 20122  
Milano

Il mondo  
delle  
Cantate  
di  
*Bach*

a cura di Christoph Wolff  
con una prefazione di Ton Koopman  
*traduzione di Silvia Tuja*

Le Cantate sacre  
di Johann Sebastian Bach  
a Lipsia



I Concerti del Quartetto

# INDICE

PREFAZIONE <i>Ton Koopman</i>		II LE OPERE E IL LORO MONDO	
NOTA INTRODUTTIVA <i>Christoph Wolff</i>	6	6 AUTORI E TESTI POETICI <i>Hans-Joachim Schulze</i>	107
I II COMPOSITORE E IL SUO MONDO		7 ASPETTI TEOLOGICI DELLE CANTATE DI BACH A LIPSIA <i>Martin Petzoldt</i>	125
1 LE CANTATE SACRE DI BACH A LIPSIA: REPERTORIO E CONTESTO <i>Christoph Wolff</i>	11	8 GLI ORGANICI DELLE ESECUZIONI DI BACH: STRUTURA E ORGANIZZAZIONE <i>Hans -Joachim Schulze</i>	141
2 LA PRODUZIONE DI CANTATE SACRE DEI CONTEMPORANEI DI BACH <i>Peter Wollny</i>	35	9 LE SINFONIE <i>George B. Stauffer</i>	155
3 II THOMASKANTORAT PRIMA DI BACH: TRADIZIONE E STORIA A PARTIRE DALLA RIFORMA <i>Andreas Glöckner</i>	49	10 I CORI <i>Daniel R. Melamed</i>	175
4 LITURGIA E MUSICA NELLE CHIESE PRINCIPALI DI LIPSIA <i>Martin Petzoldt</i>	67	11 RECITATIVI E ARIE <i>Stephen A. Crist</i>	191
5 BACH: CANTOR E KAPPELLMEISTER <i>Christoph Wolff</i>	93	12 I CORALI <i>Christoph Wolff</i>	211
		13 INTERPRETAZIONE MUSICALE DEI TESTI: CONTINUITÀ E TRASFORMAZIONE <i>Ulrich Leisinger</i>	221
		14 IL CORO E L'ORCHESTRA DI BACH <i>Ton Koopman</i>	231
		Abbreviazioni	247
		Bibliografia Indice	247
		delle opere Indice	250
		dei nomi Le	259
		"Settimane Bach"	261

## PREFAZIONE

Per questo volume ritengo sia sufficiente una prefazione breve ancorché intensa. Non perché non ci sia più nulla da dire sulle cantate di Bach, giacché ogni vero appassionato di Bach non potrà naturalmente mai esaurire questo tema. Le sue cantate occupano me e The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir già da parecchio tempo. Il mio progetto di eseguire tutte le cantate di Bach, realizzarne l'incisione su CD e dedicare ad esse una serie di pubblicazioni non sarebbe però mai giunto a compimento senza l'entusiasmo di Christoph Wolff. Anche per questo volume egli è riuscito a riunire un eccezionale team di specialisti di Bach, che con parole chiare sono in grado di proiettare una nuova luce su questa parte così importante della sua produzione. Ancora una volta molte cose sono diventate più comprensibili. Si sono affinate le opinioni su come si debbano interpretare ed eseguire le cantate, e su come esse siano da scoprire e da spiegare sul piano teologico, musicale e testuale.

I volumi *Il mondo delle Cantate di Bach* offrono uno sguardo panoramico sul mondo di questo autore. In essi si intrecciano i fili di gran parte della vita e dell'opera di Bach, e naturalmente ciò vale anche per questa parte dedicata alle cantate sacre di Lipsia. Domenica dopo domenica il Thomaskantor presentava una cantata. Come reperiva i testi? Come nascevano le sue idee musicali? Quali aspetti teologici erano per lui importanti? Qual'era l'opinione di Bach sulla sua opera, perché riutilizzava singoli movimenti o intere composizioni rielaborandole? Quali musicisti erano in grado di eseguire le sue non sempre facili opere? Qual'era la sua idea delle esecuzioni, degli organici di cori e orchestre? In che modo concepiva la realizzazione sonora delle sue partiture? Sono soprattutto queste le questioni che vengono affrontate nel presente volume. Poco a poco, Bach diventa per noi meno enigmatico, mentre le nostre prospettive si fanno sempre più ampie.

Permarranno tuttavia per noi sempre alcune lacune a causa dell'incompletezza delle fonti e dei lavori perduti, lacune che possiamo colmare solo con ipotesi e supposizioni. Anche questo stato di cose però, almeno per me, si traduce piuttosto in uno stimolo ulteriore. Quali erano gli intenti di Bach? Come suonava la sua musica? Per me tradurre una supposizione o una ipotesi in una ricostruzione rappresenta tuttora una sfida. Una sfida che affronto volentieri, senza esitazioni.

Amsterdam  
Autunno 1998

*Ton Koopman*

## NOTA INTRODUTTIVA

Nel quadro dell'intera produzione bachiana, le cantate occupano un posto di primo piano da ogni punto di vista, e fra queste senza dubbio dominano le composizioni sacre che Bach scrisse per il suo ufficio di Thomaskantor a Lipsia. Benché la quantità dei lavori perduti sia tutt'altro che irrilevante (intorno ai due quinti della consistenza originaria), le circa 150 composizioni pervenuteci offrono comunque un quadro straordinariamente imponente. Se dal punto di vista puramente quantitativo esse non eguagliano la produzione cantatistica dei contemporanei Gottfried Heinrich Stölzel, Christoph Graupner o Georg Philipp Telemann, con le loro oltre cinquanta ore di musica pongono in ombra qualunque altro analogo *corpus*. Ciò vale in eguaglianza se consideriamo il grande impegno sul piano compositivo, le inusuali difficoltà di esecuzione, la concezione della loro espressione musicale e del loro contenuto. Mentre le cantate precedenti, nate con un ritmo compositivo molto meno denso rispetto a questo periodo, si offrivano come gioielli musicali isolati, le cantate sacre di Lipsia uniscono la qualità altissima alla notevole quantità degli *specimina*.

Sono pur sempre le cantate sacre di Lipsia che nel XX secolo hanno fatto della "Bach-Kantate" un vero e proprio genere, anche se un uso linguistico così semplificante ha determinato un livellamento delle molteplici differenze che si possono rilevare all'interno del *corpus*, facendo scomparire del tutto le caratteristiche individuali dei singoli lavori. Se anche riconosciamo che in ultima analisi il termine di "Bach-Kantate" possa risultare del tutto adeguato, se non altro grazie al suo valore storico, tuttavia i contributi di questo volume si propongono di offrire una visione più articolata non solo delle cantate di Bach in generale, ma delle cantate sacre di Lipsia in particolare. Perciò abbiamo volto lo sguardo da un lato sul contesto della musica sacra dell'epoca nella sua accezione più ampia, dall'altro sulla tradizione del cantorato di San Tommaso e sulle specifiche condizioni della vita musicale, spirituale, religiosa e culturale di Lipsia all'epoca di Bach.

Sin dall'inizio il progetto editoriale che prosegue con questo secondo volume prevedeva di non offrire alcuna guida specifica sulle singole cantate, ma di porre piuttosto l'accento su aspetti e contesti più generali. Un'analisi dei testi poetici delle cantate o un approfondimento della loro dimensione teologica sono importanti, per la comprensione delle strutture musicali e di contenuto, quanto una spiegazione della forma delle cantate secondo una prospettiva tecnico-compositiva e storica, o quanto un confronto con i contemporanei o una riflessione sulle

condizioni originarie di esecuzione. Speriamo che questo tipo di approccio al mondo delle cantate di Bach, oggi per noi così lontano, renda più facile l'accesso a questo repertorio musicale unico e arricchisca l'esperienza di ascolto.

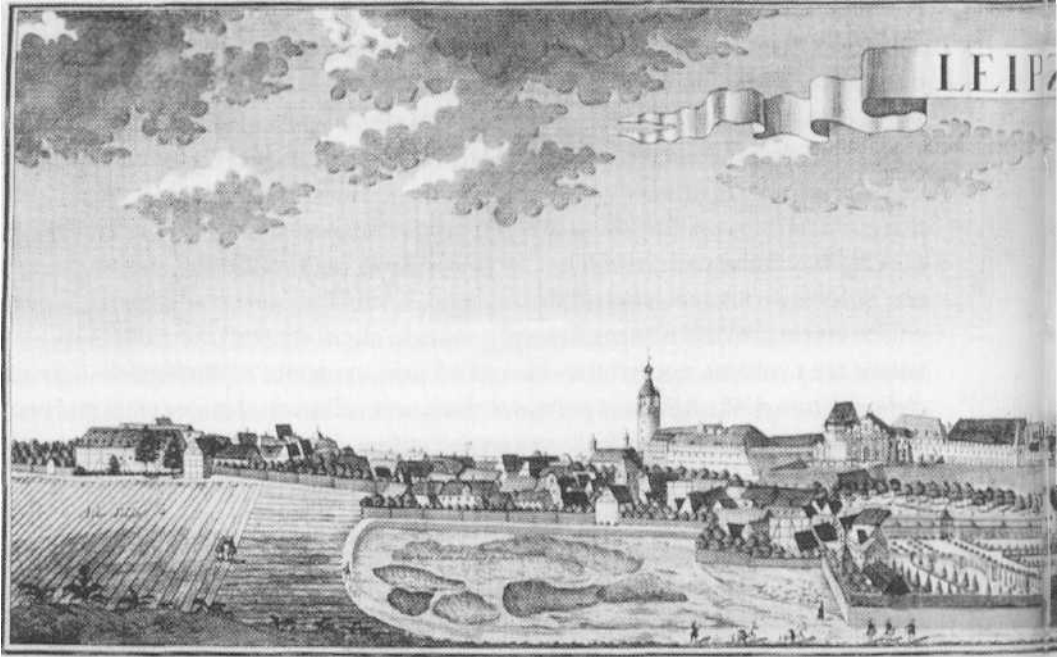
Il curatore è consapevole del fatto che la suddivisione in volumi prescelta ( 1 : Le cantate sacre precedenti Lipsia; 2: Le cantate sacre di Lipsia 3: Le cantate profane) non corrisponde alle proporzioni della produzione di Bach. Se ci si fosse voluti attenere a queste, alle cantate sacre di Lipsia si sarebbero dovuti dedicare circa i tre quarti dello spazio disponibile. Ci è però sembrato necessario distribuire diversamente gli equilibri per poter meglio rendere conto da un lato delle peculiarità delle cantate di Arnstadt, Mühlhausen e Weimar, spesso sottovalutate, dall'altro delle cantate profane, in genere sottostimate. Questa scelta ha però comportato una "ingiustizia" nei confronti delle cantate sacre di Lipsia, alle quali è stato inevitabilmente riservato uno spazio di trattazione ridotto.

Non era comunque possibile ottenere un quadro compiuto e proporzionato. Lo scopo - anche nel criterio di suddivisione dei volumi - era piuttosto in primo luogo quello di fornire uno sguardo più acuto sul mondo stratificato delle cantate di Bach, di cercare di offrime attraverso approcci differenziati una visione completa ed equilibrata, e di rendere espliciti, almeno a tratti, alcuni problemi scientifici e pratici. Il volume centrale di questa serie può pretendere ancor meno degli altri di aver trattato il suo oggetto in maniera esaustiva. Avrà però adempiuto pienamente alla sua funzione se potrà contribuire a far comprendere l'inesauribilità dell'oggetto di cui tratta.

Sia qui tributato un grande ringraziamento a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo libro. In primo luogo agli autori dei singoli capitoli, che si sono dedicati con sensibile impegno ai temi loro assegnati. In modo particolare vorrei poi ringraziare gli amici e colleghi che sono stati coinvolti in due o in tutti e tre i volumi, contribuendo così ad una maggiore unitarietà de *Il mondo delle cantate di Bach*. Vorrei poi qui ancora una volta sottolineare esplicitamente il merito di Ton Koopman, nella cui casa è nato il progetto dell'incisione integrale su CD delle cantate di Bach, ma anche l'idea del progetto editoriale in tre volumi ad essa associato. Il mio ringraziamento va infine agli editori e ai redattori, primi fra tutti Marinus H. van Raalte e Annelies Bourna (Uitgeverij Uniepers) ai quali è stata affidata non solo la responsabilità editoriale e redazionale dell'edizione originale olandese, ma anche il non sempre facile coordinamento dei traduttori e dei partners editoriali stranieri.

Cambridge, Massachusetts  
Estate 1998

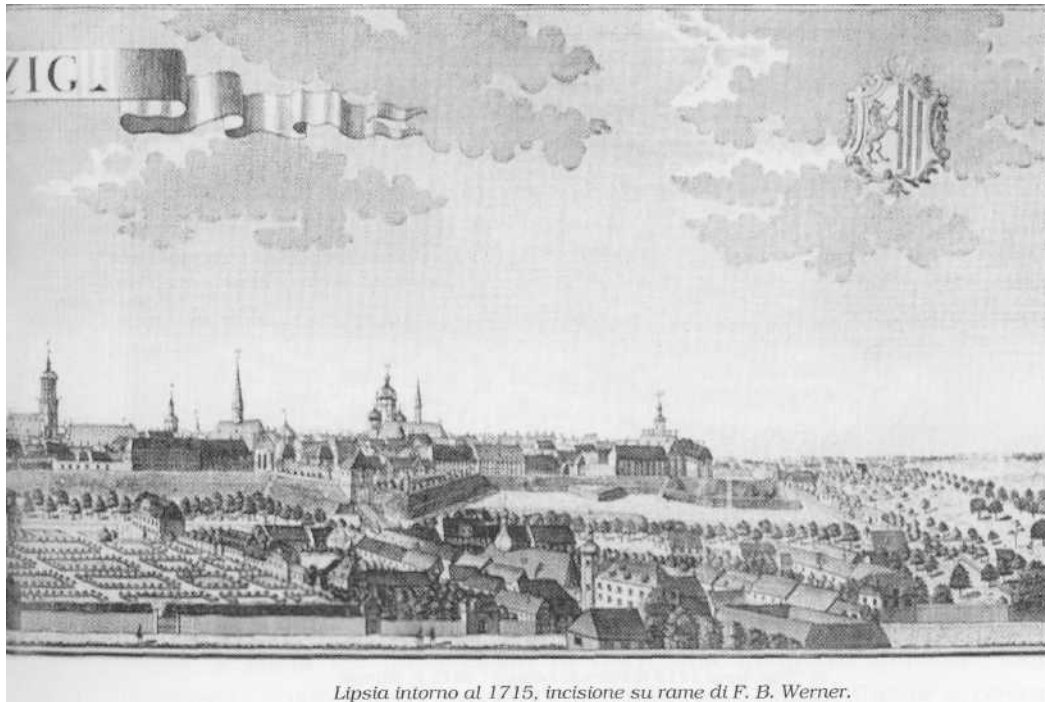
*Christoph Wolff*





# I

## IL COMPOSITORE E IL SUO MONDO



*Lipsia intorno al 1715, incisione su rame di F. B. Werner.*

Die Königl. und Churfürstl. Sächsl.  
Florirende Kauff- und Handels- Stadt  
Leipzig im Prospect.



- a Befestung Meissenburg, c St. Thomas Kirche, e Rath-Haus, g St. Nicolai Kirche,  
b St. Peters Kirche, d Neue Kirche, f Pauliner Kirche, h Zucht- und Wäysen-Haus

La "florirende Kauff- und Handels-Sadt Leipzig" in cui possiamo vedere fra l'altro le chiese principali di Lipsia: San Nicola (g) e San Tommaso (c). Incisione in "Das Anno 1713 flortrende Leipzig", di C. F. Rumpf.

# 1

## LE CANTATE SACRE DI BACH A LIPSIA: REPERTORIO E CONTESTO

*Christoph Wolff*

L'assunzione dell'incarico di Thomaskantor nel 1723 rappresentò nella vita del Kapellmeister di Köthen una svolta non indifferente. Vi furono cambiamenti determinati dal nuovo inquadramento professionale, con tutto ciò che comportava il passaggio da un ufficio di corte ad un ufficio municipale; su un piano più generale anche le condizioni di vita in una piccola città sede di una corte non erano di fatto paragonabili a quelle di una grande città commerciale e universitaria. La nuova situazione ebbe comunque ripercussioni evidenti soprattutto nell'ambito dell'attività musicale di Bach, ripercussioni che peraltro egli sembra aver auspicato e accolto con particolare piacere. Gli si offriva infatti ora la possibilità di *realizzare* la sua aspirazione artistica ad una "musica da chiesa ben regolata", alla quale egli aveva fatto riferimento nella sua richiesta di dimissioni da Mühlhausen nel 1708, e con modalità che neppure l'incarico di Konzertmeister assunto a Weimar nel 1714, con l'obbligo di comporre ogni mese una cantata, gli aveva offerto.

Le chiese principali di San Nicola e San Tommaso a Lipsia avevano sviluppato sotto la guida dei predecessori di Bach una tradizione musicale sacra esemplare e ambiziosa, che rappresentava per il nuovo *Cantor e Director Musices* una vera e propria sfida. A quanto sembra Bach la accettò di buon grado, perché qui egli poteva coltivare nel modo migliore soprattutto i suoi

interessi compositivi. Era scontato che il Cantor della Thomasschule con i diversi gruppi corali e con la compagine strumentale municipale non si limitasse ad allestire la musica sacra delle quattro chiese principali di Lipsia, ma vi contribuisse anche con composizioni proprie. Così aveva operato anche la maggior parte dei suoi predecessori e immediati successori, ma né Johann Kuhnau (1701-1722), Johann Schelle (1677-1701) o Sebastian Knüpfer (1657-1676), né Gottlob Harrer (1750-1755), Johann Friedrich Doles (1756-1789) o Johann Adam Hiller (1789-1800) si impegnarono in misura paragonabile a Bach nella composizione di pezzi sacri per le domeniche e le festività.

Già prima dell'imminente inizio del suo incarico, Bach decise di provvedere alla musica sacra di Lipsia sostanzialmente con lavori di sua composizione. Ciò significava comporre una cantata per ogni domenica e per ogni festività dell'anno liturgico (eccezion fatta per i periodi di Avvento e di Quaresima). Un impegno di questo genere ammontava a una sessantina di composizioni all'anno, e gli richiese dunque, soprattutto nel corso dei primi anni, una enorme mole di lavoro. Egli poteva infatti costruirsi solo gradualmente un repertorio di cantate che gli consentisse di avere poi a disposizione una riserva di lavori ricca e flessibile a cui attingere. A questo scopo fu necessario integrare nel repertorio di Lipsia anche una certa parte dei lavori composti soprattutto a Weimar. Attraverso opportune rielaborazioni fu possibile inoltre includere nel repertorio di Lipsia anche alcune delle musiche celebrative composte per la corte di Köthen.

Secondo la testimonianza del primo sommario catalogo delle opere contenuto nel *Nekrolog* (redatto nel 1750, stampato nel 1754), alla sua morte Bach lasciò complessivamente "cinque annate di pezzi sacri" (Doc. Ili, n° 666). A questo patrimonio di circa 300 cantate per le domeniche ordinarie e per le festività dovrebbero essere aggiunte le composizioni per occasioni particolari quali matrimoni, cerimonie funebri, celebrazioni religiose in occasione delle elezioni del Consiglio, ecc. Il lascito musicale originario di Bach si è però solo parzialmente conservato. La responsabilità delle perdite intervenute dopo la morte di Bach, che riguardano quasi tutti i settori della sua produzione, è da ascrivere in primo luogo alla suddivisione dell'eredità. Per quanto concerne le cantate sacre, la perdita complessiva può essere quantificata in circa due quinti, tra cui oltre 120 lavori che facevano parte dei cicli annuali.

Analogamente ai suoi predecessori e successori, Bach era responsabile della musica delle funzioni religiose di tutte e quattro le chiese principali di Lipsia. Gli alunni che vivevano nel convitto della Thomasschule (circa 55), che dovevano guadagnarsi la loro retta con la regolare partecipazione alle attività

dei cori della scuola, venivano a questo scopo suddivisi in quattro cori, che erano diretti dal Cantor e dai suoi assistenti, i cosiddetti prefetti. Il Cantor aveva comunque la particolare responsabilità per la musica concertante nelle due grandi chiese di San Nicola e San Tommaso, per le quali aveva a disposizione il primo coro - costituito dai 12-16 migliori cantori della scuola, una sorta di coro d'élite - nonché, come strumentisti, i musicisti municipali assunti dal Consiglio cittadino. Per poter prestare un servizio equo nelle due chiese, le esecuzioni di cantate da parte del primo coro sotto la direzione di Bach si alternavano di domenica in domenica fra queste due chiese. Per le festività importanti o per giorni di festa consecutivi era in vigore una speciale regolamentazione. Nelle festività importanti l'esecuzione di una cantata nella funzione del mattino in una chiesa veniva ripetuta il giorno stesso nella funzione vespertina dell'altra. Nei giorni di festa consecutivi, come i tre giorni di Natale, di Pasqua e di Pentecoste, ci si comportava per la seconda e la terza festività come se si trattasse di domeniche consecutive. L'edizione a stampa originale del testo dell'Oratorio *di Natale*, per esempio, indica con esattezza come si svolse l'esecuzione delle parti 1-6 nel tempo natalizio del 1734-35:

Parte 1: 1° giorno di Natale (*mattino a San Nicola e pomeriggio a San Tommaso*)

Parte 2: 2° giorno di Natale (*mattino a San Tommaso, pomeriggio a San Nicola*)

Parte 3: 3° giorno di Natale (a *San Nicola*)

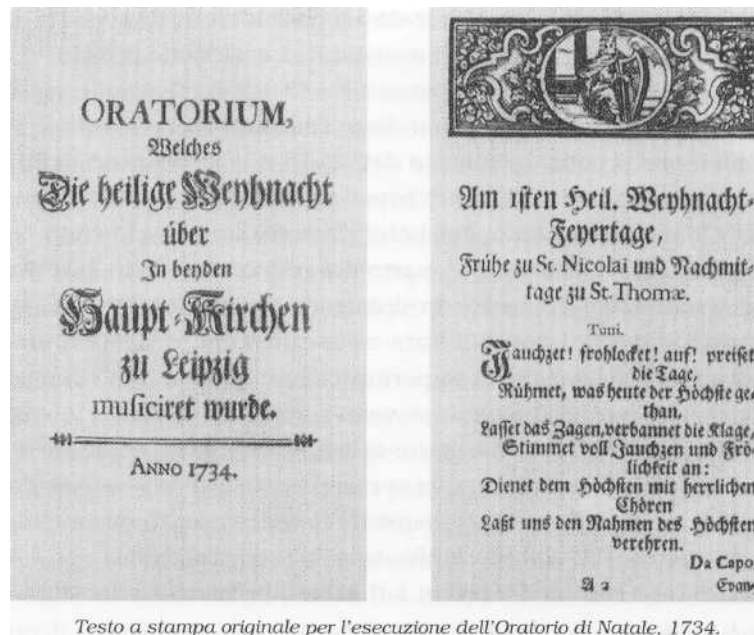
Parte 4: Capodanno (*mattino a San Tommaso, pomeriggio a San Nicola*)

Parte 5: Domenica dopo Capodanno (a *San Nicola*)

Parte 6: Epifania (*mattino a San Tommaso, pomeriggio a San Nicola*)

Questo tipo di alternanza domenicale e festiva valse in generale per tutto il periodo lipsiense di Bach.

A questo si aggiungevano però ancora gli impegni di Bach per il cosiddetto *alter Gottesdienst* (vecchia liturgia) della chiesa universitaria di San Paolo, che gli competevano quattro volte all'anno (il primo giorno di Natale, Pasqua e Pentecoste e il giorno della festa della Riforma) e per i quali percepiva con i suoi musicisti un onorario extra. Nelle citate festività egli replicava pertanto, circa un'ora dopo l'esecuzione a San Tommaso o San Nicola, la stessa opera con gli stessi esecutori nella chiesa di San Paolo per la comunità universitaria. Un'ulteriore particolarità organizzativa riguardava due periodi dell'anno liturgico definiti come "tempus clausura", nei quali non veniva eseguita musica concertante. Si tratta dei tradizionali periodi di digiuno dalla seconda alla quarta domenica di Avvento e dalla domenica "Invocavit" (prima domenica di Quaresima) fino alla domenica delle Palme. Queste due "pause" prescritte offrivano a Bach la possibilità di preparare con particolare cura i periodi festivi



che seguivano, Natale e Pasqua, tradizionalmente molto ricchi sul piano musicale. Tale situazione influiva soprattutto sul principale evento musicale sacro dell'anno, cioè il vespro del Venerdì Santo con l'esecuzione di una grande passione.

Le cantate venivano eseguite nel momento tradizionalmente riservato al cosiddetto "Evangelien-Motette" (motetto al Vangelo) nella funzione religiosa luterana a partire dall'epoca della Riforma. Si trovava subito dopo la lettura del Vangelo del giorno e per lo più dava rilievo ad una "massima" centrale di questo testo. Raccolte di motetti di questo genere per tutto l'anno liturgico si incontrano ancora verso la fine del XVII secolo, quando in maniera più o meno definitiva furono soppiantati dapprima dal concerto vocale in più parti, poi dalla cantata come cosiddetta "Haupt-Musik" (musica principale). Nella partitura della cantata BWV 61 per la prima domenica di Avvento, dunque all'inizio del suo primo anno liturgico completo a Lipsia, Bach nel 1723 annotò l'ordinamento liturgico di Lipsia (Doc. I, n° 178) con l'inserimento della cantata fra il Vangelo e il Credo, che veniva cantato come *Glaubenslied* dalla comunità. Se le cantate erano in due parti o se veniva eseguita una seconda cantata in una stessa funzione religiosa, l'altro momento stabilito era la liturgia eucaristica, e precisamente subito dopo le parole sacramentali e prima del

canto comunitario del corale che si teneva durante la distribuzione della comunione.

Nel suo appunto sull'ordinamento liturgico, in entrambi i casi Bach cita esplicitamente un preludio organistico che precedeva l'esecuzione delle cantate prima e dopo il sermone ("Praelud[iret]. auf die Haupt Music" e "Praelud[iret]. auf die Music"). Con questa "intonazione" da parte dell'organo, Bach si rifà ad un'antica prassi. Preludi appositi servivano infatti all'accordatura degli strumenti, e tale consuetudine è testimoniata ancora dopo il 1850 sotto il cantorato di Moritz Hauptmann. Specificatamente a questo proposito, il musicista e innologo americano Lowell Mason, in occasione di un suo viaggio a Lipsia nel 1852, scrive: "When the slow solemn chant [lettura cantata del Vangelo] was ended, the organ burst out in a loud minor voluntary [preludio "pro organo pieno" in tonalità minore], which continued three or four minutes, during which time the violins, violoncellos, double basses, and wind instruments tuned. Yet so carefully was this done, that it was hardly perceptible, for the organ was giving out its full progressive chords, so as to nullify the tuning process, at least upon the ears of the people."<sup>1</sup>

Bach eseguì le sue cantate domenica dopo domenica dinanzi ad una grande assemblea di oltre 2000 ascoltatori. La Thomaskirche aveva all'epoca da 2000 a 2100 posti a sedere,<sup>2</sup> oltre ad un numero rilevante di posti in piedi. I membri dell'assemblea potevano seguire il testo della cantata su libretti appositamente stampati. Oltre al testo a stampa dell'Oratorio *di Natale* si sono conservate altre cinque pubblicazioni simili dell'epoca di Bach, ognuna comprendente testi per più domeniche: 1) dalla domenica dopo l'Epifania all'Annunciazione di Maria, 1724; 2) dal 1° giorno di Pasqua alla 2ª domenica dopo Pasqua ("Misericordias Domini"), 1724; 3) dalla 3ª alla 6ª domenica dopo la Trinità, 1725; 4) dal 1° giorno di Pasqua alla 2ª domenica dopo Pasqua ("Misericordias Domini"), 1731; 5) dal 1° giorno di Pentecoste fino alla festa della Trinità, 1731.<sup>3</sup> Per un anno erano necessari in tutto circa dodici di questi libretti, che venivano regolarmente stampati su incarico del Cantor e a sue spese,<sup>4</sup> poi posti in vendita e probabilmente distribuiti dai *Thomaner* nelle case dei cittadini più abbienti o dei sottoscrittori. La vendita procurava a Bach introiti aggiuntivi graditi e certamente non irrilevanti,<sup>5</sup> che potevano tra l'altro contribuire al pagamento di musicisti mancanti, quando costoro non si offrivano a titolo gratuito.

Il gruppo di musicisti municipali stabilmente assunti, da sempre in numero di otto (4 *Stadt Pfeifer*, 3 *Kunstgeiger*, 1 *Geselle*) era ben lungi dal corrispondere agli organici richiesti. D'altro canto questo numero limitato è ingannevole,

poiché i musicisti municipali (compreso quello qualificato *Geselle*, "aggiunto", in attesa di un posto fisso in organico) abitualmente arrivavano con i loro apprendisti e aiutanti. Anche Bach era abituato a questo sin dall'infanzia, dal momento che suo padre, che allora ricopriva la carica di *Hausmann* [ovvero il musicista della città in servizio presso il palazzo municipale, *ndt*], era anche direttore della musica municipale di Eisenach. Johann Ambrosius Bach era normalmente affiancato da quattro *Consorten*, che in gran parte gravavano sul bilancio della famiglia Bach.<sup>6</sup> Questo gruppo di "aiutanti", non esattamente definibile sul piano numerico, doveva aggirarsi a Lipsia regolarmente intorno ai 10-15 strumentisti (se non di più); a prescindere dagli otto musicisti municipali stipendiati erano dunque in maggioranza costoro a eseguire i *tutti*. Oltre ad essi Bach aveva a disposizione per lo più un certo numero di musicisti della cerchia degli studenti universitari, in buona parte suoi allievi privati e in grado di assumere ruoli solistici o di prime parti, che venivano dunque a porsi accanto ai musicisti municipali professionali. Come si strutturasse la partecipazione di questi *studiosi* si evidenzia per esempio dall'attestato rilasciato da Bach a Friedrich Gottlieb Wild nel 1727, in cui si afferma che "lo stimatissimo Mons: Wild nei quattro anni in cui ha vissuto nella locale università si è mostrato sempre volenteroso e solerte, in modo tale che egli non solo ha aiutato ad abbellire la nostra musica da chiesa con il flauto traverso e il clavicembalo da lui ben appresi, ma si è anche fatto istruire da me in maniera speciale nella composizione" (Doc. I, n° 57).

Due anni dopo certifica che Christoph Gottlob Wecker "versato in diversi strumenti, si fa ascoltare non meno volentieri anche come cantante, e dunque mi ha potuto anche assistere lodevolmente nelle mie *Musiquen* da chiesa e in altre *Musiquen*" (Doc. I, n° 60). Questi allievi privati di Bach ricevettero successivamente incarichi di Cantor o altri posti musicali autonomi.

Le esecuzioni di Bach richiedevano non solo un organico sufficientemente ampio, ma anche nel complesso musicisti di eccellente formazione. Nello scambio epistolare sulla cosiddetta disputa del prefetto degli anni Trenta, Bach descrive le sue cantate come incomparabilmente "schwerer und intricater" (più difficili e intricate) di quanto non fosse consuetudine generale. Parla espressamente del fatto che "i pezzi sacri che vengono eseguiti nel primo coro, e che sono per lo più di mia composizione, sono incomparabilmente più difficili e intricati" (Doc. I, n° 34). Oltre alle pretese qualitative che gli esecutori dovevano soddisfare, essi avevano anche il problema di far fronte all'ingente mole dell'impegno loro richiesto. Uno sguardo alle condizioni in periodo natalizio del primo anno di attività di Bach a Lipsia chiarisce in modo evidentissimo la situazione (**Tabella I**). Resta poi da considerare il fatto che





*Interno della Thomaskirche.  
Incisione di O. Kutschera da un dipinto di  
H. Kratz, prima del 1885.*

Bach dalla 2<sup>a</sup> alla 4<sup>a</sup> domenica di Avvento, a causa del "tempus clausum", non doveva preparare alcuna esecuzione. Dal piano complessivo per il periodo da Natale all'Epifania, si evidenzia anche quanta attenzione ponesse Bach a economizzare il più possibile gli sforzi. Ciò significava in particolare: riprendere lavori precedenti (BWV 63), non sovraccaricare di lavoro il coro (BWV 64 con strumenti che rinforzano il coro, BWV 153-154 con corali al posto di movimenti per coro) e risparmiare i soprani solisti (BWV 40, 190, 153, 65).<sup>7</sup> Come disposizione generale, era anche previsto che nelle domeniche ordinarie del periodo invernale la musica dovesse essere più breve, a causa del fatto che le chiese non erano riscaldate. Per questo la durata delle cantate BWV 153-154, rispettivamente per la domenica dopo Capodanno e per la 1<sup>a</sup> domenica dopo l'Epifania, è soltanto di circa un quarto d'ora, mentre quella delle altre è intorno alla mezz'ora, e anche qualcosa di più per la cantata BWV 63.

Per quanto riguarda le "cinque annate di pezzi sacri" citate nel *Nekrolog* non è possibile affermare nulla di preciso, se vogliamo includere nelle nostre considerazioni anche i lavori perduti. I punti di riferimento fornitici dalle cantate conservate e dalla loro trasmissione sono troppo vaghi per consentire di tracciare un vero quadro generale. È tuttavia possibile delineare alcune tendenze nella produzione bachiana di Lipsia che si basano su determinate

*1<sup>a</sup> domenica di Avvento (28 novembre)*

A NK "Nun komm der Heiden Heiland" BWV 61 (R)  
S\*AT\*B\*, archi/Bc VTK "Nun komm  
der Heiden Heiland" BWV 61 (r)

*1<sup>o</sup> giorno di Natale (25 dicembre)*

A TK<sup>8</sup> "Christen, ätzt diesen Tag" BWV 63 [R]  
S\*A\*T\*B\*, 4Tr/Ti, 3 Ob, archi/Bc  
Sanctus in re magg. BWV 238 (JV)  
SATB, archi/Bc  
A NK "Sie werden aus Saba alle kommen" BWV 65 (IV)  
PK "Christen, ätzt diesen Tag" BWV 63 (r)  
V NK "Christen, ätzt diesen Tag" BWV 63 (r)  
Magnificat in mib magg. BWV 243a (IV)  
S\*S\*A\*T\*B\*, 2 Fl, 2 Ob, 1Tr, archi/Bc

*2<sup>o</sup> giorno di Natale (26 dicembre)*

A NK "Darzu ist erschienen der Sohn Gottes" BWV 40 (IV)  
S\*A\*T\*B\*, 2 Cor, 2 Ob, archi/Bc  
Sanctus in re magg. BWV 238 (r)  
V TK "Darzu ist erschienen der Sohn Gottes" BWV 40 (r)  
Magnificat in mib magg. BWV 243a (r)

*3<sup>o</sup> giorno di Natale (27 dicembre)*

A TK "Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget" BWV 64 (N)  
S\*A\*TB\* (+Cornetto/3 Trb "colla parte"), 1 Ob d'amore, archi/Bc

*Capodanno (1 gennaio)*

A NK "Singet dem Herrn ein neues Lied" BWV 190 (N)  
S\*A\*T\*B\*, 3 Tr/Ti, 3 Ob, archi/Bc  
V TK "Singet dem Herrn ein neues Lied" BWV 190 (r)

*Domenica dopo Capodanno (2 gennaio)*

ATK "Schau, lieber Gott, wie meine Feind" BWV 153 [N]  
S\*A\*T\*B\*, archi/Bc (SATB solo 3 Corali)

*Epifania (6 gennaio)*

A NK "Sie werden aus Saba alle kommen" BWV 65 (IV)  
S\*A\*T\*B\*, 2 Ob d'amore, archi/Bc  
V TK "Sie werden aus Saba alle kommen" BWV 65 (r)

*1<sup>a</sup> domenica dopo l'Epifania (9 gennaio)*

A TK "Mein liebster Jesus ist verloren" BWV 154 (IV)  
S\*A\*T\*B\*, 2 Ob d'amore, archi/Bc (SATB solo Corale)

- A = Amt (funzione principale), con inizio alle h. 7;  
V = servizio vespertino, con inizio alle 13:30  
NK = Nicolaikirche; TK = Thomaskirche; PK = Pauliner Kirche  
N = Nuova opera;  
R = Ripresa di lavoro di precedente composizione  
r = replica di lavoro recentemente eseguito  
\* = impiego anche solistico delle voci del coro (SATB)

caratteristiche e peculiarità delle cantate pervenuteci e sulla loro assegnazione ad annate ricostruibili. Due sono gli aspetti sostanziali da considerare: il principio della costruzione del repertorio e il principio della flessibilità. La costruzione di un repertorio il più vasto possibile consentiva di prevedere regolari riprese di esecuzioni precedenti. Il grande investimento di lavoro in fase iniziale avrebbe così in ogni caso ripagato sul lungo termine. È per questo che la maggior parte di cantate di nuova composizione di Bach risale ai primi cinque anni del suo ufficio lipsiense. Si richiedeva poi flessibilità per potersi adeguare al mutare delle condizioni oppure a occasioni straordinarie. Bisognava saper fronteggiare situazioni tecniche ed esecutive diverse, ad esempio a causa della disponibilità di determinati cantori e strumentisti o della lunghezza di esecuzione richiesta per ogni singola cantata. Se si incorreva in situazioni non prevedibili ed eventi di carattere particolare o generale, quali mancanza di tempo o, al contrario, necessità o desiderio di comporre, o ancora carenza oppure disponibilità di testi adatti, in caso negativo bisognava pazientare e superare l'impasse con la massima discrezione, mentre in caso positivo si poteva velocemente affrontare l'imprevisto e condurlo a buon fine. Anche di ciò abbiamo esempi, basti pensare a quando Bach all'inizio del 1726 per diverse settimane eseguì invece di lavori propri cantate di Johann Ludwig Bach, il cugino attivo a Meiningen (caso negativo) o a quando compose per il periodo natalizio del 1734-35 *l'Oratorio di Natale* come un'unica grande opera ciclica (caso positivo).

#### LA PRIMA ANNATA DI CANTATE

Con la decisione di comporre di persona le cantate da eseguire regolarmente, Bach colse all'inizio della sua attività a Lipsia una possibilità auspicata ed ideale, forse addirittura lungamente agognata, quella di comporre con continuità lavori vocali e strumentali che corrispondessero al suo ideale musicale; ma al tempo stesso si assunse un impegno assai gravoso. In ogni caso le condizioni nelle quali in precedenza, a Weimar e a Köthen, aveva scritto cantate o altri lavori, non possono neppure lontanamente essere paragonate ad un programma di lavoro quale quello che dovette affrontare a Lipsia. È dunque comprensibile che egli a questo scopo cercasse di includere nel nuovo repertorio, per quanto fosse possibile, lavori precedenti adatti al contesto. Il calendario delle esecuzioni dell'anno 1723-24 mostra infatti come, accanto ad opere di nuova composizione, siano collocate cantate sacre di Weimar (in taluni casi con minimi cambiamenti) e rielaborazioni ottenute attraverso parodie di cantate profane di Köthen o nuove versioni di lavori precedenti Lipsia (**Tabella n**).

II. PRIMA ANNATA DI CANTATE (CALENDARIO DELLE ESECUZIONI 1723-24)

BWV	Cantata	Destinazione liturgica	Esecuzione
Cantate su testi di autori diversi:			
75	Die Elenden sollen essen (2 parti)	Trinità I	30. 5. 1723
76	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (2 parti)	Trinità II	6. 6. 1723
21	Ich hatte viel Bekümmernis (2 parti)	Trinità III	13. 6. 1723
24	Ein ungefärbt Gemute	Trinità IV	20. 6. 1723
185	* Barmherziges Herze der ewigen Liebe		
167	Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe	San Giovanni	24. 6. 1723
147	** Herz und Mund und Tat und Leben (2 parti)	Visitazione di Maria	2. 7. 1723
186	* Ärgre dich, o Seele, nicht	Trinità VII	11. 7. 1723
136	Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz 105 Herr, gehe nicht ins Gericht mit	Trinità Vili	18.7. 1723
	deinem Knecht 46 Schauet doch und sehst, ob irgendein	Trinità IX	25. 7. 1723
	Schmerz sei 179 Siehe zu, daß deine Gottesfurcht	Trinità X	1. 8. 1723
	nicht Heuchelei sei 199 * Mein Herze schwimmt im Blut 69a Lobe den Herrn, meine Seele	Trinità XI	8. 8. 1723
	77 Du sollt Gott, deinen Herren, lieben	Trinità XII	15. 8. 1723
	25 Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe	Trinità XIII	22. 8. 1723
138	Warum betrübst du dich, mein Herz	Trinità XIV	29. 8. 1723
95	Christus, der ist mein Leben	Trinità XV	5. 9. 1723
148	Bringet dem Herrn Ehre seines Names	Trinità XVI	12. 9. 1723
50	Nun ist das Heil und die Kraft	Trinità XVII San	19. 9. 1723(?)
48	Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen	Michele Trinità XIX	29. 9. 1723(?) 3. 10. 1723
162	*Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe 109 Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben	Trinità XX	10. 10. 1723
89	Was soll ich aus dir machen, Ephraim?	Trinità XXI	17. 10. 1723
163	* Nur jedem das Seine	Trinità XXII	24. 10. 1723
60	O Ewigkeit, du Donnerwort (I)	Trinità XXIII	31. 10. 1723
90	Es reißet euch ein schrecklich Ende	Trinità XXIV	7. 11. 1723
70	Wachet! betet! betet! wachet!	Trinità XXV	14. 11. 1723
		Trinità XXVI	21. 11. 1723

BWV Cantate	Destinazione liturgica	Esecuzione
	Inizio dell'anno liturgico	
61 * Nun komm der Heiden Heiland (I)	Avvento I	28. 11. 1723
63 * Christen, ätzt diesen Tag	1° giorno di Natale	25. 12. 1723
40 Darzu ist erschienen der Sohn Gottes	2° giorno di Natale	26. 12. 1723
64 Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget	3° giorno di Natale	27. 12. 1723
190 Singet dem Herrn ein neues Lied (incompleta)	Capodanno	1. 1. 1724
153 Schau, lieber Gott, wie meine Feind	domenica dopo Capodanno	2. 1. 1724
65 Sie werden aus Saba alle kommen	Epifania	6. 1. 1724
154 Mein liebster Jesus ist verloren	Epifania I	9. 1. 1724
155 * Mein Gott, wie lang, ach lange	Epifania II	16. 1. 1724
73 Herr, wie du willst, so schick's mit mir 81	Epifania III	23. 1. 1724
Jesus schlaft, was soll ich hoffen? 83	Epifania IV	30. 1. 1724
Erfreute Zeit im neuen Bunde 144 Nimm, was dein ist, und gehe hin	Purificazione di Maria	2. 2. 1724
181 Leichtgesinnte Flattergeister	Septuagesima	6. 2. 1724
18 * Gleichwie der Regen und Schnee	Sessagesima	13. 2. 1724
22 * Jesus nahm zu sich die Zwölfe	Estomihi	20. 2. 1724
23 * Du wahrer Gott und Davids Sohn		
182 * Himmelskönig, sei willkommen	Annunciazione	25. 3. 1724
31 * Der Himmel lacht	1° giorno di Pasqua	9. 4. 1724
4 * Christ lag in Todes Banden 111 annata		
66 0 Erfreut euch, ihr Herzen	2° giorno di Pasqua	10. 4. 1724
134 0 Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß	3° giorno di Pasqua	11. 4. 1724
67 Halt im Gedächtnis Jesum Christ	Quasimodogeniti	16. 4. 1724
104 Du Hirte Israel, höre	Misericordias Domini	23. 4. 1724
12 * Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen 166	Jubilate	30. 4. 1724
Wo gehest du hin? 86 Wahrlich, wahrlich, ich sage euch 37 Wer da glaubet und getauft wird 44 Sie werden euch in den Bann tun (I)	Cantate	7. 5. 1724
172 * Erschallet, ihr Lieder	Rogate	14. 5. 1724
59 * Wer mich liebet, der wird mein Wort halten	Ascensione	18. 5. 1724
173 0 Erhöhtes Fleisch und Blut	Exaudi	21. 5. 1724
184 0 Erwünschtes Freudenlicht	1° giorno di Pentecoste	28. 5. 1724
194 * Höchsterwünschtes Freudenfest	2° giorno di Pentecoste	29. 5. 1724
165 * O heiges Geist und Wasserbad	3° giorno di Pentecoste	30. 5. 1724
	Trinità	4. 6. 1724

Ripresa di un lavoro precedente a Lipsia, talvolta con interventi minimi

Nuova versione di un lavoro precedente a Lipsia

0 Parodia

1 successivamente con destinazione diversa

La prima domenica dopo la Trinità, il 30 maggio 1723, Bach iniziò il suo servizio in qualità di *Cantor und Director Musices* a Lipsia, dopo aver sostenuto con successo la prova per ottenere il cantorato la domenica "Estomihi" (settima domenica prima di Pasqua), cioè il 7 febbraio dello stesso anno, presentando le cantate BWV 22 e 23. Probabilmente già prima del suo trasferimento definitivo a Lipsia, che ebbe luogo il 22 maggio, Bach si era occupato della funzione religiosa nella chiesa universitaria di San Paolo per la domenica di Pentecoste, il 16 maggio (presumibilmente con BWV 59); comunque sia, in una successiva richiesta (Doc. I, n° 12) Bach fa riferimento a questa circostanza. La prima annata di cantate si aprì quindi con l'esecuzione della cantata in due parti BWV 75 nella funzione religiosa in San Nicola, che fu anche citata espressamente sui giornali:

"Lipsia, 3 giugno.

La scorsa domenica lo *Hochfürstl. Capellmeister Hr. Bach*, chiamato qui da Köthen dal Sapientissimo Consiglio di questa città a ricoprire il posto vacante del *Director Chori Musici Hr. Kuhnau* defunto lo scorso anno, ha eseguito per l'assunzione della sua carica la sua *Music* prima e dopo il sermone (Doc. II, n° 140)."

Il fatto che la prima annata di cantate di Bach non cominci con il tradizionale inizio dell'anno liturgico, la prima domenica di Avvento, è determinato da cause puramente contingenti, ma ha conseguenze per le annate immediatamente successive.

I testi per le cantate di nuova composizione della prima annata furono attinti da Bach da fonti diverse e in gran parte ignote; testi identificabili con certezza sono solo quelli di Erdmann Neumeister (BWV 24) e Johann Oswald Knauer (BWV 64, 69a, 77). Particolarmente significativo appare l'impiego dell'annata di Knauer (Gotha 1720), concepita come cosiddetta doppia annata, cioè con due testi per ogni domenica o festività (prima e dopo il sermone). La documentata esecuzione di cantate in due parti o di due cantate in una stessa domenica, testimoniata in una serie di casi per il 1723-24 (BWV 75, 76, 21, 24+185, 147, 186, 179+199, 70, 181+18, 31+4, 172+59, 194+165, 22+23), induce a supporre che anche Bach abbia ideato il suo primo ciclo di cantate a Lipsia come un'annata doppia. Resta comunque dubbio se egli abbia realizzato poi di fatto integralmente questo progetto (e se dunque i lavori qui mancanti siano da annoverare fra quelli perduti), o solo in parte (come risulta dal patrimonio conservato).

Comunque sia, nel suo primo anno di attività a Lipsia Bach creò un repertorio

incredibilmente ricco, e con la sua dedizione al genere della cantata produsse un panorama musicale di cori, recitativi, arie e corali senza precedenti, scevro da qualsiasi schematismo. Si delineano tre forme di cantata predilette da Bach: 1. coro (testo biblico) - recitativo - aria - recitativo - aria - corale (per esempio BWV 46, 105, 136); 2. coro (testo biblico) - recitativo - corale - aria - recitativo - aria - corale (per esempio BWV 40, 48, 64); 3. coro (testo biblico) - aria - corale - recitativo - aria - corale (per esempio BWV 86, 144, 166). Costante è la funzione di cornice costituita da movimento introduttivo per coro e corale conclusivo, che permane generalmente in tutte le cantate di Lipsia. Rispetto al repertorio di Weimar l'organico, in particolare quello orchestrale, risulta chiaramente rinforzato ed ampliato in relazione alle notevoli dimensioni delle chiese di Lipsia. Sin dall'inizio sono più spesso previsti in organico gli ottoni, così come l'oboe d'amore (BWV 75) e l'oboe da caccia (BWV 167), e per la prima volta dal 1724 anche il flauto traverso. Il virtuosismo strumentale è sensibilmente più marcato, così come generalmente maggiori diventano le difficoltà tecnico-vocali per i cantori solisti e il coro, allievi dello stesso Bach.

#### LA SECONDA ANNATA

Mentre la struttura della prima annata appare profondamente caratterizzata da un approccio pragmatico e, di conseguenza, da una certa apparente "arbitrarietà", la peculiarità della seconda annata risiede innanzitutto nel fatto che in essa il compositore pone sempre alla base una idea testuale e musicale unitaria, e vi persegue una consapevole concezione artistica. Dalla prima domenica dopo la Trinità del 1724, Bach cominciò a porre alla base delle sue cantate i testi e le melodie di corali scelti (**Tabella III**). Per soddisfare i criteri formali della cantata, i testi non modificati (prima e ultima strofa del corale) potevano essere utilizzati ogni volta solo per il coro introduttivo e conclusivo. Le strofe interne dovevano invece subire una rielaborazione testuale che consentisse loro di corrispondere alla metrica richiesta da recitativo e aria. Ciò fu realizzato sempre con grande competenza; non sappiamo però chi predispose nel dettaglio tali testi (cfr. il tentativo plausibile di identificazione da parte di Hans-Joachim Schulze nel cap. 6).

L'anno 1724-25, sotto l'egida di questo grande e straordinario progetto con il quale il compositore fornì il suo più significativo contributo alla storia del genere della cantata, fu l'anno più produttivo di Bach. Particolarmente evidente è il suo sforzo di strutturare ogni movimento introduttivo secondo un diverso

III. SECONDA ANNATA (CALENDARIO DELLE ESECUZIONI 1724-25)

BWV Cantata	Destinazione liturgica	Esecuzione
Cantate su corale (librettisti ignoti) :		
20 O Ewigkeit, du Donnerwort (II)	Trinità I Trinità	11. 6. 1724
2 Ach Gott, vom Himmel sieh darein	II San Giovanni	18. 6. 1724
7 Christ unser Herr zum Jordan kam	Trinità III	24. 6. 1724
135 Ach Herr, mich armen Sünder	Visitazione di Maria	25. 6. 1724
10 Meine Seel erhebt den Herren	Trinità V Trinità VII	2. 7. 1724
93 Wer nur den lieben Gott läßt walten	Trinità Vili Trinità	9. 7. 1724
107 Was willst du dich betrüben	IX Trinità X Trinità	23. 7. 1724
178 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	XI Trinità XIII	30. 7. 1724
94 Was frag ich nach der Welt	Trinità XTV Trinità	6. 8. 1724
101 Nimm von uns, Herr, du treuer Gott	XV Trinità XVI San	13. 8. 1724
113 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	Michele Trinità	20. 8. 1724
33 Allein zu dir, Herr Jesu Christ	XVII Trinità XVIII	3. 9. 1724
78 Jesu, der du meine Seele	Trinità XIX Trinità	10. 9. 1724
99 Was Gott tut, das ist wohlgetan (I)	XX Trinità XXI	17. 9. 1724
8 Liebster Gott, wenn werd ich sterben?	Trinità XXII Trinità	24. 9. 1724
130 Herr Gott, dich loben alle wir	XXIII Trinità XXTV	29. 9. 1724
114 Ach, lieben Christen, seid getrost	Trinità XV	1. 10. 1724
96 Herr Christ, der einge Gottessohn		8. 10. 1724
5 Wo soll ich fliehen hin	Inizio dell'anno liturgico	15. 10. 1724
180 Schmücke dich, o liebe Seele		22. 10. 1724
38 Aus tiefer Not schrei ich zu dir	Avvento I	29. 10. 1724
115 Mache dich, mein Geist, bereit	1° giorno di Natale	5. 11. 1724
139 Wohl dem, der sich auf seinen Gott	2° giorno di Natale	12. 11. 1724
26 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	3° giorno di Natale	19. 11. 1724
116 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	domenica dopo Natale	26. 11. 1724
	Capodanno	
	Epifania	
	Epifania I	
62 Nun komm der Heiden Heiland (II)	Epifania II	3. 12. 1724
91 Gelobet seist du, Jesu Christ	Epifania III	25. 12. 1724
121 Christum wir sollen loben schon	Septuagesima	26. 12. 1724
133 Ich freue mich in dir	Purificazione di Maria	27. 12. 1724
122 Das neugeborne Kindelein	Sessagesima	31. 12. 1724
41 Jesu, nun sei gepreiset	Estomihi	1.1. 1725
123 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen	Annunciazione	6. 1. 1725
124 Meinen Jesum laß ich nicht	1° giorno di Pasqua	7. 1. 1725
3 Ach Gott, wie manches Herzeleid (I)		14. 1. 1725
111 Was Mein Gott will, das g'scheh allzeit		21. 1. 1725
92 Ich hab in Gottes Herz und Sinn		28. 1. 1725
125 Mit Fried und Freud ich fahr dahin		2. 2. 1725
126 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort		4. 2. 1725
127 Herr Jesus Christ, wahr' Mensch und Gott		11. 2. 1725
1 Wie schön leuchtet der Morgenstern		25. 3. 1725
4 * Christ lag in Todes Banden		1.4. 1725

[conclusione provvisoria delle cantate su Corale; vedi tabella IV]



BWV Cantata	Destinazione liturgica	Esecuzione
Cantate su testi di provenienza sconosciuta:		
249 OKommt, gehet und eilet	1° giorno di Pasqua	1.4.1725
6 Bleib bei uns, denn es will Abend werden	2° giorno di Pasqua	2. 4. 1725
42 Am Abend aber desselbigen Sabbaths	Quasimodogeniti	8.4.1725
85 Ich bin ein guter Hirt	Misericordias Domini	15.4.1725
Cantate su testi di Mariane von Ziegler:		
103 Ihr werdet weinen und heulen 108	Jubilare	22. 4. 1725
Es ist euch gut, daß ich hingehe 87	Cantate	29. 4. 1725
Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen	Rogate	6. 5. 1725
128 Auf Christi Himmelfahrt allein 183	Ascensione	10. 5. 1725
Sie werden euch in den Bann tun (II) 74	Exaudi	13. 5. 1725
Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (II) 68 Also hat	1° giorno di Pentecoste	20. 5. 1725
Gott die Welt liebet	2° giorno di Pentecoste	21.5. 1725
175 Er rufet seinen Schafen mit Namen	3° giorno di Pentecoste	22. 5. 1725
176 Es ist ein trotzig und verzagt Ding	Trinità	27. 5. 1725
Ripresa 0		
Parodia		

principio compositivo. A guisa di avvio programmatico, l'annata di cantate corali inizia con un movimento per coro su corale nello stile di un'ouverture francese (BWV 20). Il coro introduttivo della cantata successiva BWV 2 presenta invece un motetto su corale stilisticamente "retrospettivo", e nelle cantate seguenti Bach sperimenta in modo davvero sistematico le più diverse modalità di elaborazione di corale per coro. In questo modo egli definì sin dall'inizio dell'annata l'ampia cornice stilistica e tecnico-compositiva della sua concezione. Il legame interno di tutti i movimenti era garantito almeno sul piano testuale dal riferimento al *Kirchenlied* che era posto alla base dell'intera cantata ed era ancor più chiaramente sottolineato anche musicalmente dall'uso specifico del *cantusfirmus* (sempre presente nei movimenti estremi e occasionalmente citato anche in quelli interni).

Per motivi che probabilmente hanno a che vedere con la mancata consegna dei testi, Bach non fu in grado di portare a termine il progetto intrapreso sotto ambiziosi auspici. A partire dalla Pasqua 1725 si verificò un improvviso mutamento. Dapprima fu presentata una serie di cantate tradizionali, basate sui testi delle letture previste dalla liturgia (come BWV 249, 6, 42 e 85), alle

IV. CANTATE SU CORALE (COMPLETAMENTI SUCCESSIVI)

BWV Cantata	Destinazione liturgica	Esecuzione
14 War Gott nicht mit uns diese Zeit	Epifania IV	30.1.1735
112 Der Herr ist mein getreuer Hirt 177	Misericordias Domini	8.4.1731
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ 9 Es ist	Trinità IV	6.7.1732
das Heil uns kommen her 137 Lobe den	Trinità VI	1732-35 ca.
Herren, den mächtigen	Trinità XII	19.8.1725 (?)
König der Ehren 80b **Ein		
feste Burg ist unser Gott	Festa della Riforma	1728-31
(1° movimento: corale) 80 "Ein		
feste Burg ist unser Gott	Festa della Riforma	prima del 1740
(1° movimento: coro su corale) 140		
Wachet auf, ruft uns die Stimme 117	Trinità XXVII	25.11.1731
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut 192	destinazione ignota	1728-31
Nun danket alle Gott 100 Was Gott tut,	destinazione ignota	1730
das ist wohlgetan (III) 97 In allen	destinazione ignota	1732-34
meinen Taten	destinazione ignota	1734

\*\* Nuova versione

quali fece seguito un gruppo circoscritto di nove cantate su testi di Mariane von Ziegler.

Che Bach avesse serbato almeno il progetto di produrre un'annata di cantate su corale come complesso unitario autonomo, è dimostrato dal fatto che successivamente egli si sforzò di *realizzare* alcune singole integrazioni (**Tabella IV**). Benché queste non gli consentissero di realizzare un'annata completa, esse rappresentano comunque un segnale di quanto fosse importante per lui questo progetto, nonché di quanto il genere fosse ampliabile.

LA TERZA ANNATA

Con la terza annata del 1725-27 si concluse la produzione settimanale di cantate praticamente ininterrotta dell'anno precedente, almeno per quanto ci è dato sapere dalle fonti conservate (**Tabella V**). Anche nella trasmissione di questa annata devono essere rilevate alcune lacune, come emerge in particolare dai testi a stampa conservati per il periodo dalla 3<sup>a</sup> alla 6<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità del 1725. Comunque sia, quando subentravano periodi di effettiva pausa creativa, Bach li colmava per lo più con l'esecuzione di lavori altrui, fra i quali citiamo, a partire dalla Festa della Purificazione di Maria del 1726, ben 18 cantate di Johann Ludwig Bach.

V. TERZA ANNATA (CALENDARIO DELLE ESECUZIONI 1725-27)

BWV Cantata	Destinazione liturgica	Esecuzione
Cantate su testi di autori diversi:		
1725-26		
168 Tue Rechnung! Donnerwort	Trinità IX	29. 7. 1725
137 Lobe den Herren, den mächtigen König [a completamento della II annata]	Trinità XII	19. 8. 1725(?)
164 Ihr, die ihr euch von Christo nennet	Trinità XIII Festa della	26. 8. 1725
79 Gott, der Herr, ist Sonn und Schild	Riforma 1 ° giorno di	31. 10. 1725
110 Unser Mund sei voll Lachens	Natale 2° giorno di	25. 12. 1725
57 Selig ist der Mann	Natale 3° giorno di	26. 12. 1725
151 Süßer Trost, mein Jesus kömmt	Natale domenica dopo	27. 12. 1725
28 Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende	Natale Capodanno	30. 12. 1725
16 Herr Gott, dich loben wir	Epifania I Epifania II	1. 1. 1726
32 Liebster Jesu, mein Verlangen	Epifania III Jubilate	13. 1. 1726
13 Meine Seufzer, meine Tränen	Ascensione Trinità	20. 1. 1726
72 Alles nur nach Gottes Willen		27. 1. 1726
146 Wir müssen durch viel Trübsal		12. 5. 1726
43 Gott fähret auf mit Jauchzen		30. 5. 1726
129 Gelobet sei der Herr, mein Gott		16. 6. 1726(?)
1726-27		
39 Brich dem Hungrigen dein Brot	Trinità I	23.
88 Siehe, ich will viel Fischer aussenden	Trinità V	
170 Vergnügte Ruh	Trinità VI	6. 1726
187 Es wartet alles auf dich	Trinità VII	21.
45 Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	Trinità Vili	
102 Herr, deine Augen	Trinità X	7. 1726
35 Geist und Seele wird verwirret	Trinità XII	28.
17 Wer Dank opfert, der preiset mich	Trinità XIV	
19 Es erhub sich ein Streit	San Michele	7. 1726
27 Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	Trinità XVI	4. 8. 1726
47 Wer sich selbst erhöhet	Trinità XVII	11. 8. 1726
169 Gott soll allein mein Herze haben	Trinità XVIII	25. 8. 1726
56 Ich will den Kreuzstab gerne tragen	Trinità XIX	8. 9. 1726
49 Ich geh und suche mit Verlangen	Trinità XX	22.
98 Was Gott tut, das ist wohlgetan (II)	Trinità XXI	
55 Ich armer Mensch, ich Sündenknecht	Trinità XXII	9. 1726 29.
52 Falsche Welt, dir trau ich nicht	Trinità XXIII	
36 Schwingt freudig euch empor (prima versione)	Avvento I	9. 1726 6. 10. 1726
58 Ach Gott, wie manches Herzeleid (II)		13. 10. 1726
82 Ich habe genug 84 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke [IV annata]		20. 10. 1726 27. 10. 1726 3. 11. 1726 10. 11. 1726 17. 11. 1726
		24. 11. 1726 1726-30
	domenica dopo Capodanno	5. 1. 1727
	Purificazione di Maria	2.2.1727
	Septuagesima	9. 2.1727(?)

Le cantate di questa annata, come quelle della prima annata, non presentano una concezione unitaria. Anche qui Bach attinse a testi poetici assai diversi, fra i quali alcuni del duca Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen (1704) e di Erdmann Neumeister. Anche per quanto concerne la struttura musicale l'annata non offre alcuna novità sostanziale. Bach evidenzia tuttavia alcuni nuovi orientamenti includendo lavori solistici (per esempio BWV 52, 84, 35) e composizioni dialogiche (si vedano BWV 58, 32, 49). Un'altra caratteristica che si evidenzia in questa annata è la frequente presenza di più ampie sinfonie con l'impiego di lavori strumentali precedenti (in qualche caso, come BWV 110/1, anche con l'inserimento di un coro). Dall'estate 1726 una novità radicale è costituita da una serie di movimenti concertati con organo obbligato, che conferiscono alla musica da chiesa una dimensione strumentale prima sconosciuta (BWV 146, 35, 169 e 49; più tardi anche BWV 188 e 29).

#### LA QUARTA ANNATA (ANNATA PICANDER)

Alla terza annata fa seguito il ciclo quasi totalmente perduto su testi di Christian Friedrich Henrici, detto Picander (**Tabella VI**). Questa annata è dunque caratterizzata, come la seconda, da una concezione unitaria, percepibile anche nei testi musicati. Un particolare ruolo è svolto dalla combinazione evidentemente amata da Bach di corale e poesia di libera composizione, quale possiamo osservare in particolare nel coro introduttivo (pure di mano di Picander) della Passione secondo Matteo. I testi di Henrici furono pubblicati con il titolo *Cantaten auf die Sonn- und Fest-Tage durch das ganze Jahr* (Leipzig 1728). Nella prefazione, datata 24 giugno 1728, Picander con poetica riservatezza dichiara che "forse la mancanza di eleganza poetica può essere sostituita dalla grazia dell'incomparabile *Herr Capell-Meister Bach*, e questi canti possono essere intonati nelle chiese principali della devota Lipsia" (Doc. II, n° 243).

Anche se ciò rappresentava certamente più di un auspicio, non possiamo stabilire quanti testi dell'annata di Picander siano stati messi in musica da Bach. Complessivamente non sono documentabili più di dieci lavori di questa annata, il che d'altro canto non esclude affatto che l'annata possa essere stata un tempo completa. Alcune tracce musicali sono individuabili nelle edizioni di corali a quattro voci rispettivamente del 1765-69 e del 1783-87. Probabilmente l'annata fu distribuita su più di un anno, dal momento che già nel 1727 Bach compose non solo la Passione secondo Matteo, ma anche la cantata BWV 84, il cui testo fu successivamente inserito da Picander nella sua raccolta del 1728.

## VI. QUARTA ANNATA (ANNATA PICANDER)

BWV Cantata	Destinazione liturgica	Esecuzione
Cantate su testi di Christian Friedrich Henrici, detto Picander:		
197a [Ehre sei Gott in der Höhe]	1° giorno di Natale	25. 12. 1728(?)
171 Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm	Capodanno	1. 1. 1729(?)
156 Ich steh mit einem Fuß im Grabe	Epifania III	23. 1. 1729(?)
84 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke	Septuagesima	9. 2. 1727
159 Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem	Estomihi	27. 2. 1729(?)
deest [Ich bin ein Pilgrim auf der Welt] (frammento)	2° giorno di Pasqua	18. 4. 1729(?)*
145 Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen	3° giorno di Pasqua	19. 4. 1729(?)
174 Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemute	2° giorno di Pentecoste	6. 6. 1729
149 Man singet mit Freuden vom Sieg	San Michele	29. 9. 1728-29
188 Ich habe meine Zuversicht	Trinità XXI	17. 10. 1728 oppure 6. 11. 1729

[non compresa nel testo a stampa del 1728:]

157 Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn	Purificazione di Maria	dopo il 1727
---	------------------------	--------------

Esecuzione prevista, compimento della composizione non dimostrabile

[ ] Musica non (o solo parzialmente) conservata

## LA QUINTA ANNATA E LE CANTATE INDIPENDENTI DAL REPERTORIO DELLE ANNATE

Purtroppo anche la quinta annata non può essere chiaramente riconosciuta nei suoi tratti, né tantomeno ricostruita. Con ogni probabilità anche in questo caso non si trattava di un'unità conchiusa paragonabile alla seconda annata. Se la prima annata dovette davvero nel complesso costituire una doppia annata, è entro questa che andrebbe cercata una quinta serie di cantate. Ci sono tuttavia almeno alcuni modesti indizi della composizione di pezzi sacri nel periodo successivo al 1730 (fra questi i due oratori di Natale e dell'Ascensione BWV 248 e BWV 11 e i frammenti di cantate BWV 200, 248a e 1045<sup>9</sup>), cosicché è possibile pensare anche ad una annata "tarda". In realtà la probabilità di un'annata completa del periodo successivo al 1730 non è molto grande. Il fatto però che Bach considerasse ancora attuale la composizione di

## VII. LE CANTATE (E LAVORI ASSIMILABILI) NON INSERITI IN ANNATE

BWV	Cantata	Destinazione liturgica	Esecuzione
36	"Schwingt freudig euch empor (versione successiva)	Avvento I	2. 12. 1731
248	0 Oratorio di Natale	1° giorno di Natale bis Epifania	25.12.1734 bis 6. 1. 1735
249	"Oratorio di Pasqua	1° giorno di Pasqua	1738 ca.
11 0	Lobet Gott in seinen Reichen	Ascensione	19.5.1735
30 0	Freue dich, erlöste Schar	San Giovanni	1738-42
51	Jauchzet Gott in allen Landen	Trinità XV	17.9.1730(7)
248a	[testo ignoto]	destinazione liturgica ignota	1734 ca.
200	Bekennen will ich seinen Namen (un solo movimento)	destinazione liturgica ignota	1742 ca

Nuova versione 0 Parodia [ ] Musica non (o solo parzialmente) conservata

cantate è dimostrato dalla chiara importanza che rivestono le nuove composizioni degli anni successivi al 1730 (Tabella VE).

Accanto alle cantate legate all'anno liturgico, Bach compose anche lavori destinati ad altre occasioni (**Tabella Vili**). Occasioni ricorrenti erano quelle rappresentate da matrimoni e funerali, anche se il repertorio conservato non può essere in alcun modo considerato rappresentativo della consistenza che dovette avere all'epoca. L'unica cantata funebre del periodo di Lipsia conservata (BWV 157) fu composta da Bach nel 1727 per le esequie del ciambellano Johann Christoph von Ponickau, avvenute fuori Lipsia; il motetto BWV 118 non può invece essere annoverato fra le cantate. Alla categoria delle cantate funebri appartengono di fatto però anche le musiche di carattere spirituale profano per la principessa elettrice e regina Christiane Eberhardine (BWV 198) e per il principe Leopold von Köthen (BWV 244a), risalenti rispettivamente al 1727 e al 1729, benché non facciano parte in senso stretto del patrimonio delle cantate sacre di Lipsia.

Anche i lavori composti da Bach per occasioni quali la benedizione di un organo (BWV 194) o il giubileo della Confessione di Augusta (BWV 190a, 120b, Anh. 4), eccezion fatta per la loro destinazione, non si differenziano in linea di principio quasi per nulla dalle cantate che costituiscono le annate. Un gruppo particolarmente numeroso è quello delle cosiddette *Ratswahlkantaten* (cantate per l'Inaugurazione del Consiglio Municipale). L'esecuzione di annuali musiche festive in occasione del rinnovo del Consiglio municipale rientrava nell'ambito di competenza del Cantor di San Tommaso, ma veniva comunque

BWV	Cantata	Data
Elezion e del Consiglio		
119	Preise, Jerusalem, den Herrn	30. 8. 1723
Anh. 4	[Wünschet Jerusalem Glück]	1726 oppure 1728
193	Ihr Tore (Pforten) zu Zion	25. 8. 1727
120	0 Gott, man lobet dich in der Stille	1742 ca. (prima versione 1729?)
Anh. 3	[Gott, gib dein Gerichte dem Könige]	25. 8. 1730
29	Wir danken dir, Gott, wir danken dir Anh.	27. 8. 1731
193	[Herrscher des Himmels, König der Ehren] 69	29. 8. 1740
**	Lobe den Herrn, meine Seele (II)	26. 8. 1748
Cerimonia nuziale		
Anh. 14	[Sein Segen fließt daher wie ein Strom] 34a [O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe] (incompleta)	12. 2. 1725 probabilmente 1726
197	Gott ist unsre Zuversicht 195 ** Dem Gerechten muß das Licht (versione successiva)	1736-37 ca. 1742 ca.
120a	0 Herr Gott, Beherrscher aller Dinge (incompleta)	probabilmente dopo il 1729
Cerimonia funebre		
157	Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn	6. 2. 1727
Benedizione di un organo		
194	Höchsterwünschtes Freudenfest	2. 11. 1723
Giubileo della Confessione di Augusta		
Anh. 5	[Singet dem Herrn ein neues Lied]	25. 6. 1730
120b	Gott, man lobet dich in der Stille	26. 6. 1730
Anh. 4	Wünschet Jerusalem Glück	27. 6. 1730
Conferimento di titolo accademico		
Anh. 15	[Siehe, der Hüter Israel]	ignota (periodo di Lipsia)
Nuova versione 0 Parodia [ ] Musica non (o solo parzialmente) conservata		

commissionata espressamente ogni anno e probabilmente anche pagata come extra. Ecco quanto veniamo a sapere per esempio dalle annotazioni dello *Stadtschreiber* di Lipsia: "22 agosto 1729. Ho commissionato al signor

Sovrintendente D. Deyling il sermone per la presentazione di un nuovo Consiglio, il prossimo mese, e anche al signor Cantor la *Music*" (Doc. II, n° 264).

La cantata commissionata il 22 agosto (forse una versione più antica di BWV 120) doveva dunque essere composta nell'arco di otto giorni. Dal momento che l'esecuzione cadeva di lunedì (29 agosto), se contiamo anche la cantata per la domenica precedente dovevano essere dunque prodotti in immediata successione due diversi lavori. Ogni anno il lunedì seguente la festa di San Bartolomeo (24 agosto), dopo la cerimonia di ringraziamento al Consiglio uscente, si svolgeva una funzione religiosa in San Nicola, alla quale seguiva la nomina del nuovo Consiglio e la relativa comunicazione alla cittadinanza. L'esecuzione della cantata aveva luogo dopo il sermone ("nach gehaltener Raths-Predigt", si dice espressamente nel libretto stampato di Picander per BWV Anh.4), mentre durante le funzioni domenicali e festive la musica principale era eseguita dopo la lettura del Vangelo e dunque prima del sermone. A questo evento è spesso dedicato uno specifico spazio nei giornali di Lipsia e in altri periodici. Veniamo per esempio a sapere che nel 1739, in relazione alla ripresa della cantata BWV 29: "Il 31 agosto si è tenuto il cosiddetto sermone per l'elezione del Consiglio



Il sovrintendente D. Salomon Deyling (1677-1755).



[*Raths-Wahl-Predigt*) nella chiesa di San Nicola, da parte del sig. M. Christian Gottlob Eichler, su 1. Reg. Vili, 57. sq., al quale il *Königl und Churfürstl Hof-Compositeur und Capellmeister*, Herr Joh. Sebastian Bach fece seguire una bellissima e gradevolissima *Music*, il cui testo era: CHORVS. Wir dancken, dir, Gott, wir dancken dir" (Doc. II, n° 452)."

L'esecuzione "mit gutem applausu" (Doc. II, n° 139) della prima cantata in qualità di Thomaskantor (BWV 75) o il giudizio citato, relativo a una delle sue cantate per il Consiglio municipale, "una *Music* bellissima e gradevolissima", restano le sole reazioni pubbliche ad un repertorio musicale che non ebbe mai eguali.

#### Note

- 1 Trad, it.: "Quando fu terminato il lento canto solenne, l'organo proruppe in un forte preludio in tonalità minore, che continuò per tre o quattro minuti, durante i quali violini, violoncelli, contrabbassi e strumenti a fiato si accordavano. Ciò avveniva però con tale accortezza da essere quasi impercettibile, poiché l'organo dava fondo a tutte le sue risorse, così da annullare il processo di accordatura, almeno alle orecchie del pubblico", *The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, a cura di Hans T. David e Arthur Mendel, nuova ed. riveduta e ampliata da Christoph Wolff, New York 1998, n° 412, p. 523.
- 2 Herbert Stiehl, "Das Innere der Thomaskirche zur Amtszeit Johann Sebastian Bachs", *Beiträge zur Bachforschung* 3, Leipzig 1984, p. 13.
- 3 Quadro complessivo in W.H.Scheide, "Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs", BJ 1976, p. 79 sg. Un'ulteriore edizione a stampa dei testi dalla collezione di San Pietroburgo (dalla 22ª alla 25ª domenica dopo la Trinità e 1ª domenica di Avvento 1724) è andata perduta dal 1919; cfr. BJ 1973, p. 7.
- 4 La tiratura per le cantate profane, per le quali si sono conservati almeno in parte i conti, ammontava in genere a 200 esemplari (Doc. II, n° 333, 336 e altri); per le cantate sacre il numero doveva essere considerevolmente maggiore.
- 5 Cfr. a questo proposito anche la ricca corrispondenza di Telemann da Amburgo in relazione ai notevoli introiti procurati dai testi e delle Passioni (Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel*, a cura di Hans Grosse e Hans Rudolph Jung, Leipzig 1972), pp. 28-54.
- 6 Ambrosius Bach alla sua morte aveva due "gute Gesellen" [buoni garzoni] e due "große Lehrjunge" [grandi apprendisti]. Cfr. Fritz Rollberg, *Johann Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671-1695*, BJ 1927, p. 151.
- 7 Ai soprani, particolarmente soggetti a malattie da raffreddamento, spettava anche in occasione delle tradizionali esecuzioni corali per le strade a Capodanno una certa somma di denaro, che veniva amministrata dal Cantor (Doc. II, n° 174).
- 8 L'alternanza fra le chiese di San Tommaso e San Nicola nel periodo natalizio del 1723-24 si deduce dall'esecuzione testimoniata la prima domenica dopo l'Epifania (9 gennaio) 1724 di BWV 154 in San Tommaso (BJ 1973, p. 15).
- 9 Andreas Glöckner, "Überlegungen zu Bachs Kantatenschaffen nach 1730", *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Urnfeld. Perspektiven und Probleme* (Wissenschaftliches Symposium, Duisburg 1986), a cura di Christoph Wolff, Kassel 1988, pp. 64-73.



*La chiesa universitaria di Lipsia, nella quale dal 1723 operò l'allievo di Kuhnau  
Johann Gottlieb Görner (1697-1778) in qualità di Director Musicus.  
Incisione del XVIII secolo.*

# 2

## LA PRODUZIONE DI CANTATE SACRE DEI CONTEMPORANEI DI BACH

*Peter Wollny*

La riforma della librettistica delle cantate compiuta all'inizio del XVIII secolo e tradizionalmente legata al nome del pastore di corte Erdmann Neumeister aprì ai compositori dell'epoca un ricco potenziale di possibilità musicali, la cui esplorazione sistematica fu effettuata solo gradualmente nel corso dei primi due decenni del secolo. Fra i primi compositori che misero in musica testi di Neumeister si annoverano il Kapellmeister di corte di Weisfenfel Johann Philipp Krieger (1649-1725) e il suo collega di Rudolstadt Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714); i lavori di entrambi tuttavia, almeno per quanto ci è possibile ritenere oggi sulla base della trasmissione estremamente frammentaria della loro produzione complessiva, rimasero ancora legati allo spirito e al mondo stilistico del XVII secolo. Fu quindi per merito della più giovane generazione di compositori, attiva dopo il 1700, che le innovazioni testuali furono associate ad un nuovo linguaggio musicale importato dall'Italia, con il quale era possibile costruire grandi forme musicali tematicamente unitarie e armonicamente compiute. A questa generazione apparteneva anche Johann Sebastian Bach.

I libretti di cantate che apparvero in gran numero a partire dal 1710, redatti sulla scia di Neumeister da poeti esperti sia sul piano teologico sia su quello poetico, con la loro caratteristica combinazione di poesia libera, *Kirchenlied* e testi biblici, dovettero fungere da notevole stimolo per i compositori; questo entusiasmo per-

cepibile ovunque non fu quasi per nulla frenato dal fatto che il risultato musicale, nella sua fusione di stili e generi diversi definita un po' sdegnosamente da Mattheson "una cosa raffazzonata", fosse difficilmente accettabile per i teorici contemporanei. Nell'ambito della musica sacra non si è probabilmente mai composto tanto quanto nella prima metà del XVIII secolo; elenchi di più di 1000 cantate fra i contemporanei di Bach non sono una rarità. Un aspetto importante probabilmente da considerare è il fatto che il genere della cantata consentiva, in una certa misura, una produzione "in serie", senza che incombesse un rischio di uniformità. Si formò così, fra il 1715 e il 1750 circa, un repertorio immenso, al quale poterono attingere ancora le due generazioni successive.

In parte a causa dell'abbondanza di repertorio creato nella prima metà del secolo, la produzione di cantate sacre cominciò gradatamente a diminuire già nella generazione dei figli di Bach: una circostanza che ingiustamente nella vecchia musicologia fu descritta spesso come stadio di decadenza. Questa evoluzione fu favorita dal fatto che la nuova estetica del "genio originale", che cominciò ad affermarsi poco dopo la metà del XVIII secolo, non consentiva più alcuna produzione in serie; un compositore attento alla propria figura professionale ora non scriveva più nessuna annata che comprendesse fino a 70 cantate, ma si accontentava di composizioni isolate, il più possibile raffinate ed esemplarmente elaborate per le grandi festività liturgiche. Già autori quali Wilhelm Friedemann o Carl Philipp Emanuel Bach avevano ormai perduto la facilità nel comporre lavori di questo tipo; durante la loro generazione si trovano ancora solo pochi prolifici compositori di cantate, per esempio l'allievo di Bach Gottfried August Homilius. In verità a partire dal 1740 circa mancavano anche testi nuovi; le annate importanti di testi cantatistici furono prodotte quasi tutte nei primi tre o quattro decenni del XVIII secolo; in seguito fra i teologi e gli scrittori più giovani cominciò ad affermarsi una posizione sempre più critica nei confronti della poesia madrigalistica, con il suo linguaggio spiccatamente figurato e spesso crudo, e dei contenuti teologici in essa espressi, senza che tuttavia ne scaturisse una seria riforma. Le cantate sacre composte nei decenni '50 e '60 del XVIII secolo, anche quelle dei compositori più giovani, si basano pertanto spesso su tre o quattro annate di testi vecchi; conseguentemente, anche la loro realizzazione musicale resta per lo più strettamente legata all'antico stile delle cantate. Nuovi tentativi compaiono a partire dal 1760 circa; si tratta di esperimenti che prevedono una limitazione a testi di corale o odi strofiche e introducono una nuova fase della musica sacra protestante che entro il 1790 circa soppianta completamente la cantata madrigalistica.

Il tentativo di inquadrare le annate che Bach compose a Lipsia nella produzione contemporanea di cantate e di chiarire così le loro radici storielle, ma anche la



*Il predecessore di Bach a Lipsia, Johann Kuhnau (1660-1722). Incisione di Meyer.*



*Gottfried August Homilius (1714-1785). Incisione di C. L. Seehas, 1782.*

loro specificità, si scontra con numerose difficoltà, da un lato legate alla non ancora sistematica esplorazione comparativa delle cantate dei contemporanei di Bach, dall'altro alla nostra conoscenza ancora carente della ricezione e della diffusione di questi lavori, in particolare al di fuori dei grandi centri. Il solido stile delle cantate di Bach del periodo di Lipsia, contraddistinto da una forte capacità di integrazione, sembra suggerire un livello stilistico più o meno unitario del genere per gli anni '20 e '30 del secolo, che tuttavia non esisteva nella realtà. Ancora negli anni Venti un musicista come il Cantor di Falkenhain, Johann Caspar Dietel, utilizzava cantate che corrispondevano strettamente all'antica tipologia della cantata "concerto-aria" in uso fra il 1665 e il 1700 circa; nel 1723 per esempio egli vendette al collegio principesco di Grimma un'annata di cantate di Telemann, che conteneva sostanzialmente lavori scritti dal compositore già nei suoi anni di studio a Lipsia, e che dunque al momento della vendita erano già vecchi di oltre vent'anni. In maniera analogamente retrospettiva era organizzata la musica sacra in molte altre piccole cittadine e villaggi della Sassonia. Così per il Natale del 1746 nella cittadina di Mügeln, fra Lipsia e Dresda, fu eseguita una composizione dell'ex Thomaskantor Johann Schelle, che era stata composta probabilmente già intorno al 1670. Il fatto che non si trattasse di un'eccezione è dimostrato da un'affermazione ironica di Johann Joachim Quantz del 1752: "Ma quante opposizioni non si sono dovute superare prima che cantate e oratori

potessero prendere solidamente piede in chiesa? Pochi anni fa c'erano ancora Cantores che nella loro oltre cinquantennale attività non avevano ancora osato eseguire un pezzo sacro di Telemann".

Paragonata a questa tendenza, la situazione di Lipsia dopo il 1723 deve essere valutata come un avvio totalmente nuovo. La composizione da parte di Bach di tre annate di cantate sacre di nuova composizione si dovette al proposito di bandire finalmente in maniera definitiva dalla prassi musicale religiosa le opere dei suoi predecessori. Su questo sfondo appare come una logica conseguenza la rinuncia del Consiglio municipale di Lipsia ad acquistare l'eredità musicale del predecessore di Bach Johann Kuhnau. Questa circostanza è particolarmente degna di nota, poiché in passato in situazioni analoghe - dopo la morte di Sebastian Knüpfer così come dopo quella di Johann Schelle - le opere sacre dei Cantores defunti erano state almeno in parte acquisite dalla biblioteca della Thomasschule, garantendo in tal modo una certa continuità nel repertorio musicale; anche dopo la morte di Bach tale continuità fu nuovamente assicurata con l'acquisto delle parti originali del cosiddetto "Choralkantatenjahrgang" (annata di cantate su corale). Per la mancanza di documentazione diretta non è possibile stabilire fino a che punto il discostarsi da questa regola nel caso di Kuhnau fosse da attribuire ad una iniziativa personale di Bach o se dipendesse invece dal desiderio dei consiglieri municipali di rinnovare radicalmente la musica sacra della città. Comunque sia, nel 1730 Bach dichiarò di fronte ai suoi superiori che "la maniera musicale di un tempo non è più adatta per le nostre orecchie" (Doc. I, n° 22), e nello stesso contesto fece riferimento anche al compito che gli era stato affidato "di condurre la musica in un migliore stato".

Ad Amburgo è possibile osservare un analogo atteggiamento nei confronti del lascito musicale di un anziano maestro considerato antiquato; qui Georg Philipp Telemann, nominato nel 1721 direttore musicale, con l'aiuto di suoi lavori moderni fece presto dimenticare la produzione del suo discusso predecessore Joachim Gerstenbüttel. Meno radicale fu invece il rapporto con l'antico per esempio a Zerbst, dove il Kapellmeister Johann Friedrich Fasch, nominato nel 1722, di tanto in tanto approfittava della possibilità di eseguire precedenti composizioni, probabilmente per poter comporre con calma e senza eccessive pressioni di lavoro le sue proprie annate. A Zerbst sembra dunque non essere stato percepito come un problema presentare nel 1725/26 un'annata composta dall'organista di Halle Friedrich Wilhelm Zachow, morto già nel 1712; e anche nell'anno in cui Fasch iniziò il suo servizio in questa città, fu eseguita una serie di cantate più antiche, l'annata *Christlicher Chor- und Kirchenschmuck* di Philipp Heinrich Erlebach, composta nel 1707 su testi del Cantor di corte di Rudolstadt Christoph Helm. Un accostamento non problematico di vecchio e nuovo quale

regnava alla corte di Zerbst sembra peraltro essere stato un'eccezione piuttosto che una regola. Dove era possibile avere nuova musica, la vecchia veniva ben presto soppiantata, come accadde per esempio a Lipsia con le "Herrn Johann Schellens Musicalische Sachen", che all'inizio dell'attività di Bach erano ancora inserite nell'inventario della Thomasschule con l'indicazione "quasi inutilizzabili", e dal 1731 non vi erano più presenti.

Tuttavia le opere di Bach del periodo di Lipsia non si definiscono soprattutto tramite la loro relazione con le composizioni dei suoi predecessori; esse appartengono assai più chiaramente al contesto della produzione sacra contemporanea, anche se la loro precisa collocazione non è facile da determinare. È difficile valutare fino a che punto Bach fosse cosciente della peculiarità della sua produzione di cantate rispetto a quella dei suoi contemporanei; comunque sia egli, in una richiesta fatta nel quadro della cosiddetta "disputa sui prefetti" (Doc. I, n° 34), operò una distinzione fra le sue composizioni e il repertorio dell'"altro coro" costituito dagli allievi di San Tommaso meno dotati, affermando che i "pezzi musicali sacri" nati dalla sua penna erano "senza paragone più difficili e intricati". I documenti non ci rivelano però se egli abbia mai confrontato direttamente le sue prestazioni con quelle di altri, se traesse spunto da lavori altrui o se si tenesse al corrente dei nuovi sviluppi stilistici. Resta dunque innanzitutto oscuro se per esempio l'uso di testi di cantate del teologo di Schleiz Johann Knauer rimandi ad una conoscenza da parte di Bach delle relative composizioni ad opera di Gottfried Heinrich Stölzel, che per primo mise in musica questa annata nel 1720/21 a Gotha.

Sorprendentemente sono documentabili solo poche cantate madrigalistiche di altri compositori nella biblioteca musicale di Bach; è indubbio che la loro consistenza dovesse essere all'inizio ben più cospicua di quanto le concrete tracce pervenuteci lascino supporre, tuttavia in linea di massima Bach preferì probabilmente non eseguire lavori altrui. L'unica esecuzione in serie di lavori estranei si riscontra nell'uso da parte di Johann Sebastian di diciotto cantate del cugino Johann Ludwig di Meiningen nel 1726. In quel periodo Bach per motivi ignoti sospese temporaneamente la composizione di musica sacra concertante. È interessante rilevare che questi lavori appartengono a uno stadio relativamente precoce della cantata madrigalistica; la compilazione dei testi può essere collocata negli anni 1704/5, mentre le composizioni di Johann Ludwig Bach probabilmente sono da datare al più tardi nel 1714/15. I lavori si contraddistinguono per uno stile sacro eccentrico, in un certo senso più consono alla corte, che - fatto salvo il mantenimento dell'adeguato spirito devozionale e dell'opportuna solennità - rivela l'assimilazione anche di elementi di danza e di determinate caratteristiche della tecnica di strumentazione ispirata allo stile francese. Considerato



Il cugino di Bach Johann Ludwig Bach  
(1677-1731), attivo a Meiningen.  
Pastello, probabilmente di Gottfried  
Friedrich Bach.



Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784),  
direttore musicale e organista a Halle.  
Incisione di Schwenkerley, 1790,  
da un dipinto di Matieus.

che, al momento della loro esecuzione a Lipsia, queste cantate erano ormai davvero molto datate, non dobbiamo meravigliarci del fatto che Bach non traesse praticamente alcuno stimolo per la propria produzione dallo stile del cugino Johann Ludwig; egli tuttavia si servì più volte in questo periodo della medesima fonte testuale (BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102, 187), che quasi certamente ebbe occasione di conoscere attraverso queste composizioni.

Per quanto riguarda l'uso da parte di Bach di cantate di Georg Philipp Telemann, sono a nostra disposizione solo scarsissime informazioni. Si conserva a Dresda una cantata che inizia con le parole "Der Herr ist König" (TVWV 8:6) profondamente rielaborata da Bach, forse per eseguirla come musica celebrativa in occasione dell'elezione del Consiglio di Lipsia del 1725. A Berlino si trovano partitura e parti di Bach per la cantata d'Avvento "Machet die Tore weit" (TVWV 1:1074), che fu eseguita a Lipsia il 28 novembre 1734, dunque quattro settimane prima della prima esecuzione dell'Oratorio *di Natale*. Questa cantata di Telemann è tratta da un'annata composta nel 1719/20 per la corte di Eisenach, alla quale apparteneva anche un altro lavoro erroneamente attribuito a Bach (BWV 141). Inoltre la stampa di alcuni testi nei mesi di giugno e luglio 1725 fanno supporre l'esecuzione di tre cantate dalla terza annata di Erdmann Neumeister, scritta nel 1711 per essere musicata da Telemann per la corte di Eisenach, e infine nelle



offerte di vendita del commerciante di edizioni musicali Johann Gottlob Immanuel Breitkopf si trovano altri lavori di Telemann del medesimo ciclo registrati sotto il nome di Bach. È ovvio supporre per tutti questi lavori un contesto comune; probabilmente Bach ricevette le composizioni tramite il cugino di Eisenach Johann Bernhard Bach, per il suo repertorio di Lipsia. Che Bach abbia tratto stimoli da questi lavori per la sua produzione personale è - e lo stesso vale per le cantate del cugino di Meiningen Johann Ludwig Bach - difficilmente immaginabile, già solo in considerazione di quanto esse erano ormai datate. Tali composizioni dovettero piuttosto assolvere la funzione di "tappabuchi", per esempio quando Bach aveva bisogno di tempo per portare a termine suoi lavori più ampi (l'esecuzione di "Machet die Tore weit" di Telemann ebbe luogo, come accennato, durante il periodo in cui lavorava all'Oratorio *di Natale*), o quando non gli era possibile dirigere personalmente le esecuzioni e in via precauzionale preferiva fornire al prefetto che lo sostituiva brani più facili da affrontare.

La domanda circa le relazioni di Bach con le cantate dei suoi contemporanei riguarda anche le opere dei suoi figli e dei suoi allievi, che a partire dal 1740 circa cominciarono ad essere occasionalmente eseguite nelle principali chiese di Lipsia. Sulla base delle fonti musicali conservate sono documentabili esecuzioni di una cantata di Johann Gottlieb Goldberg (1745 ca.) e di una di Wilhelm Friedemann Bach (1748/49). Il 1° gennaio 1748, poi, Bach attestò al suo allievo Johann Christoph Altnickol che "diversi lavori sacri ben riusciti di sua composizione hanno incontrato grande approvazione nella nostra città" (Doc. I, n° 82). I lavori di Altnickol non ci sono pervenuti; ci è pertanto impossibile scoprire qualcosa del loro stile. Nelle composizioni di Goldberg e Wilhelm Friedemann Bach è invece chiaramente riscontrabile l'influsso del maestro. Entrambi i lavori hanno in comune l'uso di testi relativamente vecchi. La cantata di Goldberg "Durch die herzliche Barmherzigkeit" utilizza un libretto di Johann Jakob Rambach pubblicato nel 1720; la cantata di Wilhelm Friedemann Bach "Lasset uns ablegen die Werke der Finsternis" (Fk 80) ricorre a un testo scritto nel 1723 da Johann Friederich Möhring per la cappella del castello di Zerbst. Entrambi i lavori sono scritti in uno stile fortemente "elaborato", inusuale per l'epoca di composizione, che si contraddistingue per un'abile scrittura contrappuntistica, un'armonia ricca e finemente graduata, nonché per il notevole livello tecnico richiesto agli esecutori. Come in molte cantate dello stesso Bach, una particolare importanza è attribuita in entrambe le composizioni agli estesi movimenti corali.

Questi caratteri stilistici possono essere letti anche come riflessi del credo artistico di Bach, dal momento che innovazioni nel linguaggio musicale erano accettabili solo sulla base di una solida struttura tecnico-compositiva: un punto di vista almeno impopolare, a fronte della tendenza diffusasi a partire dal 1735

circa nella produzione della generazione più giovane, volta ad una progressiva semplificazione della scrittura musicale. Non dobbiamo però assolutamente ritenere che la musica da chiesa di Lipsia sotto la direzione di Bach nei decenni 1730/40 fosse già invecchiata. Nella vicina Neukirche per esempio, sotto la direzione di Carl Gotthelf Gerlach, fino al 1761 veniva eseguito un repertorio sostanzialmente rimasto fermo al 1730 circa, nel quale si trovavano, accanto alle produzioni giovanili di dotati studenti della città (Nicolaus Ernst Bodinus, Gottfried August Homilius, Johann Ludwig Krebs, Johann Adolph Scheibe), anche molti lavori di maestri più anziani (Bach, Fasch, Telemann, Melchior Hoffmann, Georg Friedrich Kaufmann). *Director musices* della chiesa dell'università era dal 1723 l'allievo di Kuhnau Johann Gottlieb Görner (1697-1778), le cui cantate (almeno per quanto ci è noto fino ad oggi), per la loro qualità musicale, si collocavano chiaramente al di sotto del livello medio dell'epoca e sono di fatto prive di un profilo stilistico personale. La musica sacra di Lipsia era dunque così caratterizzata: nelle due chiese principali di San Tommaso e San Nicola gli "intricati" lavori di Bach, destinati agli intenditori; alla Neukirche la musica facilmente accessibile di compositori affermati, spesso però anche composizioni artisticamente non sempre del tutto mature di studenti; alla chiesa dell'Università infine i lavori di Görner, privi di pretese sul piano artistico; non ci è dato sapere se i contemporanei di Lipsia fossero coscienti di questo dislivello dell'offerta musicale sacra.

Per poter collocare almeno sommariamente la produzione cantatistica di Bach nel contesto dell'epoca, sembra opportuno gettare almeno uno sguardo sulla



Georg Philipp Telemann (1681-1767).

produzione dei musicisti della sua generazione. Ad avere il più forte influsso sullo sviluppo dello stile della cantata sacra nella prima metà del XVIII secolo furono senza dubbio le composizioni di Georg Philipp Telemann (1681-1767). Il fatto che la sua produzione di cantate riuscisse alla fin fine a dettare un vero e proprio stile è determinato, oltre che dall'eccezionale qualità delle sue composizioni, dal loro grande numero e dall'ampia diffusione. Telemann fu poi ulteriormente favorito dalle cariche prestigiose che ricoprì a Eisenach (1708-1712), Francoforte (1712-1721) e infine Amburgo (1721-1767), nonché dalle sue molteplici relazioni con numerosi musicisti e teorici influenti dell'epoca. La produzione cantatistica di Telemann risale fino agli anni della sua gioventù, ma ci è concretamente pervenuta solo a partire dal periodo di Francoforte. Le cantate di quell'epoca seguono la tipologia mista, cominciano cioè per lo più con un *dictum* biblico, assegnato all'intero organico; ad esso seguono due recitativi e due arie e infine un corale, in Telemann sempre semplicemente armonizzato a quattro voci con la melodia nella parte superiore [*Kantionalsatz*]. Fra le annate di Francoforte richiede particolare attenzione una, riproposta probabilmente nel 1721/22, che si fonda su testi di Neumeister e che nel XVIII secolo era conosciuta come "annata francese", poiché Telemann sperimenta in essa strumentazioni eccezionalmente varie e colorite.

Con il trasferimento di Telemann ad Amburgo (1721) si nota una netta cesura nella sua produzione di cantate. I primi due anni ad Amburgo mostrano un numero relativamente consistente di riproposte di precedenti lavori, cosicché possiamo parlare di un nuovo inizio solo con le cantate eseguite nell'anno liturgico 1722/23. L'incarico di Telemann ad Amburgo prevedeva l'esecuzione di "annate doppie"; ciò significava che in ogni domenica e in ogni festività dovevano essere presentati due lavori, e precisamente uno prima e uno dopo il sermone. I pezzi eseguiti nel 1722/23 dopo il sermone sono composti su testi del segretario del governo di Eisenach Johann Friedrich Helbig ed ebbero ampia diffusione nel XVIII secolo sotto il nome di "annata siciliana" (questa definizione è da riferirsi al fatto che in ogni cantata di questo ciclo è presente un'aria nel cullante ritmo di siciliana).

A partire dal 1725 circa si trova nelle cantate di Telemann la tendenza ad una semplificazione della scrittura musicale. L'annata del 1725/26 destinata ad essere eseguita prima del sermone prevede per lo più una sola parte di violino, mentre il ruolo della viola è ridotto a un sostegno del basso. L'annata di cantate solistiche eseguite dopo il sermone, che fu pubblicata all'incirca contemporaneamente alle esecuzioni con il titolo *Harmonischer Gottesdienst*, prevede accanto al basso continuo sempre solo una voce e uno strumento d'accompagnamento. L'immenso successo di questa annata fu determinato dalla sua ver-

satilità d'impiego. I lavori erano, secondo quanto affermato nella prefazione, concepiti "in maniera facile e comoda"; la parte vocale si adattava quasi a qualsiasi registro di voce, la parte strumentale era eseguibile quasi da qualsiasi strumento in uso. La struttura a tre voci poteva essere rinforzata a piacere con parti di ripieno e assicurava l'utilizzabilità anche da parte di organici più ampi. Nella loro forma costituita da aria-recitativo-aria oppure recitativo-aria-recitativo-aria le cantate dello *Harmonischer Gottesdienst* si riallacciano alla tipologia della cantata solistica italiana. Nel 1731/32 apparve una *Fortsetzung [prosecuzione] des Harmonischen Gottesdienstes*, i cui lavori sono formalmente e musicalmente simili ai precedenti, ma concepiti con due parti strumentali obbligate.

Una seconda interruzione nella produzione cantatistica di Telemann si colloca tra il 1732 e il 1744; di questo periodo ci sono noti - forse anche a causa di lacune nella trasmissione - solo otto lavori. Le due annate pubblicate rispettivamente nel 1744 e nel 1748/49 segnano un nuovo inizio. La prima, dal titolo *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeine des Herrn*, fu pubblicata a Norimberga dall'incisore ed editore Balthasar Schmid, al quale spesso si rivolse anche Bach per la stampa di sue opere; la seconda, che è passata alla storia come "l'armata degli angeli" per l'illustrazione che compariva sul frontespizio, fu pubblicata a Hermsdorf (Slesia). Entrambe le annate sono contrassegnate da una tendenza ad una strutturazione marcatamente razionale, che distingue nel complesso tutta la tarda produzione di Telemann. Gli schemi formali standardizzati (annata 1744: coro - corale - recitativo - aria - corale - recitativo - aria - coro da capo; annata 1748/49: corale - aria - recitativo - aria - corale) determinano una realizzazione musicale che può essere descritta come variazione o sistematica esplorazione di una forma basilare data. La ricchezza dell'invenzione musicale si accompagna qui a una limitazione dei mezzi, come anche nelle precedenti annate date alle stampe. In profondo contrasto con questa economia di risorse musicali si pongono le cantate per grande organico composte negli stessi anni ma non pubblicate, spesso scritte come lavori singoli senza relazioni con annate e che evidentemente rivestono un ruolo esemplare. Fra queste, sono da annoverare lavori quali la *Donnerode* del 1756 e 1760 e diverse cantate festive. Per il resto, negli ultimi anni di attività di Telemann ad Amburgo furono prevalentemente riproposte annate precedenti.

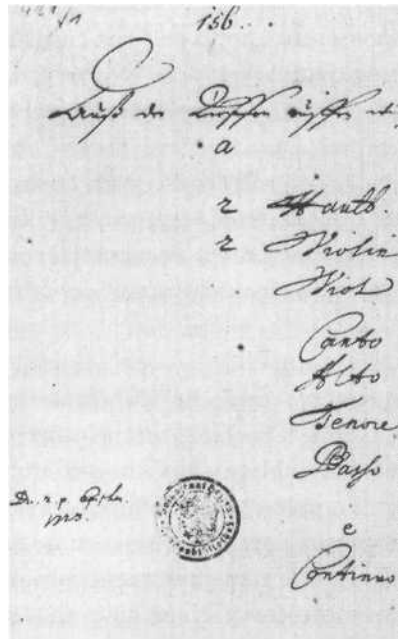
Rispetto alla cronologia delle cantate di Bach, appare evidente nel complesso la relativamente precoce costruzione di un repertorio che consentì a Telemann, soprattutto nella vecchiaia, di sottrarsi al gravoso impegno di comporre continuamente. La tendenza a scrivere cantate concepite in modo popolare, facilmente utilizzabili in ogni contesto e che quindi potessero avere un'ampia influenza, tendenza che si manifesta nei cicli di Telemann dati alle stampe, è d'ai-

tro canto assente in Bach, così come - fatta eccezione per la *Messa in si minore* - manca una sua tarda produzione sacra chiaramente definita.

Tratti del tutto simili a quelli riscontrati nella cronologia compositiva dei cicli di cantate di Bach e Telemann si riscontrano nella produzione vocale sacra dello Hofkapellmeister di Zerbst Johann Friedrich Fasch (1688-1758). Fasch compose nei primi tre anni della sua attività a Zerbst tre annate, due delle quali doppie, ciascuna con due brani concertanti per ogni domenica e ogni festività; successivamente egli compose nuovi cicli solo a distanza di più anni (per esempio 1730/31, 1732/33, 1735/36, 1741/42, 1751/52). Purtroppo ci sono pervenute solo poche composizioni, cosicché si pongono notevoli limiti per una caratterizzazione stilistica delle cantate di Fasch e non è possibile seguirne lo specifico sviluppo. Possiamo tuttavia notare che Fasch fece riferimento per molti aspetti al suo dichiarato modello Telemann, delle cui cantate egli possedeva diverse annate e che fece eseguire a Zerbst. I cori e le arie di Fasch mostrano quasi costantemente uno stile melodico semplice, cantabile, che potrebbe essere stato influenzato da ideali pietistici. Le voci sono inserite in una scrittura orchestrale rilassata, spesso concertante, che tende alla grazia e rinuncia quasi del tutto a complessi mezzi contrappuntistici.

Paragonabile alla produzione cantatistica di Fasch è quella del Kapellmeister di corte di Gotha Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749). Secondo quanto affermato nel suo *Nekrolog* pubblicato nel 1754, Stölzel avrebbe composto otto doppie annate; testi a stampa dell'epoca documentano però che egli realizzò in realtà solo quattro vere doppie annate, e altre otto annate semplici. Le cantate sono marcatamente tipizzate e stilisticamente prendono a modello le composizioni di Telemann, il cui stile Stölzel ammirava sin dai suoi anni di studio a Lipsia (1707-1710). Alcune annate mostrano il suo piacere per la sperimentazione, che lo portava spesso a staccarsi da binari prestabiliti e a ricercare nuove soluzioni non convenzionali. Così per la sua terza annata composta nel 1725/26 egli si servì delle antiquate odi gnomiche di Erdmann Neumeister, che rinunciano del tutto ad arie con da capo e recitativi e costringono a realizzazioni musicali innovative nel quadro dello stile sacro consueto negli anni intorno al 1725. La sua quinta annata poi (1729/30) usa in ogni movimento - dunque anche nei recitativi - tutt'e quattro le parti vocali.

Una impostazione del lavoro compositivo del tutto diversa rispetto a quella dei compositori fin qui citati ci si presenta con il Kapellmeister di corte di Darmstadt Christoph Graupner (1683-1760). A partire da quando ricevette il suo incarico alla corte dell'Assia (1709), Graupner scrisse regolarmente una nuova cantata sacra ogni due/tre settimane, fino a quando nel 1754 la cecità e la malattia non



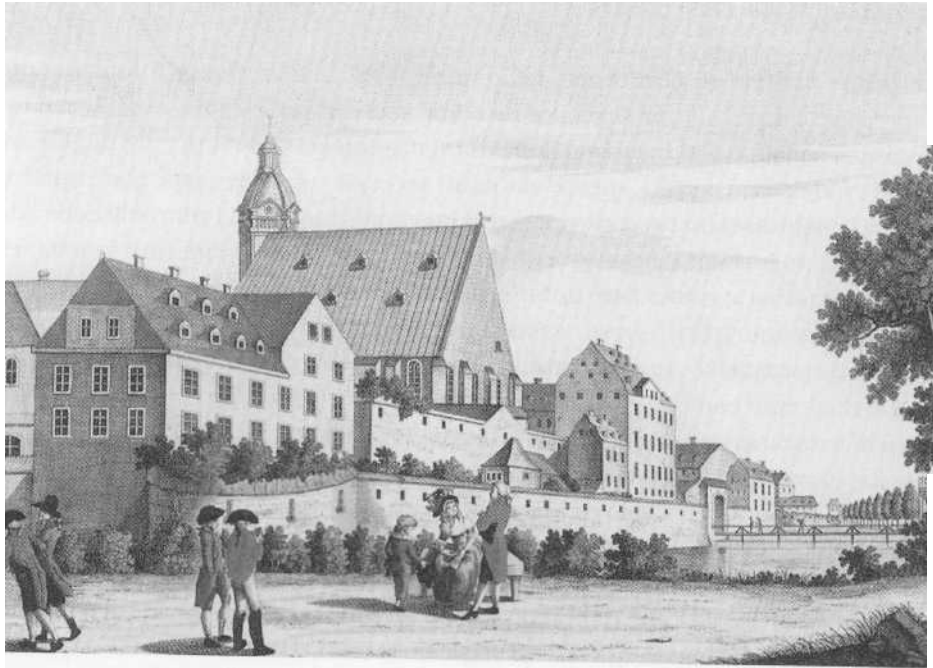
Frontespizio della Probekantate di Lipsia di Christoph Graupner, 1723.



Frontespizio della cantata "Du wahrer Gott und Davids Sohn" BWV 23.

lo costrinsero ad abbandonare questa prassi; questo modo di procedere ci ricorda la genesi della terza annata di Bach a Lipsia. Così ogni anno veniva composta una mezza annata costituita da circa 30 pezzi. Fra il 1719 e il 1739 le domeniche "saltate" da Graupner vennero probabilmente "riempite" da composizioni, purtroppo perdute, del vice-Kapellmeister Gottfried Grunewald (1675-1739), mentre negli anni successivi Graupner stesso compose in parte i testi che aveva tralasciato in precedenza. La produzione di Graupner si è quasi integralmente conservata a Darmstadt, e da questo corpus eccezionalmente integro, che comprende oltre 1400 composizioni, è possibile rilevare le linee di sviluppo specifiche del genere e del suo stile personale lungo un periodo di oltre quattro decenni: una circostanza assolutamente unica. Si evidenzia qui come Graupner, pur avendo sperimentato in diverse direzioni e operato sporadicamente delle modifiche, non abbia di fatto mai mutato sostanzialmente il suo stile, consolidatosi a partire dal 1720 circa.

Le prime cantate di Graupner, nelle quali si evidenziano arie intensamente espressive e accuratamente elaborate come veri e propri quadri, prediligono un organico solistico o al massimo delicatamente cameristico. A partire dagli anni Venti i movimenti corali - spesso elaborati secondo un severo stile contrappuntistico - costituiscono un contrappeso ai movimenti solistici. I ritornelli delle arie acquisiscono tratti progressivamente più concertanti, infine addirittura sinfonici, e si contraddistinguono per un impiego fantasioso dei timbri e dei colori strumentali. Accanto a Bach forse nessun altro compositore del XVIII secolo si è dedicato così costantemente e con tanto impegno al corale come Graupner; ad esclusione di alcune cantate giovanili puramente madrigalistiche, si trova quasi in ogni lavoro almeno una elaborazione di corale. I corali si presentano in Graupner per lo più con il *cantus firmus* inserito in movimenti concertanti o motettistici in stile contrappuntistico, solo raramente come *Kantionalsätze*. Con particolare frequenza si incontra a conclusione di un lavoro una tipologia compositiva che nell'ambito di questo genere compare per la prima volta in cantate di Lipsia della metà del XVII secolo e che fu probabilmente trasmessa a Graupner dal suo maestro Johann Kuhnau; in questa tipologia un'armonizzazione di corale a quattro voci, omofonica e ritmicamente lineare viene inserita in un tessuto orchestrale tematicamente libero. Esempi simili si trovano significativamente anche in molte cantate lipsiensi di Bach (per esempio BWV 22/5, 23/4, 107/7, 138/7, 147/6+10), senza che siano peraltro documentabili relazioni dirette fra i due compositori.



*Il retro della chiesa e della scuola di San Tommaso.  
Incisione di G. Bahihasar Probst, 1762.*



# 3

## IL THOMASKANTORAT PRIMA DI BACH: TRADIZIONE E STORIA A PARTIRE DALLA RIFORMA

*Andreas Glöckner*

Dopo la morte del duca Georg von Sachsen nel 1539 e l'assunzione del potere da parte di suo fratello Heinrich la Riforma si affermò anche a Lipsia nonostante diverse reazioni di difesa da parte del clero regolare, del Consiglio municipale e della Facoltà di teologia dell'Università. Già nel 1540 si insediò il primo sovrintendente luterano (Johann Pfeffinger). Quale sede gli fu assegnata la chiesa di San Nicola, dal momento che il collegio di San Tommaso non era ancora passato in possesso della città. Ben presto esso fu però chiuso e l'edificio abbattuto (1543). La Thomasschule e il convitto passarono sotto l'amministrazione del Consiglio municipale e poterono così restare in vita. È probabile che in un primo tempo la retribuzione incredibilmente modesta degli insegnanti e del Cantor abbia fatto sì che il cantorato di San Tommaso - almeno fino alla nomina di Sethus Calvisius - apparisse poco appetibile a musicisti importanti. All'epoca il cantorato comprendeva 22 allievi coristi che dovevano cantare nei servizi religiosi di San Tommaso e per matrimoni, funerali e altre occasioni.

Durante la cosiddetta "guerra smalcaldica" la città fieristica nel gennaio 1547 fu assediata e attaccata per tre settimane dalle truppe del principe elettore Johann Friedrich. La Thomasschule, peraltro già da molto tempo fatiscente, subì gravi danni. Nel 1553 il Consiglio deliberò pertanto la sua demo-

lizzazione e la realizzazione di una nuova costruzione a due piani. Con l'attiva partecipazione e il sostegno finanziario di numerosi cittadini, a dicembre il nuovo edificio scolastico poté già essere terminato. Da questo momento ebbero qui sede non solo le aule scolastiche e le camere per i convittori, ma anche gli appartamenti per il Rettore e il Cantor. All'epoca nelle cinque classi insegnavano cinque docenti. La direzione della scuola era responsabilità del Rettore; nella gerarchia degli insegnanti lo seguiva il Co-rettore e quindi, al terzo posto, il Cantor. Agli ultimi ranghi si collocavano il "Medius" e l'"Infimus". Per quanto riguarda la posizione del Cantor al terzo gradino della gerarchia scolastica nulla cambiò fino all'epoca in cui Bach assunse l'incarico.

Nel 1565, un anno dopo la nomina a Thomaskantor di Valentin Otto, fu istituito per la prima volta fra gli allievi del collegio di San Tommaso un secondo coro. Sotto la direzione del Co-rettore, esso doveva cantare d'ora in poi nella chiesa di San Nicola, mentre il primo coro ("erste Kantorei") continuava ad esibirsi nella chiesa di San Tommaso. Se i compiti del secondo coro scolastico furono inizialmente modesti e sostanzialmente limitati all'esecuzione di corali ad una sola voce, negli anni successivi si pretese sempre di più da questi alunni. Già all'epoca di Calvisius questo coro doveva eseguire oltre a motetti polifonici anche brani di musica concertante con la partecipazione di violinisti professionisti.

Conformemente a un ordinamento scolastico in vigore per l'intero principato di Sassonia dal 1580, per i Cantoren e dunque anche per l'attività musicale alla Thomasschule era ancora vincolante la regola seguente: "Benché siano compositori, nella chiesa non devono essere cantati i loro brani, o brani di altri nuovi esordienti, bensì quelli di vecchi maestri, esperti ed eccellenti in quest'arte, quali Josquin, Clemens non Papa, Orlando di Lasso, e simili; soprattutto ci si dovrebbe però astenersi da quei canti che sono composti nello stile di danza o di canzoni oscene, e fare in modo che ciò che viene cantato in chiesa sia grave, grandioso, e possa stimolare la gente alla devozione cristiana."<sup>1</sup>

L'invito ad evitare la presentazione di composizioni proprie o comunque nuove non riuscì però alla lunga ad imporsi fra i Cantores di San Tommaso. Già all'epoca di Calvisius nella prassi musicale tale indicazione era considerata obsoleta. Essa probabilmente ebbe tuttavia un effetto indiretto, nel senso che, soprattutto nel Thomaskantorat, anche in anni successivi musicalmente ci si attenne soprattutto alla tradizione e ci si aprì solo con discrezione ai nuovi mezzi espressivi e stilistici. Una tale tendenza è ancora riconoscibile nell'ordinamento scolastico del 1634, dove si dice:

"...5. In Cantionibus sacris [il Cantor] deve anche conservare una differenza / e né così spesso introdurre e usare i nuovi motetti / né dimenticare del tutto i vecchi / ma in ciò regolarsi più secondo il gusto di cittadini e abitanti / che secondo coloro / che amano solo le cose moderne."<sup>2</sup> Nell'ordinamento scolastico entrato in vigore pochi mesi dopo la nomina di Bach si trova in verità ben poco di una tale prescrizione. Nel capitolo "Vom Amt des Cantoris" ("Dell'ufficio del Cantor") si dice solo con tono lapidario: "Egli [il Cantor] deve anche allestire in ogni momento la musica in modo consona al servizio divino e edificante per l'intera comunità."<sup>3</sup>

Nonostante fino all'estate del 1631 la città non fosse direttamente coinvolta in vicende belliche, già all'epoca in cui fu Cantor Johann Hermann Schein si manifestarono a Lipsia in modo sensibile gli effetti della Guerra dei Trent'anni: la situazione economica peggiorò progressivamente e nella scuola di San Tommaso si verificò un'evidente decadimento della morale e della disciplina fra i convittori. Conseguentemente calò anche il livello delle prestazioni musicali del coro.

Per la prima volta si manifestò la contrapposizione che in anni successivi sarebbe divenuta man mano più evidente fra le sempre più elevate richieste scolastiche poste agli alunni di San Tommaso da un lato e i loro impegni musicali che diventavano sempre più estesi dall'altro. Se Sethus Calvisius riusciva ancora a far fronte a questo problema presentandosi non solo come eminente compositore ed educatore musicale, ma dimostrandosi anche un eccellente pedagogo con una vasta cultura umanistica, per Schein le pretese artistico-musicali avevano una indiscutibile priorità rispetto a quelle pedagogico-scolastiche. Contrariamente ai suoi predecessori egli non si considerava più esclusivamente come il Cantor della Thomasschule. Già nel 1618 lo troviamo citato anche con la definizione di "Director musices", e negli anni successivi, con consapevolezza ancora maggiore, sui frontespizi delle sue opere a stampa compare il titolo di "Director musici chori", senza accenno a quello di Cantor. Anche Bach - come emerge dalla lettera che scrisse nel 1730 a Georg Erdmann a Danzica<sup>4</sup> - non visse certo il suo passaggio da Kapellmeister di Köthen a Thomaskantor a Lipsia come un passo avanti sul piano sociale, poiché egli, come i suoi predecessori, veniva a ricoprire solo il terzo posto nella gerarchia della scuola.

Allorché il successore di Schein Tobias Michael nel giugno del 1631 assunse il titolo di Thomaskantor, lo attendevano tempi difficili. Già in settembre ci furono a Lipsia contrasti determinati dalla guerra, che negli anni successivi si sarebbero spesso riproposti associati ad assedi, saccheggi, incendi e violenze. Più volte nella città e nella scuola di San Tommaso si diffuse la peste. In seguito ad un'epidemia

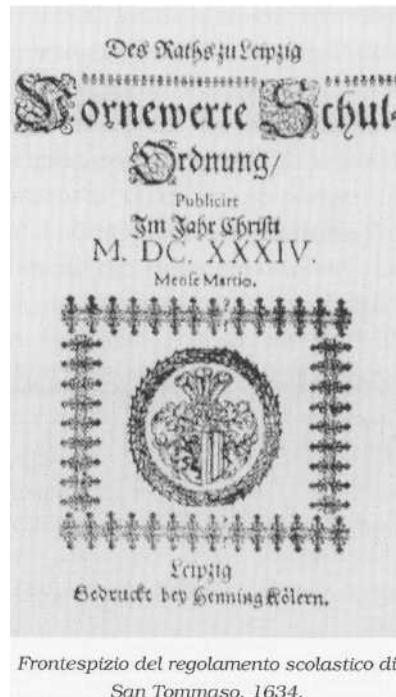
particolarmente grave, nel 1632 si fece sgombrare e disinfettare l'intero edificio scolastico. All'inizio del 1637 gli allievi dovettero nuovamente lasciare il convitto, dal momento che esso serviva da fortezza difensiva contro gli assediati svedesi. In circostanze così avverse la disciplina degli allievi dovette decadere profondamente, come è possibile leggere in un'impetosa relazione redatta in seguito a un'ispezione della scuola alla fine del 1631. Il controllo condusse peraltro all'elaborazione di un rinnovato regolamento scolastico, che fu pubblicato nel marzo 1634 e rimase in vigore per molto tempo (fino alla nomina di Bach e, in pratica, ancora per alcuni anni).

All'epoca nel convitto vivevano 55 allievi delle quattro classi superiori. A partire dagli anni in cui Bach rivestì la carica di Thomaskantor e ancora fino a buona parte del XIX secolo questo numero di convittori rimase costante. Allievi che avevano portato a termine le classi inferiori ed erano in possesso di sufficienti capacità musicali, potevano essere ammessi al convitto previo il superamento di un esame musicale sostenuto davanti al Cantor. Con l'iscrizione al registro delle matricole dovevano impegnarsi a rimanere nella scuola per cinque o sei anni.

L'organizzazione della giornata era faticosa non solo per gli allievi, ma anche per i loro insegnanti e per il Cantor, a lasciava a tutti solo poco tempo libero. D'estate cominciava con la sveglia già alle quattro (solo nei mesi invernali un'ora dopo) e terminava non prima delle venti con la preghiera della sera. Ogni giorno erano previste tre ore scolastiche prima e tre dopo il pranzo del mezzogiorno (ad eccezione del giovedì e del sabato). Oltre agli impegni musicali per le funzioni religiose in entrambe le chiese principali, il coro doveva partecipare ai funerali ed era molto spesso impiegato per cantare nelle strade al fine di procurarsi offerte caritatevoli, cosa che per le voci dei ragazzi soprattutto nella stagione fredda si rivelava densa di conseguenze: gravi malattie non erano rare.

Allegato al regolamento del 1634 si trova un orario scolastico dal quale risulta evidente anche l'organizzazione delle lezioni per il Cantor. Egli doveva svolgere in totale dodici ore di lezione alla settimana: lunedì, martedì, mercoledì e venerdì un'ora dalle 12 alle 13; gli altri tre giorni un'ora di "Exercitium musicum cum omnibus classibus" dalle 9 alle 10. Si aggiungevano poi quattro ore di latino e un'ora di catechismo. Il giovedì e il venerdì il Cantor doveva inoltre accompagnare i suoi allievi alla Thomaskirche per la funzione mattutina. Questa organizzazione oraria rimase sostanzialmente in vigore fino all'epoca di Bach.

Per il Cantor ci furono tuttavia cambiamenti positivi: se da Johann Hermann Schein si pretendeva ancora un numero di ore d'insegnamento doppio, il nuovo ordinamento portò già per il suo successore una sensibile riduzione degli impe-



gni extramusicali. Il suo tempo libero per l'attività artistico-musicale fu in questo modo ampliato.

Come gesto della sua grande stima nei confronti di Tobias Michael e dei suoi *Thomaner*, nel 1648 Heinrich Schütz dedicò al coro la sua più significativa raccolta di motetti, la *Geistliche Chormusik*. Merito di Michael fu quello di essere riuscito a mantenere il coro ad un livello notevole in anni di guerra difficili e pieni di stenti.

Con il ritiro delle truppe svedesi, due anni dopo la conclusione della guerra, a Lipsia ripresero slancio il commercio e gli affari, e contestualmente si assistette ad una ripresa di arti e scienze. L'attività musicale, che grazie all'impegno del Thomaskantor non si era mai del tutto interrotta, visse una nuova fase di prosperità. Un significativo ruolo in questo sviluppo fu svolto da giovani musicisti come Johann Rosenmüller e Adam Krieger. Rosenmüller dal 1649 insegnò come maestro elementare alla Thomasschule, era vicario del Thomaskantor e suo successore designato. Nonostante i suoi grandi successi come compositore e organista, nella primavera del 1655 dovette abbandonare Lipsia in seguito all'accusa di pederastia.



Adam Krieger divenne a soli 21 anni organista alla Nikolaikirche, succedendo a Rosenmüller. Dopo la morte di Tobias Michael fece domanda per essere nominato Thomaskantor, ma fu respinto dal Consiglio, perché non era disposto a svolgere lezioni anche extramusicali. La scelta dei consiglieri comunali cadde invece su Sebastian Knüpfer, originario di Asch in Boemia. Knüpfer, allora ventiquattrenne, aveva studiato al "Gymnasium poeticum" della cosmopolita città imperiale di Regensburg e portò a Lipsia soprattutto l'influenza della Germania del sud. Nei suoi lavori vocali egli riesce ad ottenere una sintesi unica di tradizione e modernità musicale, che si manifesta principalmente in nuove ed inusuali combinazioni timbriche nella strumentazione delle sue opere. Bach stesso studiò approfonditamente le composizioni di Knüpfer, come documenta una copia delle parti del motetto per doppio coro "Erforsche mich, Gott", da lui realizzata intorno al 1746/47.<sup>5</sup> Quando Bach alla fine del 1734 compose il suo *Oratorio di Natale*, aveva indubbiamente dinanzi agli occhi quali modelli popolari anche le *Weihnachtshistorien*<sup>6</sup> dei suoi predecessori a Lipsia Knüpfer e Schelle.

Nonostante il notevole riconoscimento tributato a Knüpfer anche al di fuori di Lipsia, egli era chiaramente insoddisfatto della situazione del Thomaskantorat. A questo si aggiunsero contrasti all'interno del collegio degli insegnanti e rimproveri da parte dei religiosi per l'esecuzione di brani sacri troppo lunghi. Nel 1663 egli fece domanda, dapprima senza successo, per ottenere il posto vacante di direttore musicale delle cinque chiese principali di Amburgo e di Cantor allo Johanneum della stessa città (una carica che anche Telemann preferì, quando nel novembre 1722 rifiutò la nomina a Thomaskantor). Quando a Knüpfer, dopo la rinuncia dell'altro aspirante, fu nuovamente offerto l'incarico, egli però ricusò, perché il Consiglio di Lipsia gli aveva aumentato la retribuzione.

Nel frattempo il Thomaskantorat aveva conquistato grande stima ben al di fuori dei confini della Sassonia ed era considerato, a prescindere da alcune carenze, un posto assai ambito nella vita musicale tedesca. Non si potrebbe spiegare altrimenti il fatto che nel 1677, dopo la morte di Knüpfer, si presentassero dodici candidati per la sua successione, fra i quali musicisti di Liegnitz, Schneeberg e Regensburg. Nella discussione per la scelta di un nuovo Thomaskantor si evidenziarono tuttavia per la prima volta obiettivi e finalità diverse all'interno del Consiglio. Se la maggioranza dei consiglieri sosteneva Johann Schelle, perché era "esperto di scuola" e si sarebbe senza dubbio dimostrato un buon pedagogo ed uomo di scuola, il borgomastro in carica Christian Lorenz von Adlersheim propendeva per il musicista (a suo parere) migliore, che, a differenza dei suoi concorrenti, non possedeva però conoscenze sufficienti di catechismo e di latino. Il suo voto andava all'ex allievo di San Tommaso Georg Bleyer, che grazie a viaggi d'istruzione in Italia e in Francia era particolarmente qualificato dal punto di

vista musicale. Adlersheim non riuscì tuttavia ad imporre al Consiglio il suo candidato preferito. Gli fu contrapposta la seguente motivazione: "la chiesa richiedeva un buon musicista, la scuola un buon precettore, cosa che non doveva essere persa di vista". La maggioranza dei membri del Consiglio non era disposta ad accettare un " semplice musicista".

Schelle, il candidato che fu prescelto a maggioranza, come il suo successore Kuhnau era originario di Geising, nell'Erzgebirge. A sette anni divenne fanciullo cantore nella cappella di corte di Dresda e a sedici allievo della Thomasschule. Da Knüpfer ebbe lezioni di clavicembalo e probabilmente anche di composizione. Il suo primo incarico fu quello di Cantor ad Eilenburg presso Lipsia. Probabilmente qui ebbe sotto la sua autorità musicale Friedrich Wilhelm Zachow, che sarebbe in seguito diventato insegnante di Georg Friedrich Händel. Successivamente sono da annoverare fra i suoi allievi più significativi Reinhard Keiser, Christoph Graupner e Johann David Heinichen. A differenza dei lavori del suo predecessore, le composizioni di Schelle non ebbero alcuna diffusione sovragionale. Ad ispirare Bach dovettero essere soprattutto le sue cantate su corale, che gli servirono come modello per un ciclo di lavori strutturati in modo analogo composti negli anni 1724/25. Probabilmente sono di mano di Schelle quattro pezzi natalizi ("Laudes")<sup>7</sup>, che fino all'entrata in carica di Bach venivano eseguiti ogni anno nel vespro di Natale come integrazione al Magnificat in latino (per il cosiddetto "Kindleinwiegen"). Il Consiglio di Lipsia aveva lungamente cercato di abolire questa vecchia usanza, ma senza successo, e Bach, quando nel 1723 compose il suo Magnificat (BWV 243a), aveva inizialmente previsto anche il riutilizzo di questi pezzi tradizionali. Probabilmente solo pochi giorni prima dell'esecuzione sembra che Bach si sia deciso per la composizione di suoi pezzi originali.

Dell'attività di Schelle a Lipsia sappiamo relativamente poco. In qualità di Thomaskantor egli fece sempre fronte ai suoi compiti scolastici e pedagogico-musicali con grande senso del dovere e, se escludiamo un viaggio nella vicina Delitzsch, dove fu invitato insieme a Johann Kuhnau nel 1699 per il collaudo di un organo, solo eccezionalmente si allontanò da Lipsia.

Un evento di notevole portata (non solo per la vita culturale della città fieristica, ma anche per il Thomaskantorat) fu indubbiamente l'apertura di un teatro d'opera a Brühl per la fiera di Pasqua del 1693. Qui l'impresario operistico originario di Dresda Nikolaus Adam Strungk aveva fatto costruire un teatro che ben presto si rivelò essere un magico punto di attrazione non solo per gli abitanti di Lipsia e i visitatori delle sue fiere, ma anche per gli studenti dell'Università e per gli allievi più anziani della Thomasschule. Fino alla bancarotta dell'impresa,



all'inizio del 1720, si realizzarono qui durante le fiere di Capodanno, Pasqua e San Michele oltre cento produzioni operistiche e non pochi studenti universitari (ma anche allievi anziani di San Tommaso) lasciavano le cantorie per esibirsi sulle scene dell'opera: una circostanza che Johann Kuhnau deplorò a gran voce, ma che non riuscì a modificare.

All'incirca nello stesso periodo si verificò a Lipsia un sensibile ravvivarsi delle funzioni religiose, uno sviluppo che avrebbe ben presto fatto sentire i suoi effetti anche sulla musica da chiesa. Nel 1699 la ex Barfüßer- o Franziskanerkirche - chiamata da quel momento in avanti dagli abitanti di Lipsia "Neue Kirche" - fu riaperta alle funzioni religiose pubbliche; nel febbraio 1705 ebbe luogo la consacrazione della "Waysenhaus-Kirche" e nel 1712 aprì le sue porte la Peterskirche, anch'essa rimasta inutilizzata dai tempi della Riforma. Già due anni prima (1710) erano state introdotte per la prima volta nella chiesa universitaria di San Paolo regolari funzioni religiose, mentre fino a quel momento la chiesa era stata usata solo per cerimonie accademiche. La nuova situazione è così descritta dal cronista Anton Weiz nel 1728: "Dunque, mentre dopo la salutare Riforma, fino all'Anno Christi 1699, si sentiva lodare Dio solo in due chiese all'interno della cerchia delle mura, e cioè nelle due chiese principali di San Nicola e San Tommaso, ora i fedeli vengono istruiti tutte le domeniche e i giorni festivi da sei pulpiti, in sei diverse chiese, e precisamente le due citate chiese principali, oltre a



La chiesa di San Nicola a Lipsia. Incisione, 1749.

San Paolo, la Neue-Kirche, San Pietro e la Waysen-Rirche o chiesa di San Giorgio, e in esse vengono insegnati fedelmente i comandamenti del Signore; e a queste si aggiungono le due chiese fuori dalle porte, ovvero quella di San Giovanni, fuori dalla porta di Grimma, e la Lazareth-Kirche, fuori dalla porta di Ranstadt, che in parte sono state ricostruite dalle fondamenta, in parte però solo rinnovate, e sono state destinate al servizio del vero Dio".<sup>8</sup>

Anche per il Thomaskantor e "Director musices" della città di Lipsia questa evoluzione non fu priva di conseguenze: se fino al 1699 egli era responsabile solo della musica nelle chiese principali di San Nicola e San Tommaso, ora doveva assumersi impegni aggiuntivi per l'introduzione di nuove funzioni religiose in altre chiese. Già nel settembre 1699, quando la ex Franziskaner- o Barfüßerkirche, dopo che furono portati a termine ampi interventi edilizi, venne riaperta per le funzioni pubbliche, si presentarono per Johann Schelle nuovi compiti, nella misura in cui egli doveva occuparsi qui non solo delle esecuzioni vocali di corali e motetti, ma anche di musica concertante. A causa della costituzione di un terzo coro che doveva essere impiegato nella chiesa recentemente riaperta, gli venivano a mancare forze essenziali per la musica concertante nelle due chiese principali. Il Thomaskantor, che il 24 settembre 1699 per la nuova solenne consacrazione della Neukirche eseguì una musica da festa con un organico tra i 40 e i 50 musicisti, sembra però nei due anni successivi aver trascurato piuttosto che promosso le attività musicali, dal momento che nell'atto di assunzione del suo successore, Johann Kuhnau, il Consiglio fu indotto a richiedere che il Cantor "8. 8. Destinasse alla Neue Kirche allievi di valore". Nella bozza di questo atto si dice a questo proposito in modo ancor più esplicito che "8.8. Alla Neue Kirche devono essere assegnati migliori allievi rispetto a quanto verificatosi fino ad oggi".

Sin dall'inizio si sottolineava l'importanza di poter ascoltare una musica sacra "ben allestita" nella chiesa appena riaperta. Non solo a Lipsia però, ma anche nella principale città della regione, Dresda, si manifestava un vivo interesse per la musica sacra delle città fieristiche. Nel settembre del 1701 il principe elettore Friedrich August I fece richiesta al Consiglio di Lipsia di "mantenere in buono stato la musica nelle sue chiese", poiché "in particolare nei periodi di fiera giungono comunque a Lipsia persone straniere".<sup>9</sup> Lipsia, soprattutto nelle settimane intorno alle fiere di Capodanno, Pasqua e San Michele, doveva presentarsi come un punto di riferimento non solo commerciale, ma anche culturale. In considerazione dei sempre maggiori impegni musicali, la copertura della carica di Thomaskantor si rivelò per il Consiglio sempre più un problema. Già in passato si era evidenziato quanto fosse difficile trovare per il ruolo di Thomaskantor una persona che fosse al tempo stesso un eminente pedagogo e un eccellente musicista e compositore.

Nell'estate dal 1682 si trasferì a Lipsia Johann Kuhnau, anch'egli nativo di Giesing, e intraprese qui lo studio delle discipline giuridiche. Nel 1684 gli fu assegnato il posto di organista alla chiesa di San Tommaso, resosi vacante dopo la morte di Gottfried Kühnel. Il nuovo ufficio gli lasciava tuttavia così tanto tempo libero, che egli poté continuare a dedicarsi anche ai suoi studi di diritto. Dopo la morte del Thomaskantor Johann Schelle, deceduto il 10 marzo 1701 all'età di 52 anni, Kuhnau presentò con successo domanda per succedergli in quella carica. Egli fu eletto il 6 maggio 1701 con scarso entusiasmo e non senza compromessi, dal momento che i consiglieri municipali non vedevano evidentemente in lui, accademico ovunque apprezzato e di profonda cultura, quella personalità musicale che avrebbero desiderato per la carica di direttore musicale cittadino. Il consigliere Franz Heinrich Born pose il problema se Kuhnau non fosse un po' "modesto", e in relazione alla sua elezione a Thomaskantor nel verbale del Consiglio si dice solo che "aveva assolto alle sue funzioni di Organist, e si era del resto comportato in modo tale da esserne soddisfatti", mentre tre anni dopo riferendosi al giovane Telemann lo si definiva uno "dei migliori compositori" e lo si sceglieva all'unanimità quale direttore musicale della Neue Kirche "per la sua celebrata scienza [nella musica]".<sup>10</sup>

In occasione dell'elezione di Kuhnau si affrontò nuovamente un problema che già più volte aveva turbato il Consiglio, quello della scarsa disciplina e del disordine fra gli allievi di San Tommaso: "La Thomasschule sarebbe in un disordine tale, da non poter essere più tollerato, e tutta la scuola potrebbe cadere in declino. Il signor Rettore Ernesti e il sig. Cantor Schelle sarebbero, a quanto si è riferito, usciti insieme, divertendosi, e portando con sé i giovani"; inoltre anche con i soldi delle esequie "ci si sarebbe comportati male, e non si sarebbero suddivisi fra i ragazzi, come si sarebbe dovuto".<sup>1</sup> \* È lasciato alla fantasia del lettore immaginare che cosa si sia di fatto svolto di notte fra il Rettore, il Cantor e gli allievi. Sullo sfondo di tali circostanze è spiegabile come il borgomastro preoccupato rivolgesse a Kuhnau la domanda "se gli allievi gli avrebbero obbedito". Questi presentò la propria concezione educativa in modo non molto convincente, sostenendo che "trattava le proprie cose con amore, ma in ogni caso desiderava sottoporle ai superiori". Che i "superiori" non fossero in grado di far valere la loro influenza sui ragazzi più di quanto lo fosse Kuhnau lo dimostrarono gli sviluppi successivi. Con l'assunzione del *Thomaskantorat* Kuhnau dovette abbandonare la sua pratica giuridica. Mentre il periodo di Lipsia fino al 1701 fu uno dei più felici della sua vita, gli anni successivi passarono fra molte noie e difficoltà.

Simili contrarietà si verificarono subito dopo l'arrivo del diciottenne Georg Philipp Telemann a Lipsia, soprattutto quando questi fu incaricato dal borgomastro in carica Franz Conrad Romanus di presentare ogni due settimane nella chiesa

di San Tommaso pezzi di *musicaßguralis*. Kuhnau, che probabilmente era stato malato per un periodo di tempo abbastanza lungo, difficilmente dovette accettare questa nuova disposizione come un contributo ad un alleggerimento del suo lavoro; dovette piuttosto con timore intravedere in ciò un attacco alla sua posizione già di per sé poco solida nella vita musicale della città. Di fatto gli fu affiancato un vice "Director chori musici", che in caso di necessità gli sarebbe succeduto (in questa direzione almeno andavano le intenzioni del borgomastro).

Il Thomaskantor si era appena ripreso dalla sua malattia — una forma di tisi, che peraltro non potè mai essere del tutto guarita — quando venne presa un'ulteriore decisione, che come la precedente egli poteva interpretare solo come un atto di scortesia nei suoi confronti: la scelta di Georg Philipp Telemann quale organista e direttore musicale della Neue Kirche, avvenuta il 18 agosto 1704. Avendo il Consiglio deciso che la musica concertante nella chiesa riaperta nel 1699 dovesse essere svincolata dall'ambito decisionale e di responsabilità del Thomaskantor, si creò a Lipsia una situazione che si sarebbe rivelata fatale soprattutto per Kuhnau, ma che anche per il suo successore Johann Sebastian Bach non sarebbe stata inizialmente priva di problemi: la presenza l'una accanto all'altra di due istituzioni sostanzialmente autonome nel campo della musica sacra. Per il Thomaskantor, l'attività di Telemann si dimostrò immediatamente negativa, dal momento che vennero a mancargli quegli studenti universitari che fino ad allora avevano partecipato alle sue esecuzioni nelle due chiese principali, essendo passati a suonare alla Neukirche. Soprattutto nelle grandi festività e nei periodi di fiera, quando Kuhnau tradizionalmente si presentava al pubblico con organici vocali e strumentali rappresentativi, le sue esecuzioni furono sensibilmente danneggiate. Prima della messa di Pasqua del 1707 egli lamenta con il Consiglio che proprio in occasione di grandi festività e nei periodi di fiera, dunque quando "gente straniera e distinti signori pensano di poter ascoltare qualcosa di buono nelle chiese principali" egli dovesse vergognarsi "per la scadente esecuzione di molti pezzi", per quanto fatti studiare con grande diligenza, poiché solo pochi fra i suoi allievi di San Tommaso acquisivano "un habitus nella musica nonostante i duri sforzi del Cantor" e potevano alla fine essere d'aiuto nelle esecuzioni delle due chiese principali; proprio questi richiedevano (spesso prima dei termini) le loro dimissioni dalla scuola, per unirsi alla "società degli operisti" nella Neukirche.<sup>12</sup> L'auspicio di Kuhnau, che i consiglieri dovessero provvedere a procurare rinforzi per far fronte a queste difficoltà, si rivelò un'illusione, e la richiesta che gli fosse affidata la direzione di tutte le chiese, restaurando così la situazione in vigore prima dell'autunno 1704, fu respinta. La sua proposta di organizzare per il futuro la musica da chiesa nelle domeniche ordinarie in modo che avesse luogo solo secondo un turno trisettimanale, cioè con un'alternanza fra le chiese di San Nicola, San

Tommaso e la Neue Kirche, contraddiceva l'interesse del Consiglio, che intendeva porre la musica sacra di Lipsia su più ampie basi.

Quando il 29 novembre 1715 la richiesta di Kuhnau fu discussa nel Consiglio ristretto, e poiché contestualmente doveva essere assunta una decisione sulla scelta del successore per il defunto Melchior Hoffmann, il borgomastro Dr. Abraham Christoph Platz rilevò "di ritenere che fosse bene che il Cantor avesse il Directorium di tutte le chiese", ma espresse delle critiche nei confronti della persona che rivestiva la carica in quel momento: "solo per quanto riguarda l'attuale Cantor, si ritiene opportuno considerare, poiché lo stesso al momento non si cura del suo e non si fa trovare presso il coro e permette tutte le spavalderie degli allievi, che si possano sottoporre ad una prova coloro che si offrono ora [aspiranti al posto di direttore musicale della Neukirche]". Il borgomastro Gottfried Grave si associò a questa proposta, sottolineando che "il Cantor non fa ora ciò a cui sarebbe tenuto, e dunque si dovrebbero sottoporre ad una prova altre persone."<sup>13</sup>

Dalle argomentazioni dei due membri del Consiglio emerge chiaramente quanto segue: alla decisione presa a suo tempo si intendeva attenersi anche per il futuro; il secondo posto di direttore musicale creato nel settembre 1704 dai consiglieri cittadini doveva continuare ad esistere. Per quanto riguardava il Thomaskantor, il Consiglio aveva ben valutato la situazione: da un lato Kuhnau, malato, era di fatto in grado di realizzare solo in parte i suoi ambiziosi piani; dall'altro era oberato dai sempre crescenti impegni richiesti dalla vita musicale in espansione su tutti i fronti. Dalla fine del XVII secolo erano nate nella città fieristica numerose nuove istituzioni musicali cittadine. Nel 1693, come già accennato, era stata fondata la prima opera civica, con la quale Kuhnau, invece di trovare un accordo, polemizzò più volte inutilmente. Fra il 1701 e il 1704 Telemann fondò un *Collegium musicum* universitario; ad un analogo ensemble diede vita pochi anni dopo Johann Friedrich Fasch. Invece di una costruttiva collaborazione, Kuhnau cercò per lo più solo lo scontro, e ciò a suo discapito.

Con il 1710 assunse nuova importanza nel quadro dell'attività musicale anche la chiesa universitaria di San Paolo. Se fino a quel momento la tradizione voleva che il Thomaskantor vi presentasse musica concertante solo nelle festività importanti e durante le fiere, con l'introduzione dei cosiddetti "neue Gottesdienste" (funzioni nelle domeniche ordinarie) si pervenne ad una regolare esecuzione di cantate, in una prima fase con la partecipazione del *Collegium musicum* che da alcuni anni operava sotto la direzione di Johann Friedrich Fasch. Ben presto però il Thomaskantor, che valutava sempre la propria affermazione personale e la possibilità di introiti aggiuntivi, riuscì ad attrarre nella sua orbita anche la



*Il coro e il Cantor precedono il corteo funebre.  
Incisione di B. Picart, 1730 ca.*

musica dell'Università. I nuovi impegni sembrarono però essere per lui eccessivi. Dopo la sua morte (ma probabilmente già prima), l'organista di San Tommaso Johann Gottlieb Görner assunse dapprima ad interim poi in maniera definitiva la direzione della musica universitaria. A quanto pare si era soddisfatti di lui, dal momento che nell'aprile del 1723, solo poche settimane prima dell'entrata in servizio di Bach in qualità di Thomaskantor, l'Università gli conferì il titolo e la funzione di "Director musices". Questa decisione condusse però ad una controversia protrattasi per tre anni con il Thomaskantor, che sulla base della regolamentazione in vigore fino a quel momento con i suoi predecessori reclamava per sé questo ufficio. L'esito della controversia, nella quale fu coinvolto addirittura il principe elettore di Sassonia, vide Görner confermato nel ruolo di direttore musicale del "nuovo" servizio, mentre a Bach fu riconosciuta solo la direzione del "vecchio" servizio. Il conflitto fra Bach e il suo organista a San Tommaso fu a quanto sembra solo passeggero e comunque limitato all'ambito professionale; le loro relazioni personali non ne furono toccate.

In occasione di un'ispezione scolastica nel 1717 si scoprirono nuovamente innumerevoli disfunzioni che fu possibile eliminare solo attraverso una riforma dell'ordinamento scolastico da lungo tempo attesa. Dovettero passare ancora quattro anni finché nel 1721 si giunse ad una bozza, e solo dopo infiniti dibattiti nel

collegio scolastico il nuovo ordinamento nel novembre 1723 poté entrare concretamente in vigore. Molte cose rimasero in realtà inalterate, e la riforma introdusse di fatto solo pochi cambiamenti. Comunque da quel momento la giornata di lavoro per il Cantor e per i suoi allievi cominciò un'ora più tardi (d'estate alle cinque, d'inverno alle sei), e anche per quanto concerne altri punti il severo regolamento interno divenne un po' meno rigido. Per evitare continue sospensioni delle lezioni scolastiche, le funzioni funebri furono fissate da quel momento alle tre del pomeriggio.

Durante le settimane di fiera in linea di principio non si svolgevano lezioni. Gli allievi erano però particolarmente impegnati nelle attività musicali della chiesa, poiché in questi periodi durante le funzioni religiose venivano eseguiti sempre pezzi concertanti grandiosi e rappresentativi. Ancora più intensi erano gli impegni in occasione delle grandi festività, quando venivano eseguite l'una dopo l'altra tre cantate (nei giorni di Natale, a Capodanno e all'Epifania addirittura sei). In corrispondenza di tali impegni il programma di lezione previsto solo di rado riusciva ad essere affrontato integralmente.

Già da alcuni anni il coro composto complessivamente da 55 allievi dovette essere suddiviso in quattro cantorie. La prima, composta dai dodici allievi migliori, era diretta dal Cantor stesso. Solo in casi eccezionali, in occasione di malattie o di viaggi, veniva sostituito dal primo prefetto. Talvolta la sostituzione era operata anche dal direttore musicale della Neukirche (ai tempi di Bach dapprima Georg Balthasar Schott, dal 1729 Carl Gotthelf Gerlach). In entrambe le chiese principali di San Nicola e San Tommaso, a domeniche alterne, il coro rinforzato da studenti dell'Università eseguiva brani di musica concertante composti dal Cantor. Come strumentisti erano a disposizione gli *Stadtpfeifer* (musicisti municipali), alcuni *Kunstgeiger* (violinisti "professionisti") e degli aggiunti dalle file degli studenti universitari. Dal marzo 1729 l'ensemble fu ampliato con la partecipazione dei membri del *Collegium musicum* e da allora il Cantor poté così fare musica con organici più ampi.

Sempre una domenica sì una no, nella chiesa principale in cui non si esibiva il primo coro, doveva cantare il secondo coro. Sotto sorveglianza del corettore e diretto dal secondo prefetto, questo coro, costituito a sua volta da dodici allievi, cantava motetti, corali e, in occasione delle grandi festività, piccoli brani di musica concertante. Molto poco sappiamo però delle composizioni che venivano eseguite.

Un terzo coro, sempre sotto la guida di un prefetto, doveva occuparsi della Neukirche. Ad esso era affidata solo l'esecuzione di motetti e corali, mentre la

"Music" (cantate sacre, messe e brani concertanti in latino) era qui eseguita da un ensemble indipendente sotto la guida del direttore musicale della Neukirche.

"Gli scarti, ovvero coloro che non capiscono alcuna musica, ma sono in grado di cantare a mala pena un corale",<sup>14</sup> dunque gli alunni privi di doti musicali (spesso solo quattro, tutt'al più otto), venivano mandati alla chiesa di San Pietro a cantare corali a una voce. Nelle grandi festività venivano impiegati anche nella chiesa di San Giovanni. Ulteriori compiti, che venivano essenzialmente assegnati al primo coro, erano l'esecuzione di motetti funebri, cantate nuziali (messe nuziali) e l'esecuzione annuale di una musica significativa per il rinnovo del Consiglio che si teneva il lunedì dopo San Bartolomeo (24 agosto). Fra gli eventi particolari dell'anno liturgico, a partire dal 1721, era inoltre prevista l'esecuzione di una passione in stile figurato alla funzione vespertina del Venerdì Santo. Dopo che il direttore musicale della Neukirche già nel 1717 aveva presentato per la prima volta un oratorio sulla passione (probabilmente la "Brockes-Passion" di Telemann), gli fece seguito Johann Kuhnau il Venerdì Santo del 1721 con l'esecuzione della sua Passione secondo Marco nella chiesa di San Tommaso. A partire dal 1724 le esecuzioni di passioni, secondo una delibera del Consiglio municipale di Lipsia, si tennero ad anni alterni nelle due chiese principali di San Nicola e San Tommaso.

Il fatto che i fedeli di Lipsia assistessero al vespro del Venerdì Santo soprattutto per partecipare a un "evento concertistico" in una cornice religiosa, emerge con evidenza da questo quadro tracciato dallo studente di teologia di Lipsia Gottfried Ephraim Scheibel: "Ricordo / che in un certo luogo il Venerdì Santo prima e dopo il sermone doveva essere eseguita una passione. Per il predicatore la gente non sarebbe certamente venuta in chiesa così in anticipo / e con una tale ressa / bensì / come possiamo supporre / a causa della musica."<sup>15</sup> L'epoca in cui si voleva ascoltare solo una musica tradizionale, strettamente legata alle funzioni religiose, era ormai terminata.

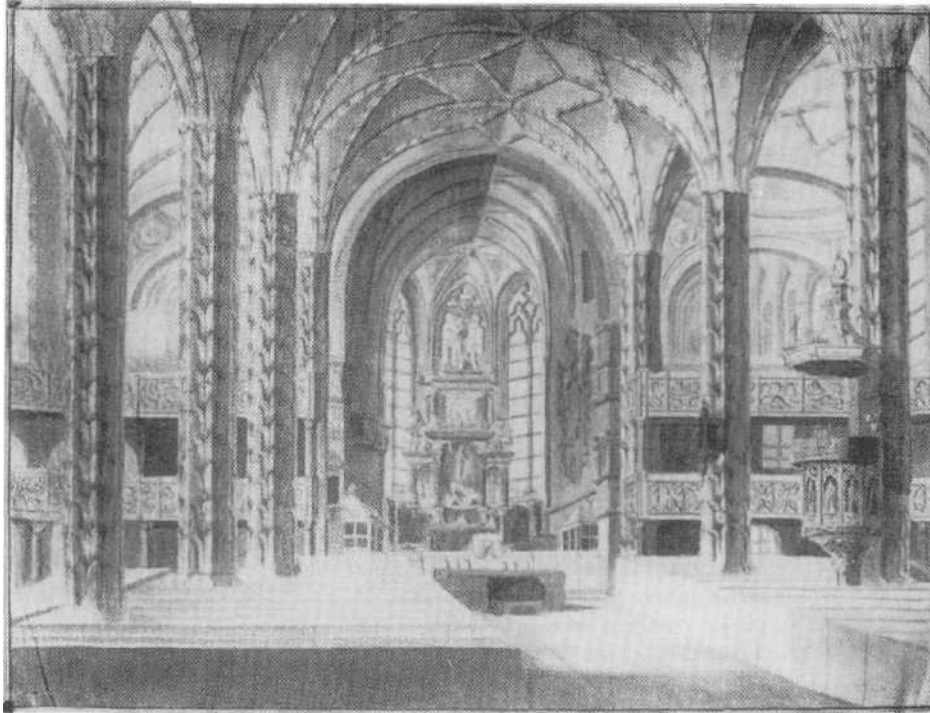


## Bibliografia

- Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden, I: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1909.
- Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden, II: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926.
- Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seinerzeit*, Berlin 1970.
- Hans-Joachim Schulze, "... da man nun die besten nicht bekommen könne..." - "Kontroversen und Kompromisse vor Bachs Leipziger Amtsantritt", in *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR*. Leipzig 1975, Leipzig 1977, p. 71 sgg.
- Wolfgang Hanke, *Die Thomaner*, Berlin 1979.
- Die Thomasschule zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze. 1634 - 1723 - 1733 a cura e con una postfazione di Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1985.
- Andreas Glöckner, "Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs", *Beiträge zur Bach-Forschung* 8, Leipzig 1990.

## Note

- 1 Johann Christian Lünig: *CODEX AUGUSTEUS, Oder Neuermehrtes CORPUS JURIS SAXONICI*, I Leipzig 1724, col. 563 sg.
- 2 Thomasschulordnung 1634 (*Des Raths zu Leipzig Vornewerte Schul=Ordnung*), Leipzig 1634, capitolo VI: "Vom Ampte des Cantoris quoad Musicarti".
- 3 Thomasschulordnung 1723 (*E. E. Hochw. Raths der Stadt Leipzig Ordnung der Schule zu S. THOMAE*), Leipzig 1723, p. 34
- 4 Cfr. Doc. I, n° 23 ("Se all'inizio non voleva apparirmi decoroso, da Capellmeister diventare Cantor, donde anche la mia risoluzione si fece attendere per un trimestre,...").
- 5 SBB, Mus. ms. 11788, cfr. BJ 1989, p. 191 sgg. (D.R.Melamed)
- 6 Titolo originale di Schelle: *Actus Musicus auf Weyh-Nachten*.
- 7 "Vom Himmel hoch", "Freut euch und jubiliert", "Gloria in excelsis", "Virga Jesse floruit", Musikbibliothek Leipzig, Sammlung Becker III.2.124.
- 8 Anton Weiz, *Verbessertes Leipzig, oder die vornehmsten Dinge, so von Anno 1698 an bift hieher beg der Stadt Leipzig verbessert worden, mit Inscriptionibus erleutert*, Leipzig 1728, p. 2 sg.
- 9 Stadtarchiv Leipzig, Urkundensammlung 97, 1.
- 10 Cfr. A. Glöckner, "Johann Kuhnau, Johann Sebastian Bach und die Musikdirektoren der Leipziger Neukirche", *Beiträge zur Bachforschung* 4, Leipzig 1985, p. 23 sgg.
- 11 Stadtarchiv Leipzig, Tit. VIII. 52 fol. 321v + 322r .
- 12 "Erinnerung des Cantoris die Schul und Kirchen Music betr.", Stadtarchiv Leipzig, Stift Vili.B.2C, Schul zu S. Thomas. Voi: III, fol. 360, riportato da Spitta II, p. 855 sgg.
- 13 Stadtarchiv Leipzig, Tit. VIII.58, fol. 77v - 78r.
- 14 Cfr. la richiesta di Bach al Consiglio della città di Lipsia del 23 agosto 1730 (Doc. I, n° 22).
- 15 Gottfried Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedancken von der Kirchen-Music, wie Sie heutiges Tages beschaffen ist*, Frankfurt und Leipzig 1721, p. 30.



*Chiesa di San Nicola, interno con altare. Acquerello di K. B. Schwarz, primadel al 1785.*

# 4

## LITURGIA E MUSICA NELLE CHIESE PRINCIPALI DI LIPSIA

*Martin Petzoldt*

### KIRCHENBUCH E AGENDA

Chi indaga sulle funzioni religiose dell'epoca di Bach a Lipsia può trovare una serie di sostanziali indicazioni orientative nella *Agenda* [ovvero il testo del rituale liturgico, ndt.] in uso all'epoca, che veniva utilizzata per l'organizzazione del servizio divino. Essa fa parte del cosiddetto *Kirchenbuch*, il cui titolo completo è il seguente:

Vollständiges  
Kirchen=Buch  
Darinnen  
Die Evangelia und Episteln auf alle  
Fest= Sonn= und Apostel=Tage  
durchs gantze Jahr /  
Die Historien von dem schmerzlichen  
Leiden, und der fröhlichen Auferstehung des  
HErrn Christi / samt der erbärmlichen Zerstö=  
rung der Stadt Jerusalem,  
Die drey Haupt=Symbola und Aug=  
spurgische Confession,  
Und  
Der kleine Catechismus Lutheri, Die Kirchen=  
Agenda / Ehe=Ordnung / und allgemeinen  
Gebete,  
Die in den Chur=Sächß. Ländern gebraucht werden /  
enthalten.

---

Anietzo von newest mit Fleiß übersehen und mit einer besondern  
Vorrede heraus gegeben.  
Unter Königl. Poln. Und Churfl. Sachs, allergnädigsten  
Freyheit nicht nachzudrucken.

---

Leipzig, In Verlegung Friedrich  
Lanckischen Erben / im Jahr 1718.

A fronte di questo titolo si può osservare un fregio che nella parte superiore presenta l'arca santa, alla sua sinistra Mosè con le tavole della legge e a destra Cristo con il libro del Vangelo; nella metà inferiore è rappresentato l'interno stilizzato di una chiesa a tre navate, che riproduce probabilmente l'interno della chiesa di San Nicola a Lipsia quale appariva all'epoca: spazio destinato al coro, altare principale, grata del coro e colonne corrispondono esattamente all'immagine di San Nicola prima del rifacimento in stile neoclassico del 1789. Disturba un po' il pulpito in corrispondenza del secondo pilastro sul lato sinistro; esso si trovava infatti sul lato destro, mentre il fonte battesimale in primo piano al centro corrispondeva allo stato reale.

La *Agenda*, parte essenziale di questo *Kirchenbuch*, si basa sulla cosiddetta *Herzog-Heinrich-Agenda*, voluta dal duca Heinrich von Sachsen (1473-1541). Già nel 1536 Justus Jonas (1493-1555) aveva avuto incarico di compilare una *Kirchen-Agenda* per il territorio di Freiberg, che si trovava sotto il dominio di Heinrich. Qui a partire dal 1532 il movimento evangelico si impose progressivamente. Nel 1538 Heinrich fece dare pubblica lettura dell'Agenda, proclamandola così quale forma ufficiale delle funzioni religiose. Un anno dopo essa venne pubblicata a stampa a Wittenberg: sul frontespizio sono posti gli stemmi di Martin Luterò, Filippo Melantone, Justus Jonas, Johannes Bugenhagen e Caspar Cruciger. In particolare Jonas e Cruciger, l'anno dopo la morte di Georg der Bärtige (1471-1539) al quale succedette il fratello Heinrich, divennero i riformatori della città di Lipsia. Questa *Agenda* fu ristampata fino al 1612; sottoposta nel complesso ad alcune rielaborazioni, nel 1557 fu inserita nel "Generalartikel" della Sassonia. Nuovamente rimaneggiata, nel 1580 divenne parte degli ordinamenti ecclesiastici e scolastici del principe elettore August, e accanto ad essa si trovano le indicazioni per l'assunzione di pastori e maestri,<sup>1</sup> le disposizioni matrimoniali, un regolamento per le scuole del principato e tedesche, per i borsisti delle due Università di Lipsia e di Wittenberg, per le ispezioni dei sovrintendenti con le domande d'esame, il regolamento concistoriale e quello universitario. Le differenze nell'opera del principe elettore August non riguardano tanto la *Kirchen-Agenda* quanto piuttosto i libretti per il battesimo, il matrimonio, la confessione e le comunione, che anche in epoca posteriore sono allegati al *Kirchenbuch*. Fino alle riforme liturgiche razionalistiche, promosse a Lipsia dal sovrintendente e

professore di teologia Johann Georg Rosenmüller ( 1736-1815) alla fine del XVIII secolo, rimase sostanzialmente in vigore quel formulario liturgico che era stato introdotto come *Herzog-Heinrich-Agenda*. Il suo titolo suona così:

AGEND  
A Das  
ist,  
Kirchen=Ordnung,  
Wie sich die Pfarrherren und Seel=  
sorger in ihren Aemtern und Diensten  
verhalten sollen. Für die  
Diener der Kirchen  
In  
Hertzog Heinrich zu Sachsen, U. G. H.  
Fürstenthum gestellet  
Jetzo auffs neue aus  
Chur=Fürst AUGUSTI  
Kirchen=Ordnung  
gebessert,  
Auch mit etlichen Collecten der Superintendenten  
vermehret.

---

LEIPZIG,  
In Verlegung Friedrich Lanckischens Erben,  
ANNO M DCC XII.

La *Agenda* mostra che le funzioni religiose all'epoca di Bach erano in sintonia con la tradizione *deWOrdinarium missae*. Vi si ritrovano infatti le consuete parti, come la successione di Kyrie, Gloria, Credo nonché, naturalmente, anche quelle che riflettono in particolare le convinzioni di fondo della Riforma. Fra queste innanzitutto la rivalutazione dei *Propria* e l'istituzione del canto comunitario. Ma anche elementi che già Luterò indicava come superati, quali l'ovvio uso degli abiti sacerdotali o la campanella della comunione, si affermarono nuovamente; in particolare a Lipsia si mantennero fino al XIX secolo e oltre gli effetti deH'"Interim lipsiense" (1548)<sup>2</sup>, che sul piano rituale produsse degli elementi comuni alla concezione cattolica della messa, che rientrano nel concetto di "Adiaphora". Un ultimo vestigio dei paramenti sacerdotali è rappresentato ancora oggi nelle chiese del centro storico di Lipsia dall'alba [il caratteristico camice liturgico, *ndt*].

Alle citate decisioni si aggiungono poi conseguenze implicitamente scaturite dalla teologia e dalla concezione teologica della musica di Luterò. Per Luterò la musica è sacrificio di lode, che nella funzione religiosa corrisponde alla confessione dei peccati: "sacrificium laudis" e "confessio peccati" devono procedere parallelamente.<sup>3</sup> Legato a ciò è quel movimento del tutto particolare che caratterizza le funzioni religiose evangeliche;<sup>4</sup> in realtà Luterò si richiama in modo altrettanto efficace alla funzione di sacrificio di ogni ufficio divino, in particolare del culto che

nella Bibbia si svolge nel tempio, e la interpreta in relazione alla sua dottrina teologica della giustificazione. Infatti il sacrificio di lode a Dio si verifica solo quando è al tempo stesso sacrificio di sé del vecchio uomo adamitico. È Dio stesso dunque che trasforma la confessione dei peccati da parte dell'uomo in lode a Dio. Nella sua interpretazione del *Magnificat* Luterò scrive: "Poiché Maria non dice / l'anima mia magnifica se stessa / oppure ha una grande stima di me. Non voleva affatto avere stima di sé, ma magnifica soltanto Dio / al quale attribuisce ogni cosa."

Pensieri come quelli sviluppati dalle convinzioni teologiche fondamentali di Luterò, determinano nella sostanza la sua concezione liturgica. Le numerose osservazioni sulla sua concezione della musica, che troviamo nei *Discorsi a tavola* (*Tischreden*), sono di fatto caratterizzate da una limitata incisività poiché vengono espresse in un contesto dialogico, e lasciano nell'ombra il percorso teologico che le fonda. Per questo si faccia riferimento invece soprattutto alle interpretazioni del *Magnificat* (1521) e del Salmo 101 (1535), nonché allo scritto "Von den Konziliis und Kirchen" (1539).<sup>5</sup>

Ulteriore chiarezza è data se ci sforziamo di considerare l'ufficio divino dell'epoca di Bach a Lipsia come il punto di confluenza di due formulali, quello dell'*Ordinarium missae* e quello del Catechismo di Luterò con i suoi articoli fondamentali. Questa tendenza è particolarmente evidente nell'opera di Bach *Dritter Theil der Clavier Vbung* (1739), il cui titolo indica chiaramente il contenuto dell'opera. Una particolare attenzione in relazione all'opera bachiana merita innanzitutto la *Evangelienharmonie* di Bugenhagen, che termina con una descrizione della distruzione di Gerusalemme e con una esortazione ai cristiani, il cui materiale è tratto dai libri di Giuseppe e Egesippo sull'argomento. Ogni anno la decima domenica dopo la Trinità veniva commemorato questo evento: nella funzione vespertina veniva letta la storia della distruzione di Gerusalemme nel 70 d.C., e su questo si teneva il sermone. Nelle cantate di Bach per questa ricorrenza (1723: BWV 46, 1724: BWV 101 e 1726: BWV 102) si possono individuare chiari riferimenti alla narrazione. Echi della "Harmonie" delle storie della Passione, di Pasqua e dell'Ascensione (*Evangelienharmonie*, a sua volta stampata) sono riscontrabili passo passo nelle Passioni e negli Oratori di Bach. Vangeli, Epistole e *Evangelienharmonie* erano, accanto alle professioni di fede (*"drey Haupt-Symbolc"*), alla Confessione di Augusta e al Piccolo Catechismo, parte integrante degli allegati di ogni *Gesangbuch*. Anche una parte di preghiere, qui le preghiere della colletta e le generali preghiere religiose, lega fra loro *Kirchenbuch* e *Gesangbuch*. Per esempio, nel testo della cantata di San Giovanni BWV 7 (1724), sono inserite formulazioni tratte dalla versione del 1683 del cosiddetto "Dresdner Katechismus", un'edizione del Piccolo Catechismo di Luterò corredata da abbondante materiale biblico e usata soprattutto nelle lezioni scolastiche. L'ordinamento matrimoniale, un testo che, attraverso svariati mandati e disposizioni, fu sog-

getto nel corso dei secoli dopo la Riforma a numerose integrazioni e interpretazioni, veniva presentato due volte all'anno, sia nella funzione principale sia in quella vespertina: la seconda domenica dopo l'Epifania (Gv 2,1-11: vangelo delle nozze di Cana) e la seconda domenica dopo la Trinità (Le 14,16-24: parabola del grande convito nuziale).

Una prefazione assai dettagliata (quasi 50 pagine) di Friedrich Simon Löffler (1669-1748), a lungo pastore di Probstheida, nonché nipote ed erede del filosofo Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), si occupa dell'evoluzione del *Kirchenbuch* a partire dal XVI secolo, ne enumera le edizioni, presenta criticamente versioni del testo scorrette nei Vangeli e nelle Epistole, spiega problemi della *Evangelienharmonie* di Bugenhagen e raccoglie le conoscenze relative alla genesi degli altri testi.

#### ANNO LITURGICO, FUNZIONI RELIGIOSE E PROPRIA

La tradizionale sequenza dell'anno liturgico, che aveva inizio con la prima domenica di Avvento e si concludeva con la celebrazione della Trinità, era un tempo suddivisa più chiaramente rispetto ad oggi in solennità festive, cicli penitenziali e tempo ordinario. Era soprattutto l'impiego della musica a segnare le differenze: le solennità festive dell'anno liturgico venivano celebrate in modo più ricco ed esteso rispetto a oggi; le tre grandi festività - Natale, Pasqua e Pentecoste - prevedevano ciascuna tre giorni di festa, ai quali si aggiungevano le festività di Capodanno, dell'Epifania, della Purificazione di Maria, dell'Annunciazione, dell'Ascensione, della Trinità, di San Giovanni, della Visitazione di Maria e di San Michele. In queste occasioni Bach doveva eseguire la cantata festiva per due volte nell'arco della giornata, il mattino in una chiesa, il pomeriggio nell'altra. A ciò si aggiungeva in alcune funzioni vespertine l'esecuzione di un Magnificat concertante [*figuredis*). Anche la liturgia si svolgeva in forma solenne: alcune parti in più rispetto al consueto venivano proposte in latino, in particolare il prefazio; nella liturgia eucaristica si aggiungeva un Sanctus in forma concertante. Nei cicli penitenziali non veniva eseguita *musicaßguräiis*, così come nei periodi di lutto per la morte di un membro della famiglia regnante del principato di Sassonia a Dresda; questi periodi erano definiti *tempora clausa*, periodi chiusi o di silenzio. Di regola si trattava della Quaresima, dalla 1ª domenica di Quaresima (Invocavit) fino al Sabato Santo, e del periodo compreso fra il pomeriggio della 1ª domenica di Avvento e il 24 dicembre (vigilia di Natale). C'erano in realtà delle eccezioni: la festa dell'Annunciazione di Maria, 25 marzo, si colloca quasi ogni anno in periodo di Quaresima e necessitava di una regolamentazione particolare soprat-

tutto quando cadeva nella settimana santa. Nel tempo ordinario le esecuzioni musicali si alternavano di domenica in domenica fra le chiese di San Tommaso e di San Nicola.

Lipsia, con due opere a stampa e alcuni materiali d'archivio, offre fondamentali contributi alla conoscenza di come si strutturassero le funzioni religiose dell'epoca:

Leipziger  
Kirchen=An=  
dachten /  
Darinnen  
Der Erste Theil  
Das Gebetbuch /  
Oder  
Die Ordnung des gantzen öffent=  
liehen Gottes=Dienstes durch gantze Jahr /  
Nebst Gebet / Fürbitt / Collecten / Dancksagungen /  
Abkündigungen etc. oder was sonst an Sonn= und  
Fest=Tagen / Wochen=Predigten und Bet=  
stunden etc. vorkömmt /  
begreiffet /  
Der Ander Theil  
Das Gesangbuch /  
In welchem  
Alle Lieder / nebst einem Anhang der  
*Lateinischen Hymnorum und Collecten* etc.  
so allhier gebraucht werden /  
Mit Kupffern /  
Nebst einer Vorrede /  
Herrn L. Gottlob Friedrich  
Seligmanns / *Archi - Diaconi*  
und *Praepositi Collegii Min. P.P.*  
allhier. Mit Chur=Fürstl.  
Sachs. PrMl.

---

Leipzig / verlegts Caspar Wüdig.  
Gedruckt bey Justus Reinholden /  
im Jahr 1694.

Il frontespizio decorato rappresenta lo Spirito Santo al centro del triangolo divino; lo Spirito si trova nel cuore dell'uomo credente; intorno alla ghirlanda di raggi che fa da cornice, è citato il testo della *Lettera ai Romani* 8, 26 che Bach avrebbe messo in musica come motetto funebre per il Rettore della Thomasschule Johann Heinrich Ernesti nel 1729. Di particolare valore sono in questo libro edito da Johann Friedrich Leibniz (1632-1696), *tertius* della Thomasschule e fratello maggiore del filosofo Leibniz, le descrizioni delle singole scadenze e degli



ordinamenti liturgici che nessuna altra *Agenda* offre. La seconda parte poi, "Anhang *Lateinischer Hymnorunf*, suddivide il grande *Fiorilegium Portense* lungo l'intero anno liturgico. Come i suoi predecessori, anche Bach fece uso di questa raccolta di motetti nelle funzioni religiose.<sup>6</sup>

La seconda opera è pubblicata solo 16 anni dopo. Secondo l'intestazione essa è dedicata a una "Gott= und Tugendliebende[n] Dame Hohen Standes in Leipzig" [una dama di alto rango di Lipsia amante di Dio e della virtù] :



"Leipziger Kirchenstaat", 1710 (v. anche p. 76). Il frontespizio ornato rappresenta l'interno e il portale d'ingresso della chiesa di San Nicola.

Leipziger  
Kirchen=  
Staat /  
Das ist  
Deutlicher Unterricht  
vom Gottes=Dienst  
in Leipzig /  
wie es bey solchem  
so wohl an hohen und andern  
Festen / als auch an denen Sonnta=  
gen ingleichen die gantze Woche über  
gehalten wird /  
Nebst darauff eingerichteten  
Andächtigen Gebeten  
und  
denen dazu verordneten  
Teutsch= und Lateinischen  
Gesängen. Welchem zuletzt noch mit  
beygefüget  
Geistreiche  
Morgen= und Abend=Segen  
auf jeden Tag in der Woche.

---

LEIPZIG verlegt Friedrich  
Groschuff / 1710.

L'editore sembra essere al tempo stesso il curatore. La sua dedica è sottoscritta "F.G.A.M.", che sta per "Friedrich Groschuff Artium Magister". Egli fa riferimento all'opera del 1694 e promette di migliorarla. Al termine di tutte le preghiere domenicali ristampa la "Historie der Zerstörung der Stadt Jerusalem". Questa ristampa riveste particolare interesse, poiché costituisce probabilmente la prima testimonianza di una edizione che rinuncia alle appendici di Bugenhagen, con la loro posizione critica nei confronti dei cristiani e della chiesa, favorendo così un possibile sottile antisemitismo. La versione ridotta del testo si ritrova altrimenti solo a partire dal XIX secolo.

Di non secondaria importanza per musica e liturgia è la questione dei *Gesangbücher*. In questo campo ci troviamo di fronte ad un panorama estremamente ricco, dal momento che all'epoca in Germania, nelle regioni di confessione protestante, ogni città di grandi o medie dimensioni aveva il suo proprio *Gesangbuch*. Non c'è pertanto da meravigliarsi se a Lipsia all'epoca di Bach si trovassero almeno 20 *Gesangbücher* diversi nelle mani di coloro che frequentavano le funzioni religiose. Testimonianze di questa molteplicità sono offerte fra l'altro da inventari testamentari dell'epoca. Nel periodo di attività di Bach a Lipsia, il *Gesangbuch* di Dresda costituiva una sorta di modello di riferimento:<sup>7</sup>

Das *Privilegirte*  
Ordentliche und Vermehrte  
Dreßnische  
Gesang=Buch,  
Wie solches so wohl  
In der Churfl. Sächsis. Schloß=Capell,  
als in denen andern Kirchen bey der Churfl.  
Sächsischen Residentz, Nach denen  
Lieder=Nummern an denen Tafeln,  
Hiernebst auch  
In denen gesamtten Chur= und Fürstlich=Sächs.  
Landen bey öffentlichem Gottesdienst gebrauchet,  
und daraus pflaget gesungen zu werden,  
Darinnen die auserlesensten und  
Geistreichsten Lieder in reicher  
Anzahl zusammengetragen,  
Auf hohen Befehl  
und vieler Verlangen mit leserlicher Mittel=Schrift in  
diesem Format zum Druck gegeben worden  
Von einem seinem Jesu Getreu  
Bleibenden Diener.  
Mit Sr. Königl. Majest. in Pohlen und Churfl. Durchl. zu  
Sachsen sonderbarer Freyheit, in keinerley Format noch auf einige  
andere Art und Weise nicht nachzudrucken.

---

Dreßden und Leipzig, 1725,  
bey Friedrich Hekeln. als  
rechtmäßigem Verleger.

In questo titolo è inserito con una sorta di acrostico il nome del promotore di questo *Dresdner Gesangbuch*; si tratta dell'ex consigliere concistoriale superiore Johann George Börner, Doctor (1646-1713), padre dell'eminente professore di teologia di Lipsia Christian Friedrich Börner (1683-1753).<sup>8</sup> L'allegato frontespizio decorato, che rappresenta l'esaltazione della Trinità, mostra nel suo quarto inferiore il profilo della città di Dresda, nel quale è possibile notare, dalle prime edizioni fino al 1734, l'antica Frauenkirche con il campanile a punta, prima che nelle edizioni successive fosse sostituito dalla cupola della nuova Frauenkirche (consacrata il 28 febbraio 1734).

La tradizione di *Gesangbücher* propria di Lipsia risale ad un'epoca della Riforma in cui nella Sassonia albertina si combattevano ancora vivacemente le idee riformatrici del duca Georg von Sachsen, detto "der Bärtige" (1471-1539). Nel 1530 lo stampatore lipsiense Michael Blum pubblica lo *Enchiridion geistlicher gesenge und Psalmen für die Leien*, ponendo così i fondamenti per la storia dei *Gesangbücher* di Lipsia. La consapevolezza che questa raccolta fosse di notevole livello qualitativo si ebbe ben presto. Verso il 1794 un certo Magister Friedrich Gottlob Hofmann compilò un catalogo dei *Gesangbücher* di Lipsia, nel quale sono ripor-

tati dieci diversi titoli, che ebbero in parte un numero notevole di edizioni.<sup>9</sup> Esse vengono abitualmente indicate in base agli editori o ai curatori: siano qui citate solo le stampe di Valentin Schumann (1539) e Valentin Babst (1545), le edizioni di Nikolaus Seinecker (1587), Jeremias Weber (1632), Johann Hermann Schein (1627), Gottfried Vopelius (1682), Friedrich Werner (1732), Carl Gottlob Hofmann (1734) e il *Gesangbuch* promosso da Johann Georg Rosenmüller (1796). Di particolare interesse sono i "Choralmelodienbücher" registrati anche da F. G. Hofmann, che cita:

Sethi Calvisii Harmonia cantionum ecclesiasticarum, oder Kirchen=Gesänge und geistliche Lieder D. Lutheri und anderer frommen Christen. Mit 4. Stimmen contrapunetweise richtig gesetzt. Lfeipzig]. 1596. 1597. 1598. 1612. 1622.8°. (L'ultima è la 5<sup>a</sup> edizione) Auch Erfurt 1594.

Vierstimmiges Cantional, oder Gesang=Buch Augspurgischer Confession. Mit musicalischen Noten, von Joh. Herrn. Schein. L[eipzig]. 1627. Johann Kuhnau, Vierstimmiges Choral=Buch. Lfeipzig] 17.. [?].<sup>10</sup> Musicalisches Gesang=Buch, darinnen 954 geistliche, sowohl alte als neue Lieder, mit wohlgesetzten Melodien in Discant und Baß (von Joh. Seb. Bach und Andern) befindlich. Herausg. Von Geo. Chph. Schemelli. Mit einer Vorrede von D. Friedrich Schultze. L[eipzig]. 1736. 8°. mit Kupf.

Per quanto riguarda altro materiale conservato, è da citare in particolare nell'archivio della Thomaskirche l'agenda manoscritta del sacrestano della chiesa Rost (f 1739), che fu seguita da quattro dei suoi successori fino al secondo decennio del XIX secolo. Anch'essa attende ancora un'un' interpretazione scientifico:

Nachricht,  
Wie es, in der Kirchen Zu St: Thom:  
allhier, mit dem Gottes Dienst, Jährlichen  
so wohl an Hohen Festen, als andern  
Tagen, pflaget gehalten zu werden,  
auffgezeichnet  
von  
Johann Christoph Rosten,  
Custode ad D. Thomae.  
anno 1716.

Questo testo è una miniera di singole indicazioni in merito a modifiche nell'attività liturgica. Anche per la cronologia delle opere di Bach a Lipsia vi si trovano non pochi importanti punti di riferimento, senza peraltro che il nome di Bach vi appaia una sola volta.

Fra le fonti d'archivio che si riferiscono all'ufficio divino a Lipsia dell'epoca, sono

da annoverare anche le due annotazioni autografe relative agli ordinamenti del servizio liturgico per la 1ª domenica di Avvento, che Bach riportò sul *versus* del foglio d'intestazione delle sue cantate BWV 61 e BWV 62.<sup>11</sup> Il loro tono rivela che esse erano probabilmente pensate per un organista, attivo solo come sostituto; attraverso l'annotazione di Bach egli doveva evidentemente essere informato con certezza in merito a quali fossero le occasioni nelle quali doveva "preludere". Nella tabella riassuntiva che segue, per fornire un quadro più completo, sono messi in evidenza le solennità festive, i cicli penitenziali e il tempo ordinario:

Solennità festive	Cicli penitenziali	Tempo ordinario
Avvento I	Avvento II-IV	
I-III giorno di Natale Domenica dopo Natale* Festa della Circoncisione e del nome di Gesù (1° gennaio) Domenica dopo Capodanno* Epifania (6 gennaio)		I-VI domenica dopo l'Epifania* Septuagesima Sessagesima Estomihi
Purificazione di Maria (2 febbraio)	Quaresima: Invocavit Reminiscere Oculi Laetare	
Annunciazione di Maria (25 marzo)	Judica Domenica delle Palme Giovedì santo Venerdì santo	
I-III giorno di Pasqua		Quasimodogeniti Misericordias Domini Jubilate (III domenica dopo Pasqua) Cantate Rogate
Ascensione di Cristo		Exaudi
I-III giorno di Pentecoste Festa della Trinità		
Festa di Giovanni il Battista (24 giugno) Visitazione di Maria (2 luglio) Festa di San Michele (29 settembre) Festa della Riforma (31 ottobre)		I-XXVII domenica dopo la Trinità*

\* cfr. nota 12

A Lipsia si aggiungevano poi i giorni degli Apostoli, i giorni della penitenza e l'elezione del Consiglio, una ricorrenza di carattere municipale che si celebrava sempre il lunedì dopo San Bartolomeo (24 agosto) con una funzione religiosa nella chiesa di San Nicola; ognuno dei tre giorni annuali di penitenza<sup>13</sup> si apriva la sera precedente con un'ora di preghiera preparatoria, per poi celebrare il giorno stesso tre funzioni e un'ora di preghiera conclusiva. Per quanto concerne i giorni degli Apostoli, non tutti erano inseriti nel calendario liturgico; ve ne comparivano tuttavia la maggior parte: Andrea (30 novembre), Tommaso (21 dicembre), Mattia (24 febbraio), Pietro e Paolo (29 giugno), Giacomo maggiore (25 luglio), Bartolomeo (24 agosto), Matteo (21 settembre), Simone e Giuda (28 ottobre). Questi giorni degli Apostoli, che godevano di una propria importanza in relazione alla storia della missione di ciascuno e dei suoi esordi, quando cadevano in giorni feriali venivano celebrati il giorno stesso della ricorrenza, mentre quando cadevano di domenica la loro celebrazione era effettuata durante il sermone di mezzogiorno.

Il corso di una normale settimana è rappresentato da una fitta successione di funzioni religiose e celebrazioni liturgiche. Non siamo purtroppo oggi in grado di sapere quali ricorrenze fossero completate da ulteriori manifestazioni pubbliche. Nella tabella abbiamo riportato solo un quadro schematico delle funzioni religiose e degli appuntamenti che ricorrevano regolarmente. Non abbiamo ritenuto opportuno indicare anche l'assegnazione delle singole celebrazioni a ognuno dei quattro religiosi delle due chiese principali:

	6.00	7.00	11.30	13.30	14.00
Domenica		Funzione principale in tutte le chiese	Sermone di mezzogiorno con alternanza settimanale fra le due chiese principali	Vespero in tutte le chiese	
Lunedì	Funzione mattutina a San Nicola	Matrimoni mattutini a San Nicola		Piccola ora di preghiera a San Tommaso	
Martedì	Funzione mattutina a San Tommaso	Confessione mattutina a San Nicola			Grande ora di preghiera a San Nicola
Mercoledì	Messa mattutina a San Nicola	Confessione mattutina a San Tommaso			Piccola ora di preghiera a San Tommaso
Giovedì	Messa mattutina a San Tommaso	Matrimoni mattutini a San Tommaso			Piccola ora di preghiera a San Nicola

	6.00	7.00	11.30	13.30	14.00
Venerdì	Funzione mattutina a San Nicola			Grande ora di preghiera San Tommaso	
Sabato					Vespero del sabato in entrambe le chiese principali

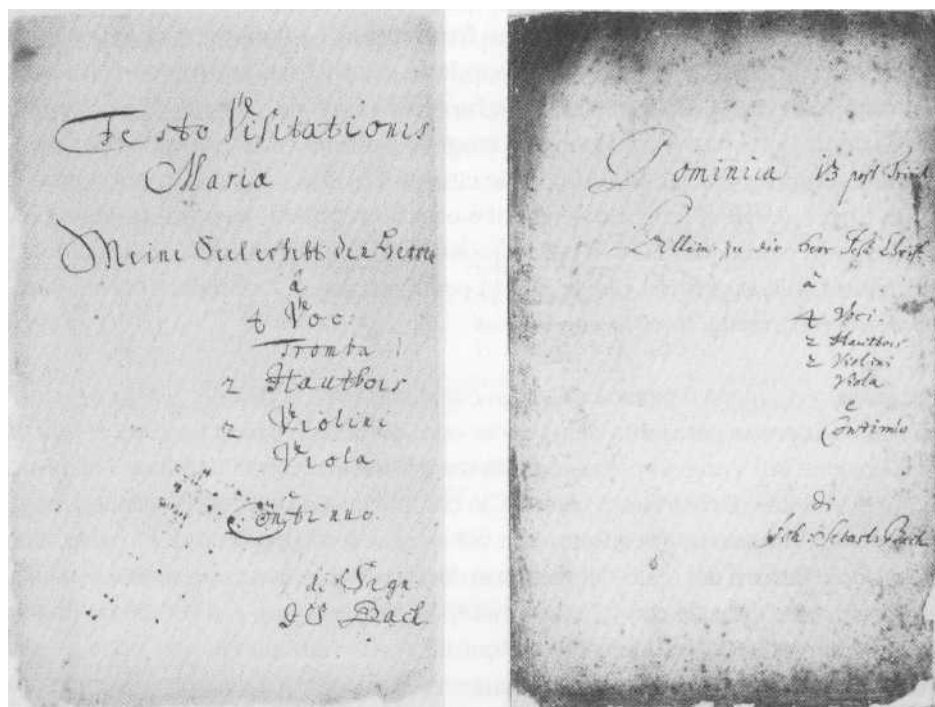
Osservando la tabella, possiamo notare che non si trattava affatto di una grande quantità di celebrazioni determinata dalla tradizione e non corrispondente ai reali bisogni. Nelle mattine da martedì a giovedì nella chiesa di San Nicola si tenevano regolarmente anche ordinazioni. Un unico motivo di lamentela che è possibile cogliere riguarda le occasioni settimanali di confessione, che risultano essere sempre meno frequentate a favore dei momenti di confessione nel quadro della funzione religiosa domenicale. Numerosi mandati del principe elettore, predisposti dal concistoro supremo, invitano senza reale successo ad abbandonare la cattiva abitudine della confessione mattutina (domenicale) e a frequentare invece i momenti previsti durante la settimana. A parte ciò, però, le funzioni religiose e le ore di preghiera dovevano essere ben frequentate. L'allora pastore di Lockwitz Christian Gerber (1660-1731) si abbandona addirittura ad una sorta di inno quando parla della molteplicità delle funzioni religiose: "Beato colui che può vivere in una città in cui ogni giorno si tengono funzioni religiose per la comunità. E beati sono dunque gli abitanti delle città di Dresda e Lipsia, in entrambe le quali tutti i giorni si tengono sermoni e ore di preghiera; essi infatti sono così arricchiti in ogni dottrina, e in ogni conoscenza, e non mancano di alcun dono: dobbiamo solo augurarci che anche la predicazione di Cristo in tutti sia stata possente e vigorosa."<sup>14</sup>

Per quanto riguarda il passo biblico su cui si basava il sermone, vigeva nel complesso una stretta gerarchia dei *Propria*: ogni domenica e ogni festività si teneva un sermone sul Vangelo previsto dalla tradizione antica della chiesa nella funzione principale, il cosiddetto "Amt". Ciò comportava almeno una duplice meditazione del Vangelo in questione, una volta come *lectio* nel tono di Vangelo, una volta come lettura del testo del sermone. Se durante la funzione veniva eseguita anche una cantata (le due chiese principali prevedevano nel tempo ordinario un'alternanza settimanale, nelle solennità festive un'alternanza nello stesso giorno fra mattino e pomeriggio) si giungeva ad una terza forma di presentazione del contenuto evangelico. Per le festività che potevano cadere in date diverse vigeva come regola la sostituzione del *Proprium* del giorno con quello della festività. Nei periodi penitenziali, dal pomeriggio della prima domenica di Avvento al

24 dicembre e dalla prima domenica di Quaresima al Venerdì Santo, per i sermoni vespertini del sabato e della domenica e per le ore di preghiera settimanali il sermone si basava su un riferimento specifico, tratto dal piccolo Catechismo di Lutero nel periodo di Avvento e dalla *Passionsharmonie* di Bugenhagen in Quaresima.<sup>15</sup>

Una regolamentazione specifica era quella per la festa dell'Annunciazione di Maria, poiché tale festività cadeva relativamente spesso in giorni della Settimana Santa o anche in uno dei tre giorni di Pasqua: "Questa festa cade sempre il 25 *Maräi*, e se questo corrisponde al Giovedì Santo o al Venerdì Santo o addirittura alle feste di Pasqua / allora essa in base al *Chur-Fürstl. General-Articul No. 9* viene celebrata la Domenica delle Palme."<sup>16</sup> Come è dimostrato nel caso dell'anno 1731, la festività fu in realtà celebrata al posto della Domenica delle Palme solo nella chiesa di San Nicola, mentre nella chiesa di San Tommaso ci si attenne al *Proprium* della Domenica delle Palme.

Il vespro del Venerdì Santo e la festa della Riforma mostrano chiaramente la loro minore caratterizzazione liturgica: il fatto che Bach in una funzione vespertina



Frontespizi di "Meine Seel' erhebt den Herrn" BWV 10, Visitazione di Maria, e "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" BWV 33, XIII domenica dopo la Trinità.



potesse inserire opere musicali della durata della Passione secondo Matteo o della Passione secondo Giovanni, si spiega solo con la consuetudine, a quell'epoca ancora recente, di svolgere queste funzioni. In queste occasioni era ancora aperta la possibilità di sperimentare. Solo a partire dagli ultimi anni di attività del predecessore di Bach Johann Kuhnau si cominciò infatti a celebrare questa funzione religiosa: fra il 1721 e il 1723 solo nella chiesa di San Tommaso, a partire dal 1724 anche in San Nicola, si ha il sermone vespertino per il Venerdì Santo, "tenuto da Fr. Koppin".<sup>17</sup> Il sermone doveva svolgersi seguendo la successione dei testi tratti dalla *Passionsharmonie* di Bugenhagen sulla deposizione di Gesù.

La festa della Riforma si celebrò per la prima volta 100 anni dopo l'affissione delle tesi di Lutero, dal 30 ottobre al 2 novembre 1617.<sup>18</sup> Dopo altri 50 anni, nel 1667, in Sassonia si decise di celebrarla ogni anno il 31 ottobre nel corso di una funzione con sermone. A Lipsia, a partire dal 1715, si aggiunse anche la celebrazione eucaristica, e dal 1733 questa giornata, grazie alla donazione del battiloro Mentzel, ebbe anche una funzione vespertina.<sup>19</sup> Nell'archivio della chiesa di San Nicola a Lipsia si trova la raccolta quasi completa degli ordinamenti manoscritti per le funzioni religiose in occasione della festa della Riforma a partire dagli ultimi anni del XVII secolo,<sup>20</sup> essi evidenziano lo sviluppo di queste funzioni religiose e il cambiamento annuale del *Proprium*, unitamente ai testi dei sermoni.

Una particolarità degna di rilievo è costituita dalla serie completa di sermoni che Friedrich Wilhelm Schütz (1677-1739) tenne sui testi da Gen 1,1 fino a *I Re 5*; egli iniziò con il suo ingresso in qualità di arcidiacono alla Nikolaikirche nel 1721 - in questo ruolo doveva tenere i sermoni del lunedì - e si attenne a questa scelta fino al lunedì dopo la festa della Trinità del 1737. Il sacrestano della chiesa di San Nicola nel manuale delle funzioni religiose per il lunedì 17 giugno 1737 annota: "H. D. Schütz, dopo essere stato nominato pastore di San Tommaso, ha tenuto il suo sermone di congedo; il testo era tratto da *I Re 5,8-11* ."<sup>21</sup>

#### ORDINAMENTI LITURGICI

Nel quadro degli ordinamenti liturgici esamineremo più da vicino solo quelli riguardanti le funzioni principali e quelle vespertine.<sup>22</sup> Gli ordinamenti del sermone di mezzogiorno, delle funzioni mattutine feriali e delle ore di preghiera sono di minore interesse nel nostro contesto.

Per la funzione principale (*Frühgottesdienst, Amt*) vigevo la differenziazione in tre periodi: le solennità festive, il tempo ordinario e i cicli penitenziali. Come già

accennato in precedenza, la funzione principale rappresenta sia l'evoluzione della messa romana, ivi inclusa la critica ad essa mossa dal movimento riformistico, sia l'intento pedagogico sviluppatosi con la Riforma e trasmesso attraverso il Catechismo. Questa funzione principale sembra dunque essere il risultato di una confluenza di *Ordinarium missae* e Catechismo. Nel quadro riassuntivo che segue emerge molto chiaramente la predominanza, per la prima parte, del formulario della Messa (in lettere maiuscole) in cui si inserisce al tempo stesso il Catechismo (sottolineato), con la tipica visione riformista di Legge e Vangelo per la prima parte principale; per la seconda e la terza parte della funzione il Catechismo ha invece un ruolo dominante, mentre il formulario della Messa passa in secondo piano:

Solennità festive	Tempo ordinario	Cicli penitenziali
Inno del coro Preludio dell'organo Motetto del coro	Preludio dell'organo Motetto del coro	Benedictus o Canticò di Zaccaria o Vivo ego <i>(choraliter)</i>
KYRIE, CHRISTE, KYRIE per lo più come <i>musicafiguralis</i>	KYRIE, CHRISTE, KYRIE come Kyrielied tedesco o <i>choraliter</i>	KYRIE, CHRISTE, KYRIE <i>choraliter</i> o come Kyrielied
GLORIA intonazione <i>choraliter</i> prosecuzione come <i>musicafiguralis</i> Saluto e colletta	GLORIA intonazione <i>choraliter</i> prosecuzione <i>Glorialied</i> tedesco Saluto e colletta	GLORIA intonazione e prosecuzione  Saluto e colletta
<u>Epistola</u> Lied <i>de tempore</i> della comunità	<u>Epistola</u> Lied <i>de tempore</i> della comunità	<u>Epistola</u> Lied <i>de tempore</i> della comunità Litania <u>Vangelo</u>
	CREDO Intonazione <i>choraliter</i>	CREDO Intonazione <i>choraliter</i>
Cantata: 1 <sup>a</sup> parte	Cantata: 1 <sup>a</sup> parte	PATREM OMNIPOTENTEM <i>choraliter</i>

Solennità festive	Tempo ordinario	Cicli penitenziali
<u>Wir glauben all an einen Gott</u> cantato dalla comunità	<u>Wir glauben all an einen Gott</u> cantato dalla comunità	<u>Wir glauben all an einen Gott</u> cantato dalla comunità
Annuncio del sermone Canto della comunità Testo del sermone: Vangelo <u>Vaterunser (Padre nostro)</u> Sermone <u>Confessione e assoluzione</u> Annunci Orazione Intercessioni Ringraziamento Vaterunser (in silenzio)	Annuncio del sermone Canto della comunità Testo del sermone: Vangelo <u>Vaterunser (Padre nostro)</u> Sermone <u>Confessione e assoluzione</u> Annunci Orazione Intercessioni Ringraziamento Vaterunser (in silenzio) Benedizione dal pulpito	Annuncio del sermone Canto della comunità Testo del sermone: Vangelo <u>Vaterunser (Padre nostro)</u> Sermone <u>Confessione e assoluzione</u> Annunci Orazione Intercessioni Ringraziamento Vaterunser (in silenzio) Benedizione dal pulpito
Benedizione dal pulpito	Benedizione dal pulpito	Benedizione dal pulpito
Canto dopo il sermone	Canto dopo il sermone	Canto dopo il sermone
Prefazio (in latino)	Parafrasi del Padre nostro e memoriale eucaristico	Parafrasi del Padre nostro e memoriale eucaristico
SANCTUS come <i>musicafiguralis</i> (senza Osanna, Benedictus, Agnus Dei)		
<u>Verba Institutionis</u>	<u>Verba Institutionis</u>	<u>Verba Institutionis</u>
Per la distribuzione della Comunione: Cantata 2 <sup>a</sup> parte Canti alla comunione [comunità] Versetto Colletta conclusiva Benedizione Canto comunitario dal Salmo 67 Inno del coro	Per la distribuzione della Comunione: Cantata 2 <sup>a</sup> parte Canti alla comunione [comunità] Versetto Colletta conclusiva Benedizione Canto comunitario dal Salmo 67	Per la distribuzione della Comunione: Canti alla comunione [comunità] Versetto Colletta conclusiva Benedizione Canto comunitario dal Salmo 67

Da questo quadro emerge con evidenza un momento particolare nel corso della funzione liturgica, e cioè l'ambito del Credo: qui convergono chiaramente i due formulari che abbiamo nominato, *YOrdinarium missae* e il Catechismo. Mentre il Credo niceno-costantinopolitano appare integralmente solo nei cicli penitenziali, nel tempo ordinario si ha solo l'intonazione del Credo, e in occasione delle solennità festive esso scompare del tutto, mentre negli ordinamenti delle funzioni di

ogni periodo resiste il "Glaube deutsch", come veniva chiamata la versione di Martin Lutero del credo apostolico (in uso anche come *Katechismuslied*), cantato dalla comunità.

Istruttiva e significativa, per quanto possibile anche per la genesi di questo elemento, è comunque la regolamentazione relativa al Credo niceno-costantinopolitano nel tempo ordinario. Il celebrante lo intona, ma a tale intonazione non fa seguito la prosecuzione del "Patrem omnipotentem", bensì la cantata quale *Hauptmusik* (musica principale) della funzione religiosa. Si impone il sospetto che qui si realizzi alla lettera l'idea di sacrificio di lode sviluppata da Lutero e presentata in precedenza. Ancora nell'Agenda sassone in uso fino al 1955 circa, il celebrante introduceva la preghiera comunitaria della professione di fede con la seguente formula: "Laßt uns vor Gott treten mit dem Lobopfer und Bekenntnis der christlichen Glaubens!" [presentiamoci a Dio con il sacrificio di lode e la professione della fede cristiana!] L'esecuzione musicale e l'ascolto di una *musicafiguralis* molto elaborata e di grande valore artistico come *realizzazione* dell'idea di sacrificio di lode di Lutero! D'altro canto "der große Glaube" [il grande Credo] della comunità rimane intatto nel contesto della funzione religiosa, ora però solo come parte del Catechismo, che riceve poi un chiaro completamento con Vater-unser [Padre nostro], confessione e assoluzione (quale memoria e rinnovamento del battesimo) e Comunione, mentre il legame con il formulario della messa si affievolisce sempre più; solo il Sanctus messo in musica, e comunque incompleto (si rinuncia a Osanna, Benedictus, Osanna e Agnus Dei) rappresenta ancora il formulario della messa nelle grandi festività.

Parte della concezione pedagogica della funzione religiosa è rappresentata anche dalla parziale versione greco-latina della liturgia. Degna di rilievo rimane la chiara tripartizione dell'intera funzione, la cui prima parte (dall'inizio fino al *Glaubenslied* di Lutero) è solo cantata, la seconda parte solo parlata (in parte dal pulpito, con eccezione del canto di risposta della comunità all'annuncio del sermone da parte del predicatore) e la terza parte di nuovo solo cantata (interrotta dalla parafrasi del Padre nostro e dal memoriale eucaristico nel tempo ordinario e nei cicli penitenziali).

Nella funzione pomeridiana o vespertina predica il subdiacono della rispettiva chiesa, mentre al mattino aveva predicato il religioso titolare. A partire dalla Riforma il sermone del mattino era dedicato al vangelo domenicale o festivo, mentre quello della funzione vespertina alla corrispondente epistola. Gli ordinamenti differiscono fra loro lievemente durante i tre periodi dell'anno. Si ripete di fatto quanto già esposto per la funzione principale, lo *Hauptgottesdienst* (si veda la tabella a fronte).



*La Neue Kirche. Incisione da J. E. Scheffler.*

In tutte le funzioni religiose l'organo interveniva per preludiare e in veste di continuo; non suonava però durante i canti della comunità. Un'eccezione è costituita dal canto prima del sermone, che cambiava a seconda del periodo liturgico; nel tempo ordinario si cantava però sempre "Herr Jesu Christ dich zu uns wend" e occasionalmente è documentata in questo canto una partecipazione da parte dell'organo.

Solennità festive	Tempo ordinario	Cicli penitenziali
Preludio dell'organo	Preludio dell'organo	Preludio dell'organo
Inno del coro	Motetto del coro	Motetto latino del coro
Cantata festiva (a San Tommaso o San Nicola)		
Praeambulum dell'organo	Praeambulum dell'organo	
Lied <i>de tempore</i> della comunità	Lied <i>de tempore</i> della comunità	Lied <i>de tempore</i> della comunità
Salmo	Salmo	Salmo
<i>Vaterunser</i>	<i>Vaterunser</i>	<i>Vaterunser</i>
	Orazione	Orazione
Praeambulum dell'organo	Praeambulum dell'organo	
Canto della comunità	Canto della comunità	Canto della comunità
Annuncio del sermone	Annuncio del sermone	Annuncio del sermone
<i>Kanzellied</i>	<i>Kanzellied</i>	<i>Kanzellied</i>
<i>Vaterunser</i> (in silenzio)	<i>Vaterunser</i> (in silenzio)	<i>Vaterunser</i> (in silenzio)
Testo del sermone: epistola	Testo del sermone: epistola	Testo del sermone: Catechismo (periodo di Avvento) <i>Passionsharmonie</i> (periodo della Passione)
		Orazione Intercessione
Orazione	Orazione	Ringraziamento
Intercessione	Intercessione	Benedizione dal pulpito
Ringraziamento	Ringraziamento	
Benedizione dal pulpito	Benedizione dal pulpito	
Praeambulum dell'organo	Praeambulum dell'organo	Magnificat in tedesco, cantato dalla comunità
Magnificat in latino, cantato dal coro	Magnificat in tedesco, cantato dalla comunità	Responsorium
Responsorium	Responsorium	Colletta della passione
Colletta	Colletta	Benedizione
Benedizione	Benedizione	Lied: <i>Nun danket alle Gott</i>
Lied: <i>Nun danket alle Gott</i> [nessun esame di catechismo]	Lied: <i>Nun danket alle Gott</i>	Annuncio dell'ora di preghiera
	Annuncio dell'ora di preghiera	Canto della comunità
	Canto della comunità	Lettura di un pezzo del Catechismo
	Lettura di un pezzo del Catechismo	<i>Vaterunser</i>
	<i>Vaterunser</i>	Annuncio
	Annuncio	Esame di catechismo
	Esame di catechismo	Saluto finale
	Saluto finale	Strofa di canto della comunità
	Strofa di canto della comunità	

La funzione vespertina con l'esame di catechismo ci offre anche l'occasione per accennare alla partecipazione dei bambini alle funzioni religiose. Nelle funzioni principali i chierichetti [*Altaristen*) fungevano anche in un certo senso da celebranti (*Ministranten*). Avevano dei compiti musicali nell'ambito specifico del canto piano e piccoli servizi pratici da svolgere in relazione alla cena eucaristica.<sup>23</sup> L'esame di catechismo necessitava di due fanciulli, che venivano direttamente interrogati.

Non sono poi da dimenticare i *Choralisten*, quella associazione di dieci studenti che sotto la direzione del Cantor di San Nicola, il quale rivestiva altrimenti un ruolo subordinato nella vita musicale della città, cantavano le *Horae canonicae* nel coro della Nikolaikirche; si trattava di un'istituzione precedente alla Riforma, che permaneva in alcune città tedesche in virtù di antichissime donazioni. Formalmente questa istituzione appare come una sorta di fondazione che assegnava borse di studio in cambio dello svolgimento di regolari servizi liturgici nella chiesa di San Nicola. Alcuni coristi guadagnavano poi un'ulteriore piccola somma in qualità di primi cantori (*Praecentoren*) nelle funzioni religiose.

#### IL SIGNIFICATO DELLA FUNZIONE RELIGIOSA

Le funzioni religiose a Lipsia all'epoca di Bach sono da considerarsi come un momento centrale di comunicazione per la città non solo settimanale, ma anche giornaliero. La funzione principale svolge di fatto il ruolo di centro spirituale, comunale e culturale, e non vi era alcuna alternativa adeguata, neppure parziale. Da un punto di vista spirituale funzioni religiose, ore di preghiera e esami di catechismo costituiscono una prosecuzione degli insegnamenti già trasmessi da una formazione scolastica e da un'impostazione di vita cittadina comunque basata sui testi e sui valori della fede cristiana. Sul piano municipale queste funzioni religiose rappresentano, in un'epoca caratterizzata ancora dalla carenza di mezzi di comunicazione di massa, una fonte di informazione essenziale. La chiesa in esse non assume solo funzioni di diritto civile personale, ma ha anche dei doveri di informazione comunale e pubblica, che riguardano anche il paese e il mondo in generale. Queste funzioni venivano assolte con gli annunci, le intercessioni e la grande orazione, che occupavano nel complesso uno spazio di tempo consistente (fino a 45 minuti in ogni *Hauptgottesdienst*). Le funzioni relative al diritto civile personale fanno riferimento ai momenti decisivi della vita individuale (nascita/battesimo, pubblicazioni di matrimonio /matrimonio, morte/funerali) nonché ad eventi particolari (i "casi della vita") del destino personale di ciascuno. Probabilmente per ragioni di praticità, nella Lipsia dell'epoca si era già

assegnato in parte lo svolgimento delle formalità relative alle esequie dei defunti ad una gestione privata (inviti ai funerali) e comunale (gestione dei cimiteri); tali questioni non erano comunque controllate dalla chiesa. I "casi della vita" riguardavano molte parti delle intercessioni, che assolvevano a una funzione spirituale ma anche informativa sia in campo privato sia in campo ufficiale. Uno spazio considerevole era riservato anche alla lettura di mandati e ordini del principe elettore. Avvertimenti relativi a bande di ladri in circolazione o anche ad un singolo ladro come il "Mausedavid", che fu alla fine catturato e giustiziato sulla piazza del mercato di Lipsia, rientravano nel servizio religioso così come la regolare lettura due volte all'anno dell'ordinamento matrimoniale (la 2<sup>a</sup> domenica dopo l'Epifania e la 2<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità).<sup>24</sup> Sul piano culturale non bisogna dimenticare che la chiesa era l'unico luogo di incontri civici, che fungeva da centro rappresentativo della città e dei suoi cittadini, anche quando ciò significava soltanto una frequentazione abituale. Lo *Hauptgottesdienst* era il luogo nel quale ci si presentava con l'abbigliamento migliore e più prezioso, come accade oggi con l'opera o i concerti, mentre la Cena rappresentava piuttosto un'occasione simile a quella che oggi si riscontra nel foyer o nei corridoi dei nostri teatri d'opera o delle sale da concerto. La quantità di cappelle per la preghiera e archi rampanti corrispondeva a un desiderio di "privatizzare" la devozione entro un contesto pubblico, una caratteristica essenzialmente pietistica. D'altro canto non bisogna dimenticare che i servizi religiosi, con tutte le limitazioni che possiamo rilevare, cercavano di appianare le disuguaglianze sociali. Proprio nel XVIII secolo si rinforzarono però considerevolmente diverse limitazioni dell'uguaglianza sociale nel quadro delle funzioni liturgiche: non sono rari i riferimenti a persone o gruppi di emarginati che ricevevano da soli la comunione nella sacrestia: una anziana donna della Gerbergasse, il servo dello "Haus zur schwarzen Eule" ecc. Si afferma anche occasionalmente l'usanza - che pare provenisse da Borna, ma che certamente riguardava anche Lipsia - di rivolgere il sermone domenicale di mezzogiorno, che si svolgeva alternativamente nelle due chiese principali, sempre più agli appartenenti al terzo stato. Per concludere due citazioni possono dimostrare questo fatto. Il diacono di Borna Hoffkuntz scrisse: "Gli esami di catechismo servono piuttosto e soprattutto al popolo comune come vera e propria lezione, solo accade che lentamente la gente si annoia e diventa negligente, e anche per questo non può facilmente ottenere un'adeguata e ordinata comprensione della dottrina divina dai medesimi esami, soprattutto se poi talvolta li trascura." D'altra parte Hoffkuntz aveva già affermato in precedenza: "i sermoni sono più per coloro che sono già illuminati, poiché essi, ascoltandoli, ripetono le dottrine già note, e le ascoltano in modo più accurato, e si rinforzano in esse, e possono anche essere ulteriormente richiamati alla vera beatitudine divina, piuttosto che per coloro che non sanno, che per lo più ascoltano queste cose senza comprenderle, solo con le orecchie del corpo."<sup>25</sup> Questo giudizio, *mutatis mutan-*



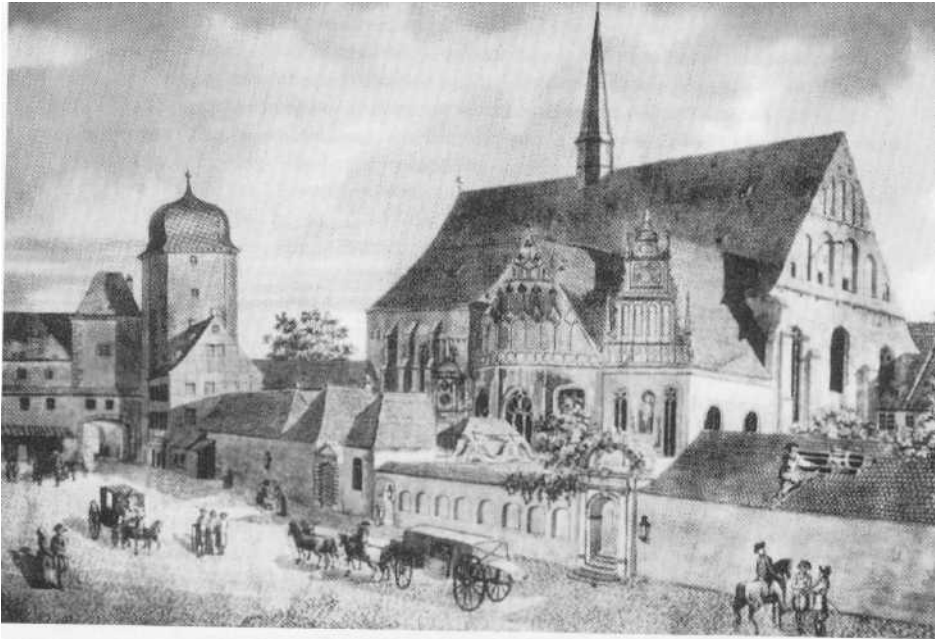
*dis*, può essere valido anche per l'ascolto delle cantate e dei loro testi; qui l'intento catechetico è percepibile sia internamente (se consideriamo il rapporto fra testi biblici, testi madrigalistici e corali conclusivi) sia esteriormente, nella misura in cui li si osserva nel contesto della funzione religiosa. Con riferimento al sermone di mezzogiorno e all'esame di catechismo Johann Friedrich Leibniz nei suoi *Kirchen-Andachten* del 1694 notava: "Nel sermone di mezzogiorno si trovano per lo più la servitù e i garzoni artigiani; / per mancanza di posto a sedere o in piedi / o perché per lavoro necessario o permesso non hanno avuto la possibilità di presenziare al sermone mattutino. Non si può comunque negare / che molti non partecipano alla funzione mattutina per lavoro non permesso / o addirittura per pigrizia. Si trovano comunque anche cristiani devoti / che ascoltano e assistono a tutti e tre i sermoni nella città."<sup>26</sup>

#### Note

- 1 Qui sono contenute anche le domande teologiche alle quali un aspirante al posto era tenuto a rispondere, cfr. il mio articolo "Bachs theologische Prüfung vor dem kurfürstlichen Konsistorium in Leipzig," BJ 1998. - In generale su questo argomento: Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Lehen seiner Zeit*, Berlin 1970.
- 2 La minaccia del protestantesimo dopo la fine della guerra smalcaldica porta, nella dieta di Augusta del maggio 1548, all'*Interim* di Augusta, che accorda ai protestanti solo il calice per i laici e il matrimonio dei sacerdoti fino al successivo concilio. Il duca Moritz di Sassonia (1521-1553) in condizioni di gravi difficoltà politiche, che lo fanno apparire un traditore, dispone un progetto di decreto ("Leipziger Artikel") che preserva i principi fondamentali della dottrina evangelica con concessioni relative alla configurazione delle funzioni religiose e alla prassi liturgica. La definizione consueta di "Leipziger Interim" per indicare questa decisione a cui si pervenne in modo sofferto e non senza tensioni, nasce dallo schieramento dei conservatori puri della teologia di Luterò e critici di questo processo (gnesioluterani), cfr. in proposito Günther Wartenberg, "Die Entstehung der sächsischen Landeskirche von 1539 bis 1559," *Das Jahrhundert der Reformation in Sachsen*, a cura di Helmar Junghans, Berlin 1989, pp. 67-90, in particolare p. 84.

- 3 Vilmos Vajta, *Theologie des Gottesdienstes bei Luther*, Berlin und Göttingen 1958, p. 286.
- 4 La formula di base per il ritmo della funzione evangelica si trova in Luterò, nel sermone pronunciato a Torgau il 5 ottobre 1544 per la consacrazione della nuova cappella del castello: "che nulla altro in essa accada oltre al fatto che il nostro amato Signore stesso parli con noi attraverso la sua santa Parola e noi da parte nostra parliamo a lui attraverso la preghiera e il canto di lode". *D. Martin Luthers Werke*. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 49: *Predigten der Jahre 1540-1545*, Weimar 1913, p. 588 sgg.
- 5 *D. Martin Luthers Werke*. Edizione critica integrale, Weimar 1883 sgg.; Bd. 7: *Schriften der Jahre 1520/21* (1897), pp. 544-604; Bd. 51: *Predigten, Auslegungen, Schriften der Jahre 1540-1541, Sprichwörtersammlung* (1914), pp. 200-264; Bd. 50: *Schriften der Jahre 1536-1539* (1914), pp. 509-653.
- 6 Un'indagine musicologico-liturgica e teologica su quest'opera, fino a oggi non ancora realizzata, ci sembra essere di estrema importanza.
- 7 Nella sua richiesta al Consiglio municipale di Lipsia in relazione alla scelta dei canti, il 20 settembre 1728 Bach scrive che fra le "usanze e consuetudini vi è stata anche la prescrizione dei canti sacri prima e dopo il sermone, che era stata lasciata unicamente a me e ai miei *antecessoribus* nel *cantorato*, avendo come riferimento i vangeli e il *Dreßdner-Gesangbuch* predisposto all'uopo, come appariva *convenient* al tempo e alle circostanze..." (Doc. I, n°19).
- 8 Günther Wartenberg, "Christian Friedrich Börner (1683-1753), ein Wegbereiter philologisch-historischer Schriftauslegung an der Leipziger Theologischen Fakultät," *Bach-Studien*, Bd. 10, a cura di R. Szeskus, Wiesbaden und Leipzig 1991, pp. 36-48.
- 9 Hofmann, Friedrich Gottlob: *Handschriftliches Verzeichnis der Leipziger Gesangbücher bis 1794*, Biblioteca del Museo di Storia della città di Lipsia, segnatura: F 218.
- 10 Sarebbe bello sapere che cosa si indichi con questo titolo fino ad oggi non identificato.
- 11 Doc. I, n° 178 e 181.
- 12 I giorni contrassegnati da un asterisco (\*) non ricorrono ogni anno. Il numero delle domeniche dopo l'Epifania e dopo la Trinità può diminuire o aumentare in relazione alla collocazione della Pasqua. Quando questa cade presto ci sono solo 1-2 domeniche dopo l'Epifania e 4-5 dopo la Trinità, quando cade tardi si arriva fino a un massimo di 6 domeniche dopo l'Epifania e si hanno di conseguenza meno domeniche dopo la Trinità.
- 13 Erano collocati ogni anno alternativamente in un venerdì delle settimane dopo la domenica Invocavit fino alla Judica (1° giorno di penitenza), tra la II e la VI domenica dopo la Trinità (2° giorno di penitenza) e fra la XIX e la XXIV domenica dopo la Trinità (3° giorno di penitenza).
- 14 Christian Geber, *Historie Der Kirchen=Ceremonien in Sachsen; Nach ihrer Beschaffenheit in möglichster Kürtze mit Anführung vieler Moralien und specialen Nachrichten*, Dresden und Leipzig 1732, p. 355.
- 15 Occasionalmente questo si riflette anche nei testi delle cantate; cfr. per la *Passionsharmonie* e *YEvangelienharmonie* da Bugenhagen, i testi delle due grandi Passioni conservate (BWV 244 e 245), ma anche il testo dell'Oratorio di Pasqua e dell'Ascensione (BWV 249 e I); per il Catechismo soprattutto BWV 7.
- 16 *Leipziger Kirchen=Staat*, Leipzig 1710, p. 22.
- 17 Johann Christoph Rost, *Nachricht* (v. sopra), fol. 24r e v.

- 18 Cfr. su questo argomento Christhard Mahrenholz, "Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617"; dello stesso autore in *Musicologica et Liturgica. Gesammelte Aufsätze*, a cura di Karl Ferdinand Müller, Kassel 1960, pp. 196-204.
- 19 Cfr. il mio lavoro *Gottesdienst und Kantate am Reformationsfest zur Bachzeit in Leipzig*, realizzato per i partecipanti al convegno della "Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung", Thomaskirche zu Leipzig 23-27 marzo 1990 [edizione privata], p. 2.
- 20 Lipsia, Archiv der Nikolaikirche, segnatura: I R 53.
- 21 *Manuale der Gottesdienste 1737*, Leipzig, Archivio della Nikolaikirche, segnatura: I E 10.
- 22 Cfr. su questo problema i miei lavori: "Bachs Passionen als Musik im Gottesdienst", *Johann Sebastian Bach, Johannes-Passion BWV 245*, Schriftenreihe der Int. Bachakademie Stuttgart, a cura di Ulrich Prinz, Bd. 5, Kassel 1993, pp. 44-61; "Bibbia, Gesangbuch e liturgia", *Il mondo delle Cantate di Bach*, a cura di Christoph Wolff, voi I: *Le Cantate sacre di Johann Sebastian Bach da Arnstadt a Köthen*, Milano 1995, pp. 135-155.
- 23 Cfr. il mio lavoro: "Zur Frage der Funktionen des Kantors Johann Sebastian Bach in Leipzig", *Musik und Kirche*, 53 (1983), pp. 167-173.
- 24 Così assegnate a causa delle letture previste dall'antica tradizione della chiesa.
- 25 August Theodor Hoffkuntz, *Einige Katechismus-Fragen und Antworten, Anfangs zum Privatunterricht der Jugend nach dem Dresdnischen Catechismo entworfen*, Rochlitz 1728, prefazione pp. 44-45.
- 26 *Leipziger Kirchen-Andachten*, Leipzig 1694, pp. 42-43.



*La chiesa universitaria di San Paolo. Disegno di B. Schwarz.*

# 5

## BACH: CANTOR E KAPELLMEISTER

*Christoph Wolff*

La successione dei concetti di "Cantor" e "Kapellmeister" può a prima vista apparire fuorviante. Non ha forse Bach rivestito il ruolo di Kapellmeister a Köthen, prima di trasferirsi a Lipsia in qualità di Cantor? Certamente questa è la successione cronologica nel quadro della sua carriera professionale: ai sei anni di attività in veste di Kapellmeister a Köthen, dal 1717 al 1723, fecero seguito i ventisette anni in cui rivestì la carica di Thomaskantor a Lipsia. L'attività di Kapellmeister precedette dunque l'impiego in qualità di Cantor. D'altro canto non si può ignorare come il Thomaskantor Bach a Lipsia si servisse regolarmente del suo titolo di Kapellmeister, che non aveva affatto perduto lasciando Köthen. Di fatto egli mantenne il titolo di "Capell-Meisters" alla corte di Anhalt-Köthen e assunse incarichi ad esso corrispondenti in qualità di ospite, che ebbero termine nel 1729 con la commissione della musica funebre per il defunto principe Leopold. Dopo il 1723 a Köthen non fu nominato nessun nuovo Kapellmeister; la direzione della cappella fu affidata al Konzertmeister. La questione relativa a Bach Cantor-Kapellmeister non è in realtà una faccenda di titoli o funzioni, quanto piuttosto di sostanza.

Uno dei punti critici di qualsiasi biografia risiede nella periodizzazione, cioè nella ragionevole suddivisione e articolazione della vita e dell'attività creativa in diverse fasi. E non si tratta solo della metodologia inerente l'ordinamento dei dati, bensì

anche della dimensione interpretativa, cioè della comprensione della vita e dell'opera. La classica suddivisione della vita e dell'opera di Bach in cinque periodi proposta da Philipp Spitta costituisce in questo senso un caso esemplare, che ha le sue ripercussioni fino ai giorni nostri. Essa delinea un'immagine di Bach che rappresenta a grandi linee l'evoluzione dell'organista passando per lo stadio intermedio di Kapellmeister fino al ruolo di Cantor; l'ultimo gradino di questa evoluzione - detto *cum grano salis*-è quello dell' "Arcicantor" (*Erzkantor*), ovvero dell'autore delle tarde cantate su corale, la più preziosa espressione della musica sacra luterana. Per Spitta fu decisiva la premessa, del tutto legittima, che la produzione di Bach fosse chiaramente determinata dalle esigenze dell'incarico che di volta in volta rivestiva e solo in seconda istanza da idee ed intenzioni personali. Di fatto in Bach possiamo osservare qua e là l'azione riequilibrante del genio sottoposto all'autorità da cui dipende. Tuttavia nel complesso Bach si è comportato in modo assai più libero, diciamo pure emancipato, rispetto a quanto l'immagine tradizionale voglia far apparire. La concezione di Spitta di un'attività artistica legata a commissioni d'ufficio, che a priori non è affatto scorretta, si traduce però in questo caso in un circolo vizioso, in cui la cronologia delle opere da un lato e le tappe della vita e dello sviluppo artistico dall'altro si ritrovano imbrigliate, basandosi l'una sull'altra in uno schema biografico fuorviante. Per questo le conoscenze derivate da nuove e recentissime ricerche cronologiche sulla produzione bachiana, ma anche lavori d'altro genere sulle fonti, spingono ad una posizione critica nei confronti della periodizzazione convenzionale, nella misura in cui questa è improntata ad una visione limitata del legame primario tra la produzione musicale di Bach e i suoi incarichi professionali.

Ecco alcuni esempi esplicativi: la fase più importante del lavoro di Bach all'*Orgelbüchlein* composto a Weimar, una raccolta di corali per organo che originariamente prevedeva oltre 160 numeri, corrisponde quasi esattamente al periodo in cui comincia a dedicarsi alla composizione di cantate. Nonostante la nomina a Konzertmeister di Weimar ottenuta nel 1714, che implicava l'obbligo di comporre regolarmente cantate, Bach rimase dunque in primo luogo organista di corte. A ciò bisogna aggiungere che egli, sia prima sia dopo il 1714, continuò a svolgere servizio in qualità di musicista da camera [*Kammer-Musicus*], il che comportava naturalmente anche una specifica attività compositiva. Bach non era infatti qui attivo solo in qualità di cembalista (così per esempio la genesi delle Suites inglesi ci rimanda a Weimar), ma certamente anche come compositore di lavori cameristici, benché proprio in questo ambito si debba lamentare una trasmissione di lavori estremamente lacunosa (comunque sia, almeno gli antefatti relativi ai Concerti brandeburghesi rimandano a Weimar). Appare dunque opportuno sottolineare non tanto la successione, quanto la contemporaneità nonché l'equilibrio d'importanza di ambiti d'attività diversi e fra loro complementari.

Come stanno le cose in relazione al Kapellmeister di corte di Köthen? Ci è pervenuta solo una parte infinitesima delle musiche di corte ufficiali, per lo più cantate celebrative per il principe Leopold. Molto di ciò che comunemente e da molto tempo è attribuito all'attività di Bach come Kapellmeister di Köthen appartiene in realtà in maniera evidente al periodo di Lipsia (per esempio quasi tutte le Suites per orchestra, i Concerti per violino, la maggior parte dei progetti dei Concerti per clavicembalo, le Sonate per flauto e per viola da gamba). Anche i Concerti per più strumenti (*Concerts avec Plusieurs Instruments*) del 1721, di cui ci è pervenuta una partitura in bella copia dedicata al Margravio di Brandeburgo, non appartengono in senso stretto al repertorio di Köthen, perché difficilmente Bach avrebbe potuto dedicare ad un altro sovrano lavori destinati al principe Leopold. Abbondano per contro, nel novero dei lavori pervenutici dal periodo di Köthen, le composizioni solistiche: lavori per tastiera quali il *Clavicembalo ben temperato* del 1722 o le Invenzioni e Sinfonie del 1723, nonché le Sonate e Partite per violino solo del 1720: tutti indizi del fatto che scarseggiava la richiesta o mancavano le condizioni organizzative ed economiche per più ampi progetti orchestrali o strumentali. Comunque manca per il periodo di Köthen un repertorio rappresentativo e caratteristico per un Kapellmeister.

Possiamo però affermare allora che il repertorio del Cantor di Lipsia fosse più chiaramente delineato e tipico? Certamente almeno nei primi anni di Lipsia la produzione di cantate è chiaramente in primo piano, tuttavia il Thomaskantor si dedica sempre più alla musica per strumenti a tastiera (ricordiamo il secondo *Clavierbüchlein* per Anna Magdalena del 1725, l'edizione iniziata nel 1726 della *Clavier-Übung* e le sei Sonate per organo), tiene concerti d'organo all'estero o faticose esibizioni in qualità di organista ospite alle corti di Köthen e Weißenfels, partecipa ad esecuzioni con gruppi di Lipsia al di fuori delle chiese, attività che lo porterà infine nel 1729 al suo impegno a lungo termine come Director del *Collegium musicum*.

L'intrecciarsi e la stratificazione dei dati nel periodo di Lipsia è uno degli elementi di maggiore difficoltà nella ricostruzione della biografia di Bach allorché si tratta di descrivere il suo rapporto con il cantorato di San Tommaso a Lipsia, durato per ben 27 anni, in relazione alle sue finalità artistiche. Il fatto che egli all'inizio si desse da fare attivamente per costruirsi un repertorio di cantate appare un punto di partenza naturale e del tutto logico. Ma anche dopo l'abbandono, avvenuto al più tardi nel 1729, di una regolare e sistematica composizione di musica da chiesa, si ritrovano sempre nuovi segnali di un evidente interesse per progetti legati alla musica sacra (si pensi solo ai tre oratori di Natale, di Pasqua e dell'Ascensione, alla nuova versione della Passione secondo Matteo del 1736, o anche alla progettata revisione della Passione secondo Giovanni) per procurare nuovi

### Nachricht von den Musikalischen Concerten zu Leipzig.

Die beyden öffentlichen Musikalischen Concerten, oder Zusammenkünfte, so hier wöchentlich gehalten werden, sind noch in heilighen Andenken bey uns, bey uns der Besten. Beysonderlich Capell-Meister und Musik-Director in der Thomaskirche und Nikels-Kirche. Herr Johann Sebastian Bach, und wird außer die Musik alle Wochen einmal, auf dem Sommermannen ihren Caffee-Haus in der Catharischen Kirche, von 10 Uhr bis 12 Uhr, in der Woche zweymahl, Dienstags und Frentags zu eben der Zeit gehalten. Das andere bey uns Herr Johann Gottlieb Borne, Musik-Director in der Basiliner Kirche, und Organist in der Thomaskirche. Es wird gleichfalls alle Wochen einmal auf dem Edelhofischen Saal in der Closter-Gasse, Donnerstags Abends von 8 bis 10, in der Messe aber die Woche zweymahl, nemlich Montags und Donnerstags, zu eben der Zeit gehalten.

Die Glieder, so diese Musikalischen Concerten ausmachen, bestehen mehrentheils aus den allhier Herrn Studirenden, und sind unter gute Musick unter ihnen, so das öfters, wie bekandt, nach der Zeit berühmte Virtuosen aus ihnen erwachsen. Es ist jedem Musico vergönnet, sich in diesen Musikalischen Concerten öffentlich hören zu lassen, und sind auch mehrentheils solche Subskriber vorhanden, die den Werth eines wöchentlichen Musick zu beurtheilen wissen.



"Nachricht von den Musikalischen Concerten zu Leipzig" (1736) del Collegium Musicum sotto la direzione "des Capell-Meister und Musik-Direktor in der Thomas und Nikels-Kirchen allhier, Herr Johann Sebastian Bach".



impulsi alla routine lavorativa. Gli anni successivi al 1730 si svolgono comunque indubbiamente assai più nel segno delle attività del suo *Collegium Musician*, un'organizzazione professionale di musicisti cittadini che assorbiva le sue energie con concerti "ordinali" una volta alla settimana (durante il periodo della fiera due volte la settimana) e con altre manifestazioni "straordinarie". Appare inoltre sorprendente come Bach, dopo aver abbandonato il suo incarico di direttore del *Collegium Musicum* negli anni Quaranta, non si dedicasse di nuovo più intensamente ai suoi incarichi di Cantor. Egli riduce invece la sua attività ufficiale praticamente alla gestione del cantorato, senza investimenti creativi realmente importanti. Sono altri progetti estranei ai suoi uffici, quali l'Arte della fuga, che gli appaiono assai più importanti.

Non aveva però Bach sempre saputo assumere in prima persona la regia della sua vita professionale? Pensiamo al sorprendente taglio del cordone ombelicale dalla ristretta e al tempo stesso estesa famiglia turingia Bach, operato dal quindicenne con la sua partenza per la lontana Lüneburg, i successivi contrasti con principi e autorità, fino alla disponibilità ad accettare la carcerazione "per aver troppo ostinatamente chiesto la sua *dimission*" (Doc. II, n° 84) prima della partenza per Köthen. I mutamenti di impiego di Bach dimostrano quanto egli difendesse i propri interessi. Egli fu inoltre capace di consolidare la sua autorità professionale con promozioni e nomine caparbiamente perseguite, pensiamo in primo luogo a onorificenze di corte estremamente prestigiose. Dopo essere stato Kapellmeister titolare fino al 1729 a Köthen e fino al 1735 a Weißenfels, nel 1736 ottenne finalmente il titolo di "kurfürstlich-sächsischen und Königlich-polnischen Hofcompositeurs" ("compositore della corte elettorale di Sassonia e reale di Polonia"). Nel calendario di corte pubblicato ogni anno a Dresda infatti anche il nome di Bach appare fino al 1750 fra i membri della "Königl. Capell- und Cammer-Musique" in qualità di "Kirchen-Compositteur]" (Doc. II, n° 388).

Come il calendario di corte di Dresda inserisce il "Kirchen-Compositeur" nella "Capell- und Cammer-Musique", non separa cioè le funzioni profane da quelle ecclesiastiche, così avviene anche nella realtà con la sostanziale integrazione di profano e sacro che rappresentano per così dire due facce della stessa medaglia e un'unità nel modo di vivere e di pensare, un'unità che fu poi abbandonata solo con il processo di secolarizzazione nel corso del XIX secolo.

L'unità di sacro e profano in Bach deve essere affermata anche sul piano musicale, e non solo nella misura in cui a un'opera composta per un'occasione profana poteva essere attribuita anche una funzione sacra. Ci sono altri elementi nei quali si manifesta l'intimo legame: già nelle cantate del periodo di Weimar è chiaramente importante il fatto che l'organista di corte Bach, nominato nel 1714



*Il regolamento scolastico di San Tommaso, 1723.*

Konzertmeister, riuscisse a usare in modo inedito il gruppo strumentale della cappella di corte. La perdita di lavori, a quanto pare ingente, rende di fatto impossibile avere un quadro della produzione musicale cameristica di Bach nel periodo di Weimar. Le cantate forniscono comunque un'idea del livello di virtuosismo raggiunto dal Konzertmeister Bach sul piano del "mestiere" in campo strumentale e di come egli (che fra l'altro, espressamente per questo, trasferì le prove dalla dimora del Kapellmeister alla cappella del castello) riuscisse a sfruttare la molteplicità delle risorse strumentali nella sua prima serie di cantate sacre (che inizia con BWV 182).

Nelle cantate di Lipsia non troviamo quel costante mutamento degli organici che appare caratteristico per le cantate circa fino alla Pasqua 1715. Si riduce la varietà, benché anche qui Bach eviti qualsiasi forma di standardizzazione. Ciò che dobbiamo rilevare è però soprattutto come nella cantate di Lipsia non si presenti il Cantor, bensì il Kapellmeister Bach. Se le cantate del periodo di Weimar potevano essere caratterizzate come tipica produzione di un Konzertmeister, quelle di Lipsia mostrano nel complesso uno stile da Kapellmeister. E così peraltro Bach definiva il suo incarico a Lipsia. All'inizio egli si firmava preferibilmente con il titolo di "Cantor", oppure "Director musices" e "Capellmeister", per sottolineare quanto considerasse strettamente legati fra loro questi due aspetti della

sua attività. La questione si era già delineata con la nomina a Thomaskantor. Quando il Consiglio municipale di Lipsia cominciò a pensare alla successione del bravo Thomaskantor Johann Kuhnau, emerse la fondamentale domanda, se fosse più opportuno cercare un insegnante che fosse anche musicista oppure qualcos'altro. La maggioranza del Consiglio, alla quale con tutte le nuove nomine alle più importanti cariche cittadine interessava dare nuovo lustro alla metropoli del commercio, optò per un gruppo di Kapellmeister del livello dei vari Telemann, Graupner, Fasch e Bach. I maestri e *Kantoren* Tufen, Steindorf o Rolle sin dall'inizio non ebbero in realtà alcuna chance. Senza dubbio Bach, sul quale dopo qualche tergiversazione era caduta la scelta, cominciò il suo nuovo ufficio con l'evidente scopo di amministrare il cantorato di San Tommaso nello stile di un Kapellmeister.

Il successore del colto maestro e Cantor Johann Kuhnau seppe trasferire le aspettative sul piano musicale, e non sorprende dunque che Bach, rispetto al suo predecessore, si presentasse con esigenze tecniche del tutto nuove nei confronti delle abilità strumentali e vocali della compagine di Lipsia. Possiamo stimare a fatica quali resistenze nei confronti delle sue richieste tecnico-musicali Bach dovesse vincere sia fra i coristi di San Tommaso, sia fra gli strumentisti municipali di Lipsia. Le parti vocali e strumentali delle cantate di Bach erano mediamente ben al di sopra del livello che richiedeva, per esempio, l'opera contemporanea ai professionisti che la eseguivano. È dunque ben comprensibile perché Bach non perdesse mai di vista come modello la situazione dell'orchestra di corte di Dresda, almeno con uno sguardo indiretto.

Dopo gli stimati e solidissimi *Schul-Kantoren* Knüpfer, Schelle e Kuhnau, era ora all'opera con Bach un Kapellmeister di corte riconosciuto, al quale inoltre non si confaceva l'obbligo di dare, accanto a lezioni di musica, anche lezioni di latino (cosa peraltro prevista nel computo del suo stipendio). Seguiamo passo passo quello che possiamo definire quasi il doppio gioco del Cantor-Kapellmeister. Comincia con i progetti per la creazione di un nuovo repertorio di cantate. Contrariamente alla prassi predominante all'epoca, Bach compose un ristretto numero di annate di cantate subito all'inizio del suo ufficio, in modo di avere a disposizione un repertorio d'uso con possibilità di ripetizione a rotazione. Il vantaggio rispetto alla composizione di dieci, quindici o più annate (tale era all'incirca la produzione dei contemporanei Telemann o Stölzel) risiedeva soprattutto nel fatto che non si poteva dar vita ad alcun effetto di moltiplicazione, di routine. Il taglio prettamente individuale di ognuna delle quasi duecento cantate di Bach conservate conferma questa circostanza in modo inequivocabile.

Bach riuscì alla fine, soprattutto coinvolgendo studenti di talento dell'Università,

a mobilitare i migliori musicisti della città per rinfoltire il suo organico standard relativamente piccolo destinato alle funzioni in San Tommaso e San Nicola. Divenne così possibile presentare lavori di un virtuosismo assai più ardito, dare vita a modelli ambiziosi e nuovi di cantate, nei quali era possibile addirittura integrare grandi movimenti da concerto. Si pensi solo alle estese "Kantaten-Sinfonien" con organo concertante. Anche un lavoro di ampie dimensioni come la Passione *secondo Matteo*, però, si spiega in relazione al particolare desiderio di Bach di conferire al cantato di San Tommaso un nuovo profilo, e questo non in ultima analisi sulla base della sua mentalità di Kapellmeister incorruttibile e alieno da compromessi. La *Passione secondo Matteo* è comunque ancora in certa misura inquadrabile nella concezione degli uffici e delle commissioni di un Cantor con funzioni di Kapellmeister. L'impostazione del lavoro e, soprattutto, le sue inedite proporzioni, che trovano confronto solo nell'opera rispetto alla quale si individuano peraltro sostanziali differenze, possono essere di fatto ricondotte ai due poli entro i quali si manifesta l'essenza di Bach musicista: Cantor e Kapellmeister.

C'è una sola prova autentica di quanto Bach stimasse la qualità della sua musica sacra. In occasione della cosiddetta "disputa sui prefetti" con il Rettore della scuola di San Tommaso, Bach in una richiesta indirizzata il 15 agosto 1736 al Consiglio municipale di Lipsia descrive le particolari capacità richieste al prefetto responsabile del primo coro. Sottolinea in questa occasione che "i pezzi musicali sacri che vengono eseguiti dal primo coro, e che sono per lo più di mia composizione, sono incomparabilmente difficili ed intricati" (Doc. I, n° 34). È evidente dunque che Bach era consapevole di scrivere lavori non solo genericamente difficili, ma anche intricati, cioè complessi e delicati da eseguire.

Prendendo le mosse dalle inconsuete difficoltà di prassi esecutiva che presenta la musica sacra di Bach, ci si pone la domanda su quali siano gli elementi che determinano la struttura "intricata" delle sue cantate e dei suoi grandi oratori. Johann Adolph Scheibe, nella sua nota critica alla musica di Bach del 1737, rimprovera fra le altre cose al musicista il fatto che egli giudichi "sulla base delle sue dita: poiché egli pretende che cantanti e strumentisti con le loro gole e i loro strumenti facciano proprio ciò che egli è in grado di fare sulla tastiera" (Doc. II, n° 400). Qui, se da un lato si riconosce il virtuosismo esecutivo di Bach, dall'altro ancor più si sottolinea l'assenza di compromessi nel trasferire alle partiture vocali il suo pensiero strumentale. I confini fra il contrappunto vocale e quello strumentale sono annullati, il costante trattamento della scrittura vocale, sia essa solistica o corale, sul modello di uno strumento obbligato, diventa ovvio. Una concezione essenzialmente strumentale-contrappuntistica ha, al di là degli aspetti legati alla conduzione ritmica e melodica delle voci, anche conseguenze

sul piano di una strutturazione armonica che si spinge fino ai confini della tonalità maggiore-minore. È questa concezione compositiva pluridimensionale che conduce a risultati davvero intricati.

Il Kapellmeister Bach era richiesto anche al di fuori del cantorato e poteva dunque, come si sarebbe dimostrato poi nel 1729 con la sua assunzione della carica di direttore del *Collegium Musicum*, realizzare i suoi più estesi interessi. Bach aveva avuto solo due anni prima la più importante opportunità di presentarsi alla città di Lipsia in qualità di Kapellmeister, e precisamente il 17 ottobre 1727 in occasione della cerimonia funebre accademica per la defunta principessa elettrica Christiane Eberhardine, da tutti stimata. L'ode funebre BWV 198 scritta per questa occasione è la seconda composizione che ci rimanda ad un legame con la corte di Dresda. La prima era la "Abend-Music" BWV Anh. 9 "Entfernet euch, ihr heitern Sterne", del 12 maggio 1727, che - secondo le parole dei cronisti di Lipsia - "è stata composta dal *Kapell-Meister e Stadt-Cantore Hr. Johann Sebastian Bach*, e che egli stesso ha diretto". Si parla di oltre 40 esecutori e più di 300 studenti che portavano le fiaccole. Purtroppo la musica di questo lavoro è andata perduta, ma il primo movimento è stato probabilmente riutilizzato intorno al 1748-49 come 1° "Et resurrexit" nel Credo della Messa in si minore.

Nel suo complesso la prima fase della genesi della Messa in si minore rivela stretti legami con la corte di Dresda. La Messa del 1733, successivamente com-



Frammento del Kyrie (BWV 232), 1733.

pletata per divenire la Messa in si minore, fu composta nel periodo di lutto decretato dallo Stato nella primavera del 1733 per la morte di Augusto il Forte. Poiché per la durata di tre mesi era vietata qualsiasi esecuzione musicale, si presentò a Bach un gradito periodo di costrizione creativa che egli fu in grado di sfruttare adeguatamente. Adeguatamente innanzitutto nel senso che egli pensò di offrire un omaggio al successore al trono, che potesse al tempo stesso rivalutare il suo status a Lipsia. Il Cantor municipale luterano Bach mise così in atto una strategia assai abile, componendo un pezzo di musica sacra che fosse gradito alla corte cattolica di Dresda: e non sarebbe certamente potuto essere una Passione. Il progetto di conseguire un titolo di corte dapprima fallì, ma nel 1736 Bach conseguì il suo fine dichiarato: la nomina a compositore di corte. Il Cantor fu così ufficialmente promosso "kurfürstlich-sächsischen und königlich-polnischen Hof-Compositeur und Titular-Kapellmeister" ("compositore della corte elettorale di Sassonia e reale di Polonia e Kapellmeister titolare").

A Lipsia, fra i compiti del Thomaskantor, vi era anche quello di eseguire per le festività importanti accanto alle cantate una messa in stile figurato. Nei primi anni Bach sbrigò questo dovere presentando messe minori di autori stranieri. Solo con la Messa del 1733 si risveglia in lui quello che potremmo definire



*La scuola con l'abitazione di Bach (a sinistra).  
Disegno da S. Hauptman, 1868.*

l'Istinto del Kapellmeister", con la proposta di una composizione che pone al venerando genere musicale nuove esigenze. Ciò è dimostrato già dalla inconsueta scrittura vocale a cinque voci, nonché dall'organico orchestrale particolarmente ricco, ma soprattutto dalle incredibili dimensioni del lavoro: *Kyrie* e *Gloria* durano complessivamente quasi un'ora, un vero e proprio modello di arte musicale virtuosistica, di molteplicità stilisticamente differenziata e di architettura formale.

La dedica di questa Missa "solemnis" del 1733 (alla tipologia solenne facevano riferimento l'uso di un coro a cinque voci e di una grande orchestra con ottoni) è confermata da Bach in uno scritto di accompagnamento datato 27 luglio 1733 e indirizzato al principe elettore. In esso egli definisce l'opera dapprima con tono di sottomissione e modestia "il piccolo presente lavoro", ma subito dopo ne parla come di un "lavoro scaturito da quella scienza che io ho raggiunto nella musica". Così egli indica che questa Messa è un esempio di ciò che il Cantor-Kapellmeister intendeva per scienza musicale, arte compositiva e varietà. Si offrì poi subito di "comporre sia musica sacra sia per orchestra", cioè di fornire musica vocale e strumentale su "richiesta" del re. Purtroppo non siamo in grado di sapere fino a che punto Dresda tenesse concretamente in conto questa offerta. Comunque sia, per molti anni Bach diede udibile espressione al titolo di corte che gli era stato conferito nel 1736 partecipando con il suo *Collegium Musicum* a molti ricevimenti e cerimonie del principe elettore a Lipsia e fornendo per tali occasioni sue composizioni.

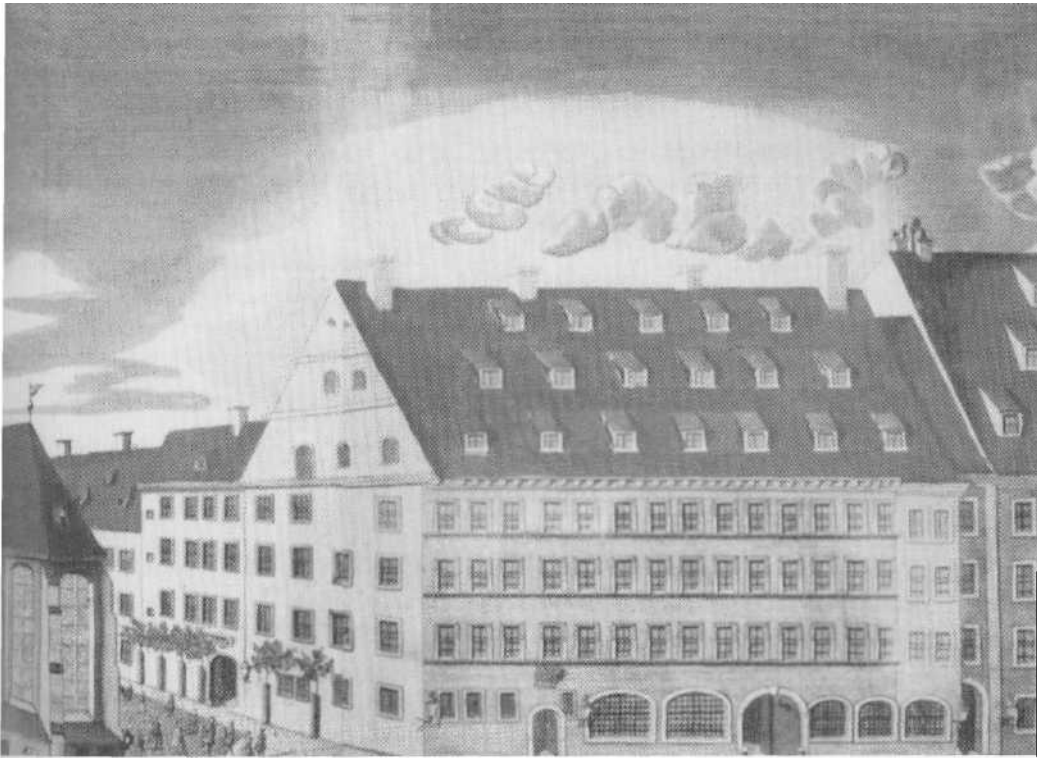
In un certo senso in questo modo il Kapellmeister Bach riuscì a fare della sua funzione a Lipsia un "avanposto" della musica di corte di Dresda. Che ciò periodicamente, e forse a lungo andare, non fosse gradito alle autorità responsabili del cantorato di San Tommaso non deve stupirci, ed emerge comunque esplicitamente dai Consigli in cui si discusse la successione di Bach nel 1750: si "cerca un Cantor e non un Capellmeister" (Doc. II, n° 614). Lipsia non ebbe mai più un Kapellmeister-Cantor.



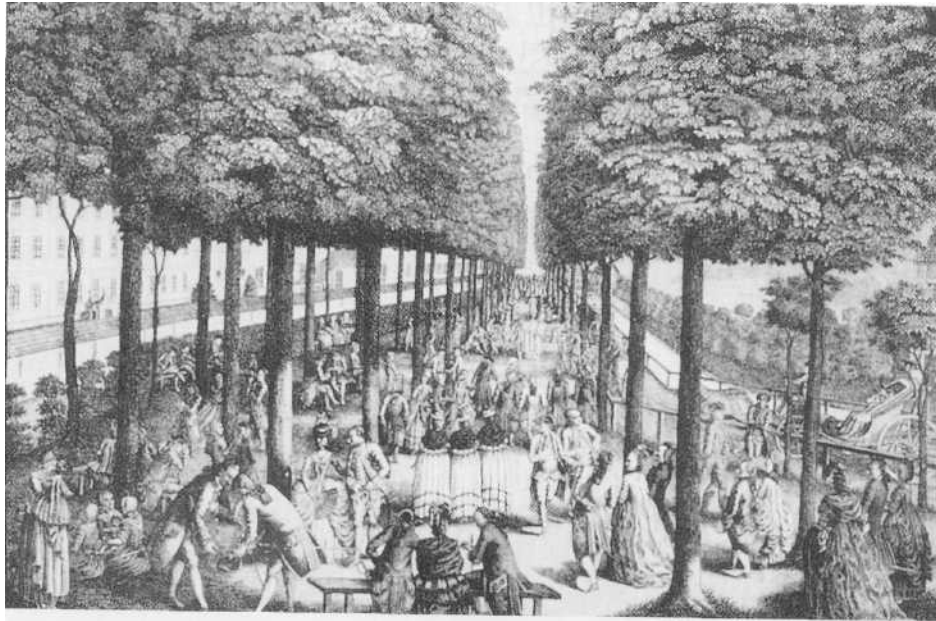


# 2

## LE OPERE E IL LORO MONDO



*Il sagrato di San Tommaso dopo il 1732. Incisione di J. G. Schreiber.*



*"Guardare ed essere guardati sulla Promenade di Lipsia."  
Incsione di J. A. Rosmaester, 1777.*

# 6

## AUTORI E TESTI POETICI

*Hans-Joachim Schulze*

Con l'assunzione del suo ufficio a Lipsia e la quantità di incombenze musicali anche inconsuete ad esso connesse, il nuovo Thomaskantor si vide posto di fronte a un compito che somigliava alla quadratura del cerchio: per poter predisporre per ognuna delle circa sessanta domeniche e festività dell'anno liturgico una *Haupt Music* era necessario procurare rapidamente una grande quantità di testi adatti, senza considerare poi il fatto che, a quanto pare, non c'era a disposizione un poeta attivo *ex officio*.<sup>1</sup> Bach non poteva pertanto sperare che gli fosse fornita un'annata di libretti unitaria e comunque - anche ammesso che ce ne fosse a disposizione una - resta aperta la domanda se essa potesse corrispondere alle sue esigenze. Egli infatti sin dall'inizio, in particolare nel periodo di Weimar, aveva manifestamente attribuito grande importanza alla triade costituita da contenuto teologico, qualità letteraria e utilizzabilità musicale. Nei primi dodici mesi della sua attività a Lipsia, poi, la sua concezione di testi "adatti" non era di fatto univoca: potevano considerarsi tali quei testi che di volta in volta si prestavano a esperimenti con diversi modelli di cantate, quelli che potevano essere utilizzati per la prosecuzione di un progetto compositivo ritenuto praticabile o, ancora, quelli che rendevano possibile la rielaborazione o l'applicazione di un nuovo testo a composizioni già disponibili. Così come differenziato era il modo di procedere di Bach nella realizzazione di un ciclo annuale completo di cantate, altrettanto eterogenea era anche la richiesta di testi adatti. Si può dunque con buone moti-

vazioni dubitare che un solo autore si potesse rivelare all'altezza di tale varietà di una compiti.

Per il momento non siamo in grado neppure di ipotizzare a chi Bach si sia rivolto con una specifica richiesta di aiuto. A quanto pare egli teneva a segnalare sin dall'inizio della sua attività la fine dell'interregno per il Thomaskantorat, durato esattamente un anno, e l'aprirsi di una nuova epoca. Per questo è probabile che rinunciassero a riprendere in considerazione testi sperimentati e già presentati sotto l'egida del suo predecessore Johann Kuhnau. Analogamente evitò inizialmente di attingere ad annate di testi preesistenti, benché egli, come è oggi ancora possibile dimostrare, avesse portato con sé a Lipsia alcuni esemplari.

Poco problematica sembra invece essere stata l'integrazione di suoi lavori di precedente composizione nella prima annata di Lipsia. Cantate sacre del periodo di Weimar poterono essere o riproposte nella loro forma originaria, o ampliate sia sul piano testuale sia su quello musicale in relazione ad una nuova destinazione nell'anno liturgico. La ripresa di cantate profane del periodo di Köthen richiese invece in ogni caso l'applicazione di nuovi testi, l'impiego dunque del cosiddetto procedimento della parodia. Dalla varietà dei procedimenti qui citati emerge il quadro variegato e disomogeneo della prima annata di cantate di Lipsia del 1723-24.

Stranamente le cantate proposte da Bach per concorrere al posto di Thomaskantor per la settimana domenica prima di Pasqua del 1723 ("Jesus nahm zu sich die Zwölfe" e "Du wahrer Gott und Davids Sohn") rivelano sul piano testuale un parallelismo con le due cantate di prova che il suo concorrente di Darmstadt Christoph Graupner aveva presentato circa un mese prima. Anche le due cantate - entrambe insolitamente estese con i loro 14 movimenti - che Bach presentò alla fine di maggio e all'inizio di giugno del 1723 nelle due chiese principali di San Nicola e di San Tommaso per il suo esordio ("Die Elenden sollen essen" e "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"), sembrano avere, per quanto concerne il testo, la medesima provenienza delle quattro sopra citate cantate di prova. Il librettista dovrebbe pertanto essere ricercato a Lipsia, tanto più se si ipotizza che l'una o l'altra delle cantate di prova possa essere stata composta dai candidati "in clausura" su un testo loro fornito. In questo caso si potrebbe considerare la possibilità che il borgomastro di Lipsia Gottfried Lange (1672-1748), che dal settembre del 1722 si era impegnato alacramente per la nomina del nuovo Thomaskantor, abbia personalmente posto mano alla penna.<sup>2</sup> Questa ipotesi non è scorretta se si considera il fatto che Lange negli anni di gioventù, quando ancora era *Magister* a Lipsia, era attivo come poeta, aveva realizzato per la vicina Weißenfels un libretto d'opera che, messo in musica da Johann Christian Schie-

ferdecker, era approdato anche sulle scene dell'Opera di Amburgo, e nel 1699 aveva acquistato notorietà addirittura con una nuova traduzione più volte ristampata della innovativa tragedia di Pierre Corneille *Le Od* (1636).

Nella serie delle cantate eseguite dall'inizio dell'ufficio assunto a Lipsia segue, dopo le già citate cantate in 14 movimenti per la 1<sup>a</sup> e la 2<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità, dapprima la riproposta della cantata pur sempre in 11 movimenti "Ich hatte viel Bekümmernis", un'opera di Weimar con parti risalenti probabilmente ad epoca ancora anteriore, e solo successivamente, per la 4<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità, una prima composizione nuova più breve, la cantata in sei movimenti "Ein ungefärbt Gemute", su un testo di Erdmann Neumeister del 1714. Questo lavoro fu associato a una ripresa della cantata di Weimar "Barmherziges Herze der ewigen Liebe" su un testo di Salomon Franck del 1715. Per la festa di San Giovanni si aggiunse la cantata in soli cinque movimenti "Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe"; poi, per la Visitazione di Maria e la 7<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità, con le cantate "Herz und Mund und Tat und Leben" e "Ärgre dich, o Seele, nicht", si ebbero due lavori risalenti a Weimar che, originariamente in sei movimenti, furono ampliati a Lipsia con l'aggiunta di recitativi estesi raggiungendo rispettivamente gli undici e i dieci movimenti. Di questo periodo non ci sono purtroppo pervenute le composizioni presumibilmente destinate alla 5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità, cosicché la nostra valutazione risulta necessariamente incerta. Dalla 8<sup>a</sup> alla 22<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità si offre finalmente un quadro relativamente unitario, in cui prevale una forma testuale in sei movimenti secondo la successione testo biblico - recitativo - aria - recitativo - aria - corale. Non è tuttavia possibile in base a questo supporre una origine unitaria dei testi; al contrario, due, o forse addirittura tre lavori - "Lobe den Herrn, meine Seele", "Du sollt Gott, deinen Herren, lieben" e forse anche "Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" - sono, come documentato, rielaborazioni di fonti testuali molto estese. Per le prime due cantate citate è stato recentemente possibile individuare l'autore dei testi originari; si tratta del "M[agister]. Knauer", ovvero del cognato di Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Oswald Knauer, che aveva pubblicato la sua annata di testi nel 1720 a Gotha ad uso della cappella di corte.<sup>3</sup> Non sappiamo come Bach sia pervenuto a questi testi. Sarebbe ipotizzabile che l'annata di testi di Knauer fosse in suo possesso o che egli vi avesse avuto accesso anche solo temporaneamente; è possibile che egli abbia avuto occasione di esaminare cantate su testi di Knauer composte da Stölzel o anche da Johann Friedrich Fasch con l'intenzione di eseguirle o mostrargli dal direttore musicale della Neue Kirche di Lipsia, cantate alle quali erano allegati i testi a stampa o manoscritti che Bach poi adattò o fece adattare alle sue esigenze: molte sono le possibili spiegazioni. Una seconda domanda, più importante, è però la seguente: se testi più lunghi furono o dovettero essere sintetizzati per motivi contenutistici, poetici, teologici o anche seni-



*Il Pastor Primarius di Amburgo  
Erdmann Neumeister (1671-1756).  
Incisione di J. G. Krüger, 1717.*

plicemente di tempo, e assunsero così la forma dei loro lavori gemelli, quale era il modello e quale l'imitazione?

La successiva serie di lavori caratterizzati da testi dello stesso tipo, che copre oltre quattordici settimane, può essere solo parzialmente considerata unitaria. In molti punti e per ragioni diverse la serie si interrompe: a causa della mancanza di alcuni singoli lavori (per la 18<sup>a</sup> ma anche per la 17<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità nonché per la festa di San Michele) e della ripresa di cantate di Weimar con una nuova disposizione per la 1<sup>a</sup> e 20<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità; ci sono poi la cantata per l'inaugurazione del Consiglio "Preise, Jerusalem, den Herrn", eseguita il lunedì dopo la festa di San Bartolomeo e le due composizioni immediatamente successive, che mostrano la combinazione fino ad allora inedita di strofa di corale e recitativo, e contengono ciascuna tre movimenti sul corale e invece una singola aria. Alla conclusione dell'anno liturgico si incontrano altre forme che si discostano dalla norma sopra descritta; l'ultima cantata, "Wachet, betet, betet, wachet", è ancora una composizione che risale al periodo di Weimar e viene ampliata a undici movimenti. Il momento conclusivo prima dell'Avvento, tempo in cui la musica taceva, è segnato dalla ripresa della cantata di Weimar "Nun komm der Heiden Heiland" sul già citato libretto di Erdmann Neumeister del 1714.

Il quadro illustrato sin qui riguardava un lasso temporale di soli sette mesi, e considerando ciò che sarebbe seguito offre un'immagine ancora relativamente stabile. Dalle festività natalizie del 1723 in poi lo schema di successione dei movimenti e di trattamento testuale diventa assai più vario. Si trovano così - a partire dal secondo giorno di Natale fino alla domenica di Septuagesima - quasi solo cantate che, invece del consueto singolo movimento su corale, ne presentano due e, in quattro casi all'inizio di questa fase, addirittura tre. Il secondo lavoro di questo gruppo, "Sehet, welch eine Liebe", è ancora una volta una rielaborazione accorciata di un libretto preesistente di Johann Oswald Knauer che tuttavia, a seguito dell'adattamento ad un contesto completamente diverso anche nella successione dei movimenti, non rivela più alcuna analogia con le sopra citate - e a loro volta rielaborate - composizioni gemelle. La tendenza ad aumentare la presenza di testi di corali scompare in seguito, per ripresentarsi però nel 1724 durante il periodo che va dalla domenica Quasimodogeniti alla domenica Exaudi. In questo periodo, il primo semestre del 1724, si incontrano anche i primi importanti risultati del procedimento della parodia, cioè dell'applicazione di un nuovo testo ad una musica preesistente. Fra questi le cantate pasquali "Erfreut euch, ihr Herzen" e "Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß", le cantate di Pentecoste "Erhöhtes Fleisch und Blut" e "Erwünschtes Freudenlicht" e la cantata per la festa della Trinità "Höchsterwünschtes Freudenfest", che era già stata eseguita nell'autunno del 1723 in occasione dell'inaugurazione della chiesa e dell'organo di Störmthal presso Lipsia.

Non siamo per il momento in grado di stabilire quanti e quali fossero i librettisti che scrissero i testi per i lavori qui sopra elencati, abbastanza diversi l'uno dall'altro. In passato, soprattutto da parte di germanisti, sono stati più volte intrapresi tentativi di attribuire singoli testi, attraverso operazioni di confronto stilistico, ad alcuni poeti della cerchia bachiana dei quali si conoscono i nomi. Le dissertazioni su questo argomento di Ferdinand Zander e Harald Streck, apparse rispettivamente poco prima e poco dopo il 1970, offrono una quantità di osservazioni, risultati di sottili confronti, ipotesi più o meno caute. Il bilancio delle attribuzioni convincenti risulta piuttosto magro, e alla luce di fonti scoperte successivamente si deve addirittura parlare di un numero considerevole di spiacevoli errori, la cui responsabilità non è peraltro da attribuire necessariamente ai citati autori, ma rispecchia piuttosto lo stato della ricerca in quel periodo.

I testi di cantate della tipologia di cui stiamo ora trattando rappresentano una sorta di "arte di consumo", nel senso più nobile del termine, un'arte che, come già accennato, doveva rispondere a determinati parametri per potere adempiere alle sue finalità: rilevanza teologica, qualità letteraria, utilizzabilità musicale.<sup>4</sup> La valutazione della utilizzabilità musicale era all'epoca fra le competenze del com-

positure, e possiamo dare per scontato che Bach, grazie al suo innato ma anche intensamente coltivato talento selettivo, possedesse una particolare capacità nello scegliere testi di valore qualitativamente notevole; oggi tale valutazione è una delle questioni affrontate dagli storici della musica. Anche per quanto concerne la qualità letteraria, all'epoca il giudizio era lasciato ai musicisti, poiché i teorici competenti cedevano loro questo campo (oggi ci si rivolgerebbe ai germanisti, ai quali però, come già accennato, attualmente si chiede troppo). Diverso sarà quando sul fronte teologico saranno fornite sicure indicazioni su quali delle parti "di libera composizione" (recitativi e arie) siano davvero da definire "poesia libera" e quali invece siano da considerare solo una messa in versi di testi biblici o di corale. Solo allora sarà possibile intraprendere con qualche prospettiva di successo una valutazione letteraria dei testi delle cantate, e filtrare e identificare la scrittura personale dei librettisti.

Sulla base di quanto detto fin qui possiamo affermare che, relativamente ai librettisti di Bach anche solo durante il suo primo anno di attività a Lipsia, non si offre in risposta alcun nome; si delineano invece situazioni estremamente differenziate, che probabilmente - sia detto con la dovuta cautela - possono essere messe in relazione con autori diversi. Avremmo dunque: 1. il già citato autore delle cantate di prova e di esordio, 2. il o gli autori che, sulla base dei testi di Salomon Franck delle cantate d'Avvento di Weimar in soli sei movimenti, realizzarono le più estese cantate lipsiensi di dieci o undici movimenti per la Visitazione di Maria e altre domeniche post-Trinitatis. Ci sarebbero poi 3. una o più persone in gioco che si occuparono di riproporre successioni di movimenti date (testo biblico, due coppie di recitativo e aria, corale) e in alcuni casi ricondussero modelli più estesi come quelli di Johann Oswald Knauer alle misure richieste. Infine 4. i versificatori prolissi, ma teologicamente non molto fecondi, che trasformarono diverse cantate profane del periodo di Köthen in cantate di Pasqua o Pentecoste tramite parodie di tutto il testo. Lo schema qui delineato per sommi capi potrebbe essere agevolmente approfondito, ma per il momento può essere sufficiente.

Come già detto, non sappiamo chi fossero gli autori letterariamente più o meno dotati che assistettero in questo periodo al Thomaskantor. Poteva trattarsi di membri del clero, ma possiamo pensare anche a studenti o addirittura ex allievi della Thomasschule. Dall'ambito delle cantate profane possiamo trarre a questo proposito diversi esempi istruttivi. È comunque degno di nota il fatto che, per la maggior parte dei testi delle cantate di Bach a Lipsia, non sia stato fino ad oggi possibile riscontrare alcuna concordanza. A differenza di quanto accadde per numerosi testi messi in musica da compositori quali Telemann, Fasch, Stölzel, testi che hanno spesso compiuto lunghe peregrinazioni, una ricezione di quelli utilizzati da Bach non trova riscontro al di fuori dell'area della città di Lipsia.



Questo vale in egual misura anche per la seconda annata di cantate lipsiensi di Bach, le cosiddette *Choralkantaten*. Questa serie di lavori, notevole per la sua varietà formale, ha dato origine a svariate riflessioni ed ipotesi, anche sul numero degli autori che contribuirono alla rielaborazione dei testi dei corali. Alla opinione tradizionale che al corpus delle cantate del 1724-25 contribuirono diversi autori, Ulrich Leisinger ha contrapposto una spiegazione diversa ed estremamente semplice.<sup>5</sup> Secondo la sua opinione il poeta incaricato probabilmente da Bach - dunque di Lipsia - si è inizialmente attenuto strettamente ai testi dei corali, modificando sì le strofe interne in funzione di recitativi e arie, ma ponendo troppa scarsa attenzione alle esigenze musicali. Ciò dovette probabilmente sollevare critiche, certamente almeno da parte di Bach, e il poeta si sforzò quindi con successo (peraltro eccessivo) di tenere in debito conto le esigenze poste dalla teoria degli affetti. Ci dovettero allora essere nuovamente delle obiezioni, questa volta soprattutto da parte della chiesa, e il risultato fu infine una "via di mezzo" attendendosi alla quale l'ignoto poeta portò a termine il suo lavoro.

Dire "portò a termine" è d'altro canto un eufemismo, dal momento che l'annata di cantate su corale ebbe una repentina interruzione verso la Pasqua del 1725 o poco prima, senza che fino ad oggi sia stato possibile individuare motivi convincenti per questa conclusione anticipata. Chi ha voluto spiegare questo ritenendo responsabile l'autore dei testi, ha chiamato in causa l'uno o l'altro dei teologi che durante un periodo di inattività si erano cimentati come autori di testi di cantate, per poi desistere improvvisamente. Questa spiegazione potrebbe essere convincente, ma non porta a conclusione la ricerca dell'autore. D'altro canto resta per ora solo la possibilità di circoscrivere, secondo una procedura poliziesca, la cerchia degli indiziati. Stabilito che il primo giorno di Pasqua del 1725, o probabilmente già il giorno dell'Annunciazione di Maria (25 marzo) fu eseguita l'ultima cantata della serie ("Wie schön leuchtet der Morgenstern"), non solo abbiamo individuato un termine *post quem non*, ma anche un punto di riferimento che ci consente una definizione temporale ancora più precisa.

Tipica di Lipsia e di altre città era la procedura di riunire in serie i testi delle cantate che dovevano essere eseguite e di pubblicare in anticipo queste raccolte di libretti.<sup>6</sup> Per la primavera del 1725 si dovrebbe pensare a una raccolta che si estenda circa dalla domenica di Septuagesima fino all'Annunciazione di Maria o a Pasqua. Ciò significa che la relativa pubblicazione dei libretti dovrebbe essere avvenuta prima della fine di gennaio, o, per essere più precisi, al più tardi il 27 gennaio, ovvero la domenica di Septuagesima. Nella caccia allo sconosciuto autore dovremmo dunque ricercare qualcuno che abbia lasciato Lipsia prima di questa data, che si sia ammalato o sia morto o comunque per altri motivi abbia dovuto abbandonare il lavoro. Stranamente c'è davvero un candidato che

risponde a tutti questi criteri, senza peraltro che si possa ritenere con certezza che egli sia l'autore da tempo ricercato. Si tratta di Andreas Stübel (nato a Dresda nel 1653), ex Co-rettore della Thomasschule e dunque predecessore di Christian Ludovici, con una buona formazione teologica ed esperto anche nell'arte del poetare. Morì il 31 gennaio 1725 a Lipsia dopo una malattia di soli tre giorni,<sup>7</sup> cominciata dunque un solo giorno dopo l'ultimo termine possibile da noi calcolato per la consegna dei libretti (27 gennaio 1725). In verità bisogna tener conto del fatto che anche cause esterne possono aver portato all'interruzione della serie di cantate su corale.

Dopo tale improvvisa interruzione non sembrò delinearsi subito l'avvio di un nuovo progetto. Dopo alcuni tentativi provvisori di provenienza ignota, Bach ricevette una serie di nuovi testi dalla poetessa di Lipsia Christiane Mariane von Ziegler, che coprono il periodo dalla domenica "Jubilate" (terza domenica dopo Pasqua) alla festa della Trinità, chiudendo così esattamente la sua seconda annata di cantate. Non sappiamo come Bach pervenne alla collaborazione con la Ziegler. Forse il Thomaskantor fra la fine del 1724 e l'inizio del 1725 bussò alla porta dell'allora venticinquenne Johann Christoph Gottsched, ricevendo da questi una risposta negativa insieme al Consiglio di rivolgersi alla dotata poetessa di cinque anni più anziana di lui. Forse entrarono in gioco anche altre relazioni personali. Già tempo fa ho sottolineato che proprio nel periodo in questione - aprile 1725 - a una certa signora Taubert era stato chiesto di fare da madrina al secondo figlio di Bach, incarico che peraltro declinò facendosi sostituire da qualcun altro. Questa signora Taubert, il cui marito dovette successivamente lasciare Lipsia per bancarotta, nel 1740 fece un legato a favore di "Frau Hauptmann von Ziegler", che viveva all'epoca presso di lei. Ammesso che le relazioni fra Frau Taubert e la Zieglerin risalissero già al 1725, la citata richiesta che ella facesse da madrina sarebbe un indizio di un possibile incontro fra la poetessa e Bach.<sup>8</sup> Il compositore mise in musica tutti e nove i testi che gli furono consegnati, tuttavia non senza qualche ritocco. In diversi punti sono stati infatti operate delle modifiche che vengono indicate dagli esperti come teologicamente assai rilevanti; gli studiosi di germanistica o i musicologi attribuiscono invece tali modifiche alla presenza di versi inutilizzabili o comunque non particolarmente riusciti, di associazioni di parole impossibili da cantare o ancora di locuzioni di maniera.

Nel 1728 Mariane von Ziegler inserì nel suo *Versuch in gebundener Schreib-Art* la serie di cantate verosimilmente scritte *ad hoc*, probabilmente nella loro veste originaria, volendo in questo modo affermare personalmente la propria posizione in risposta ai cambiamenti introdotti da Bach. Nel 1729 portò a termine la serie facendone un'annata completa, ma non esiste alcuna traccia che accenni alla possibilità che Bach abbia nuovamente fatto ricorso a suoi testi.



Christiane Mariana von Ziegler, nata Romanus (1695-1760).  
Poetessa autrice di testi di cantate. Incisione di J. M. Bernigeroth, 1734.

La vita della futura Frau von Ziegler fu abbastanza movimentata.<sup>9</sup> Nacque nel 1695 dallo sfortunato borgomastro di Lipsia Franz Conrad Romanus, al quale dobbiamo il sontuoso *palazzo* municipale che si trova presso il laghetto di Lipsia, oggi detto Romanus-Haus. Già negli anni di gioventù di Mariane il padre, che sembra rivestisse a Lipsia il ruolo di rappresentante della corte di Dresda e che, per esempio, all'inizio del XVIII secolo presentò alla città il giovane Georg Philipp Telemann quale designato successore al Thomaskantorat, per impenetrabili motivi fu condannato ad essere recluso a vita in una fortezza. Questo choc sembra avere segnato la futura vita della figlia; ella si sposò tre volte senza mai trovare la sua vera felicità nella famiglia, ma ebbe come poetessa notevole successo. Dal 1730 membro della "Deutsche Gesellschaft" di Gottsched, nel 1733 fu incoronata poetessa imperiale, cosa che incontrò grande approvazione ma anche qualche biasimo. Anche il suo impegno a favore dei diritti della donna era all'epoca, e come poteva essere altrimenti, assai discusso. Questo resoconto redatto da un contemporaneo di nome Christian Gabriel Fischer poco dopo il 1730 riflette tale giudizio ambivalente:<sup>10</sup>

"Eravamo invitati da Frau v. Zieglerin... Si tratta di una figlia del borgomastro Romanus e abita con la madre nel famoso *Romanisches Haus*... E'una giovane vedova, che però per svariate circostanze difficilmente potrà sposarsi. Fra le altre cose la sua condotta è eccessiva per una donna e il suo spirito troppo vivace e pronto perché ella si sottometta alla ragione maschile. Per quanto riguarda l'aspetto, non è brutta, ma ha le ossa un po' troppo grosse, è calma, ha il viso un po' piatto, la fronte liscia, begli occhi, il colorito sano e un po' scuro, di età intorno ai 36 anni, libera nel parlare, ma intelligente e garbata, nel trattare con le persone più amichevole, divertente e scherzosa che grave... Partecipa a tutto, suona qualsiasi strumento musicale e canta, spara con fucili, pistole e balestre, *en compagnie*. Parla francese, è eccezionalmente forte nello *stylo* tedesco e nella poesia, nella quale l'ha introdotta in gioventù *Hr. Mag. Corvinus*. Ora però non ha bisogno di nessuna guida, come emerge chiaramente dai suoi scritti e dalle prove delle quali io sono testimone... Mad. V. Zieglerin è così magnanima che disprezza qualsiasi scusa non motivata e liberamente incoraggia molte persone del suo sesso a levigare il loro intelletto con la lettura di buoni libri e con conversazioni oneste. Su suo esempio dovrebbero già molte qui a Lipsia e in Sassonia studiare per acquisire una *condiate* conveniente. Mad. stessa però è così apprezzata, che nessuna compagnia raffinata nei suoi ricevimenti può fare a meno della sua presenza. L'educazione in lei è certamente fuori del comune quanto la sua condotta. Io ritengo che ella sia un onore per la nostra nazione.

Più tardi Frau von Ziegler lasciò Lipsia; morì sposata von Steinwehr a Frankfurt an der Oder il 1° maggio 1760, nel pieno della Guerra dei Sette anni, due mesi dopo Anna Magdalena Bach.



E' difficile spiegare perché la collaborazione con Bach ebbe termine così velocemente come era cominciata. Si è supposto che la cosa avvenne perché Bach si rivolse a Christian Friedrich Henrici (Picander), di cui il Thomaskantor cominciò a mettere in musica i testi dal febbraio 1725. È possibile che un disprezzo della poetessa nei confronti dell'avversario di Gottsched abbia svolto qui un suo ruolo. D'altro canto il legame di Bach con Picander risale al più tardi già al febbraio 1725, mentre la Ziegler compose o almeno portò a termine il lavoro alla sua serie di cantate per Bach probabilmente solo verso Pasqua o subito dopo.

Il terzo ciclo che comincia con la 1<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità 1725 offre un quadro in parte povero, in parte confuso. La trasmissione evidentemente lacunosa lascia aperte molte domande sia sul piano musicale sia su quello testuale. A partire dal primo giorno di Natale (che si apre con la cantata "Unser Mund sei voll Lachens") si delineano però contorni più precisi. In questa fase il Thomaskantor si rifaceva in modo pressoché sistematico a "vecchi" testi, annate di testi che doveva aver portato con sé da Weimar passando per Kòthen. Lo scopo era a quanto pare la composizione di una serie unitaria di cantate su testi tratti dal *Gott-gefälliges-Kirchen-Opffer* (1711) del poeta Georg Christian Lehms (1684-1717), che dalla Slesia era giunto a Lipsia per poi trasferirsi a Darmstadt. Nelle domeniche per le quali mancavano i testi in questa annata, Bach attinse all'o

*Evangelisches Andachts-Opjfer* di Salomon Franck (Weimar 1715; "Alles nur nach Gottes Willen" per la 3<sup>a</sup> domenica dopo l'Epifania) oppure, in ultima istanza, alle *Geistliche Poesien mit untermischten Sprüchen und Chorälen* di Erdmann Neumeister (Frankfurt a.M. 1714; "Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende" per la domenica dopo Natale; il corrispondente testo di Franck "Tritt auf die Glaubensbahn" era già stato messo in musica da Bach a Weimar). Non siamo in grado di definire con certezza perché in questo ciclo di cantate altrimenti completo manchi una composizione per l'Epifania. Partendo dal presupposto che Bach non avesse modificato il suo modo di procedere, dovremmo attenderci qui un testo tratto dall'annata di Lehms; si tratterebbe di "Ich freue mich im Herrn und meine Seele ist fröhlich in meinem Gott" (/saia 61:10; in Lehms con il titolo "Andacht auf den Tag der Offenbarung Christi") oppure "Hier ist mein Hertzgeliebter JEsu ("Nachmittags-Andacht").

Le otto (o secondo quanto appena affermato probabilmente nove) cantate conservate dal primo giorno di Natale 1725 fino alla 3<sup>a</sup> domenica dopo l'Epifania 1726 colmano, con la costellazione già incontrata a Weimar Lehms - Franck - Neumeister, un certo lasso di tempo fino all'inizio di un nuovo progetto, proprio come era accaduto con le già citate nove cantate su testi di Mariane von Ziegler.

Immediatamente dopo la fine del precedente, ha avvio un nuovo ciclo che va dalla Purificazione di Maria fino quasi alla festa di San Michele, varcando dunque la soglia irrinunciabile per le annate di cantate bachiane che si colloca fra la festa della Trinità e la domenica successiva. Il ciclo è costituito da una serie di cantate unitarie sul piano testuale, in parte del cugino di Bach attivo a Meiningen, Johann Ludwig Bach, in parte nuove composizioni del Thomaskantor stesso, che si rifanno all'annata di testi pubblicata a Meiningen nel 1704 *Sonn- und Fest-[Tags] Andachten*. Questa annata, scoperta nel 1977 inizialmente nella versione di una ristampa pubblicata nel 1726 a Rudolstadt,<sup>11</sup> ebbe certamente a Meiningen diverse altre ristampe, un esemplare delle quali, probabilmente in occasione del prestito delle cantate di Johann Ludwig Bach, dovette pervenire a Lipsia. Il modello testuale dominante in questa annata è costituito dalla successione di: testo biblico veterotestamentario - recitativo - aria - testo biblico neotestamentario - aria - recitativo - corale. Caratteristica è poi la predilezione dell'autore per i tipici versi lunghi dell'alessandrino. Il nome dell'autore non è mai citato, ma ci sono buoni motivi per ritenere che si tratti niente di meno che del duca di Meiningen Ernst Ludwig.<sup>12</sup> I modelli testuali in sette movimenti invitavano ad una bipartizione e si avvicinavano così all'uso lipsiense di eseguire una cantata (o una parte di essa) prima del sermone, e di far seguire ad esso la seconda parte della cantata o una seconda composizione. Le ambizioni contenutistiche e linguistiche dei testi di questa annata relativamente vecchia, così

come la accennata "praticabilità", dovettero essere determinanti per la decisione presa da Bach di presentare nel 1726 almeno 25 lavori che attingevano ad essa.

Un panorama del mondo delle cantate di Johann Sebastian Bach e dei loro - noti e ignoti - librettisti non può concludersi senza uno sguardo sulla persona che da sempre è associata al concetto di "librettista lipsiense di Bach": Christian Friedrich Henrici (1700-1764) detto Picander. "Da sempre" è qui inteso alla lettera: mentre tutti gli altri librettisti di Bach sono stati individuati nell'ambito di ricerche del XIX e XX secolo, la collaborazione di Picander con Bach è nota da sempre. Dobbiamo questa consapevolezza a Bach stesso, che sul frontespizio della sua partitura manoscritta in bella copia della Passione secondo Matteo annotò "Poesia per Dominum Henrici alias Picander dictus", e soprattutto al suo allievo Johann Friedrich Agricola, con la sua copia manoscritta dei *Texte zur Passions-Musik, nach dem Evangelisten Matthäo, am Charfreitage bei der Vesper in der Kirche zu St Thomä in Leipzig von Piccander* [Testi per la musica della Passione



Georg Christian Lehms (1684-1717).

secondo Matteo, per il vespro del Venerdì santo in San Tommaso a Lipsia, di Picander]. La tradizione che si instaurò così, e che portò successivamente a vedere Picander citato come "librettista ufficiale", culminò alla fine del marzo 1829 nella sprezzante dichiarazione di Karl Friedrich Zelter a Goethe: "Se un contemporaneo volesse mettere in musica una poesia di Picander, dovrebbe farsi il segno della croce e farsi benedire". Questo atteggiamento, ereditato dai primi studiosi di germanistica, si è conservato per molti decenni e fonda il suo giudizio essenzialmente su una certa grossolanità delle rime scritte per cerimonie nuziali: "Ebbero la sfortuna di voler sopperire alla sua banalità con una rozza scurrilità. Misero imitatore di [Johann Christian] Günther".<sup>13</sup> Per quanto concerne il primo rimprovero, bisognerebbe comunque interrogarsi sul pubblico che all'epoca commissionava, pagava e gustava queste rime. Quanto all'essere un imitatore, l'osservazione è invece giustificata: in effetti Henrici-Picander scrisse i suoi lavori migliori quando aveva a disposizione buone idee di altri, che poteva adeguare al suo proprio modo di esprimersi.<sup>14</sup>

Questo procedimento imitativo fu sperimentato da Picander negli ambiti più diversi: quello della poesia religiosa, alla quale era approdato nel 1724 con un'improvvisa inversione di marcia componendo una *Sammlung Erbaulicher Gedancken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage*, oltre alla debole imitazione di un Oratorio della Passione del consigliere comunale di Amburgo Barthold Heinrich Brockes (1725) e - quasi contemporaneamente - quello della commedia piccante [*Die Weiber-Probe oder die Untreue der Ehe-Frauen in einem Schauspiele vorgestellt von Picandern*, 1725).

A questo stesso periodo risale anche la collaborazione con Johann Sebastian Bach, documentabile per la prima volta con la cantata celebrativa per la corte di Weißenfels del 23 febbraio 1725, la cui musica confluisce quasi subito nell'Oratorio di *Pasqua*. Nei due decenni che seguirono, il Thomaskantor si rivolse, se non in maniera esclusiva, abbastanza frequentemente alla penna di questo ormai colaudato poeta amatore. L'edizione in cinque volumi, per un totale di circa 2600 pagine, dei *Picanders Ernst- Schertzhaffte und Satyrische Gedichte* fu pubblicata fra il 1727 e il 1751, in parte con più tirature, e contiene circa 400 pagine di testi musicali per le più svariate occasioni, alcuni dei quali sono ben noti, per esempio la "Cantata del caffè", la "Cantata dei contadini", lo "Streit zwischen Phoebus und Pan", ma anche le *Passioni* secondo Matteo e secondo Marco. In quest'ultimo lavoro il delicato compito di Henrici consistette nel sostituire con una versione legata alla vicenda della passione il testo scritto dal suo peggior nemico, Gottsched, per un'ode funebre composta da Bach nel 1727 in onore della principessa elettrice di Sassonia Christiane Eberhardine.



Un'annata completa di testi di cantate fu scritta nel 1728-29, nella speranza che Bach la musicasse integralmente. Se il Thomaskantor abbia dato questa soddisfazione a Henrici, è una questione sulla quale gli studiosi si scontrano ancora oggi. Ugualmente è necessario indagare caso per caso se molti altri testi per musica siano da riferire a Bach o a qualche altro compositore lipsiense suo contemporaneo. Per la storia della musica di Lipsia nella prima metà del XVIII secolo, queste poesie costituiscono in ogni caso una vera e propria miniera di materiale. Alcuni anni fa è stato possibile dimostrare, grazie al ritrovamento di esemplari dei testi a stampa originali, che dietro due testi di cantate nuziali scritti nel 1729 e ristampati nelle raccolte di Picander, si celano composizioni perdute di Johann Sebastian Bach.<sup>15</sup>

Nel 1736 Henrici sposò la figlia di un eminente giurista di Lipsia. Attivo dal 1727 nell'amministrazione postale, all'epoca aveva già raggiunto il ruolo di commissario regionale delle poste (*Oberpostkommissar*); nel 1740 divenne, come già era stato Christian Felix Weiße, esattore distrettuale delle tasse. A testimonianza delle sue relazioni di amicizia con la famiglia del Thomaskantor sta il fatto che la signora Henrici nell'ottobre del 1737 fece da madrina al battesimo della penultima figlia di Bach, Johanna Carolina. "E' di corporatura piccola ed esile, e dal 1736 porta anche il peso di una moglie malaticcia", annotava in quello stesso anno un contemporaneo.

L'annata di cantate 1728-29 di Picander non presenta alcuna poesia erudita nello stile della seconda scuola poetica slesiana, e neppure dogmi in versi, quali siamo abituati ad incontrare in Erdmann Neumeister. Il suo linguaggio più moderno, più leggero, si limita costantemente alla successione di recitativi e arie con un corale conclusivo; versi biblici compaiono solo in occasione delle grandi festività (comprese l'Epifania, la festa di Maria, San Giovanni e San Michele), ma sono assenti perfino a Pasqua e Pentecoste, nonché dalla festa della Trinità. Come poesie religiose, questi testi di cantate mal si prestano ad una semplice lettura edificante; essi richiedono piuttosto proprio una traduzione musicale. In questo senso dunque la speranza espressa da Christian Friedrich Henrici nella prefazione alla prima parte della pubblicazione dei suoi testi, che "forse la mancanza di eleganza poetica possa essere sostituita dalla grazia dell'incomparabile Herr Capell-Meister Bach, e questi canti possano essere intonati nelle chiese principali della devota Lipsia" (Doc. II, n° 243) non è affatto solo una *captatio benevolentiae*.

Il fatto che per il momento siano documentabili solo circa sessanta ipotetiche composizioni su testi di questa annata (alcune solo in forma frammentaria), è particolarmente spiacevole. In tal modo infatti non è possibile esprimere alcun

giudizio definitivo in merito alla questione se Bach ponesse il loro più moderno linguaggio almeno sullo stesso piano di quello dei testi di Meiningen, che al momento della prima pubblicazione di Picander erano già vecchi di oltre 25 anni. Anche in questo caso dunque la trasmissione frammentaria della produzione bachiana pone indesiderati confini alla nostra sete di conoscenza.

#### Note

Su questioni specifiche relative a quanto qui esposto cfr. BC 1/1-4; Ferdinand Zander, "Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung", Diss. Köln 1967, parzialmente riportato in: BJ 1968, pp. 9-64; Harald Streck, *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J.S.Bachs*, Hamburg 1971; Kurt Gudewill, "Über Formen und Texte der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs", *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel ecc. 1963, pp. 162-175; *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, a cura del Bach-Archiv Leipzig, seconda edizione riveduta 1979; Hans-Joachim Schulze, "Wege und Irrwege: Erdmann Neumeister und die Bach-Forschung", *Erdmann Neumeister und die evangelische Kirchenkantate. Bericht über das wissenschaftliche Kolloquium zum 325. Geburtstag Erdmann Neumeisters*, Weißenfels 12-13 ottobre 1996 (in corso di stampa).

- 2 Cfr. *Johann Sebastian Bach, Ratswahlkantate "Wir danken dir, Gott, wir danken dir"* (BWV 29). Facsimile dalla partitura autografa della Deutsche Staatsbibliothek Berlin, con un commento di Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Neuhausen-Stuttgart 1985, [allegato al testo], p. 7.
- 3 Helmut K. Krause, "Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs", BJ 1981, pp. 7-22; sulla figura di Knauer in particolare cfr. la mia nota 21 (p- 17 sg.).
- 4 Hans-Joachim Schulze, "Bachs Kantatentexte: Fragen nach theologischem Gehalt, sprachlicher Qualität und musikalischer Brauchbarkeit", *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst. Referate des Symposiums 4.-8. Oktober 1995 in der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, a cura di Renate Steiger, Heidelberg 1998.
- 5 Ulrich Leisinger, "Possibilities and Restraints of a Representation of the Affects in J.S.Bach's Chorale Cantatas", relazione presentata all'Annual Meeting der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, "American Bach Sources and Current Theological Research in Bach", Chicago/IL 10.-14.9.1997 (Pubblicazione a stampa in preparazione).
- 6 A proposito di una serie di raccolte di libretti cfr. il mio contributo "Musikaufführungen in der Weißenfelser Stadtkirche von 1732 bis 1736", *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter. Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8.-10. Oktober 1992 in Weißenfels / Sachsen Anhalt*, a cura di Roswita Jacobsen, = *Chloe. Beihefte zum Daphnis*, 18, Amsterdam 1994, pp. 121-131.
- 7 Un breve omaggio alla vita e all'opera di Andreas Stübel si trova in Christoph Ernst Sicul, *Annales Lipsienses* III, Leipzig 1722-1725, p. 825 sgg.; una estesa descrizione nella *Allgemeine Deutsche Biographie*. Dubbi su una sua attività quale librettista di cantate sacre emergono dalla citata dispensa anticipata dal suo ufficio a causa di sue posizioni settarie. Anche le modifiche al progetto farebbero pensare piuttosto ad una persona più giovane.
- 8 Hans-Joachim Schulze, "Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten", *Bach-Interpretationen*, a cura di Martin Geck, Göttingen 1969, pp. 22-28.
- 9 Cfr. Sabine Ehrmann, "Johann Sebastian Bachs Leipziger Textdichterin Christiane Mariane von Ziegler", *Beiträge zur Bach-Forschung*, 9/10, Leipzig 1991, pp. 261-268.
- 10 Cfr. Albert Predeek, "Ein vergessener Freund Gottscheds", *Beiträge zur deutschen Bildungsgeschichte. Festschrift zur Zweihundertjahrfeier der Deutschen Gesellschaft in Leipzig 1727-1927*, Leipzig 1927, pp. 109-123, in particolare pp. 121-123.
- 11 Walter Blankenburg, "Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs", BJ 1977, pp. 7-25.
- 12 Ibidem, p. 11, sulla base di un'indicazione da me fornita. Non è certo se questo dato possa essere in futuro chiarito sulla base di fonti legate a Meiningen.
- 13 Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der Deutschen Dichtung*, Hannover 1859.
- 14 Cfr. Elke Axmacher, *Aus Liebe will mein Heyland sterben. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, = *Beiträge zur theologischen Bachforschung*, 1 Neuhausen-Stuttgart 1984, pp. 166-203 (Capitolo 7: "Der Text der Matthäus-Passion von J.S.Bach").
- 15 Hildegard Tiggemann, "Unbekannte Textdrucke zu drei Gelegenheitskantaten J.S.Bachs aus dem Jahre 1729", BJ 1994, pp. 7-22, in particolare p. 9, nota 13.



Chiesa di San Tommaso ed edifici adiacenti: Amthaus (1), Consistorium (2)  
e casa parrocchiale (3).

# 7

## ASPETTI TEOLOGICI DELLE CANTATE DI BACH A LIPSIA

*Martin Petzoldt*

### LA PECULIARITÀ DEI TESTI DELLE CANTATE DI BACH

La peculiarità della musica di Bach non ha bisogno di essere esplicitamente sottolineata. Diverso è invece il discorso che riguarda i testi da lui musicati. Ci sono innanzitutto le cantate celebrative per le famiglie borghesi e nobili, fra le quali è da annoverarsi la casa regnante di Sassonia; il carattere di questi testi, ovviamente, risponde al gusto dell'epoca. Non è a queste cantate però che rivolgiamo ora la nostra attenzione, bensì ai testi sacri musicati da Bach, che non sono paragonabili a quelli delle cantate celebrative. Significativamente questa questione fu affrontata all'inizio del XIX secolo, allorché si cominciò a riaccostarsi all'opera sacra bachiana, ma al tempo stesso a ricollocare criticamente i testi di Bach nel quadro di una nuova coscienza cristiana. In una lettera dell'8 aprile 1829 a Goethe, Carl Friedrich Zelter (1758-1832) scrive di aver "preparato alcuni dei pezzi sacri di Bach", e introduce poi un'osservazione sugli "ignobili testi sacri tedeschi" da lui utilizzati. \*

Molto si potrebbe dire in proposito, ma ciò in realtà non ci farebbe avanzare di molto. Dobbiamo tuttavia riconoscere che il giudizio di Zelter, collocato nella sua epoca, appare spiegabile: esprime una visione dell'opera bachiana quasi esclusivamente estetica, che caratterizza il periodo della riscoperta della produzione

di Bach e la conseguente attenzione nei suoi confronti. Effetto di questa posizione fu anche un atteggiamento sostanzialmente mutato nei confronti della centralità della Bibbia, cosa che ancora oggi rende più difficile l'accesso ai testi sacri messi in musica da Bach. In discussione sono in realtà non i testi di Bach, bensì il rapporto culturale della società industriale secolarizzata, almeno dei paesi della cristianità, con la Bibbia. La caratteristica essenziale dei testi messi in musica da Bach rispetto ad altre creazioni contemporanee è infatti la prossimità teologica e linguistica alla Bibbia luterana. In questo senso i testi poetici in oggetto sono più vicini ai canti dei *Gesangbücher* riformati e post-riformati che non alle produzioni sacre di devota contemplazione del contemporaneo pietismo. Sorprendentemente poche sono le emozioni pie che emergono; ci sono invece formulazioni estremamente chiare, già presenti nella lingua della Bibbia di Lutero, da cui sono consapevolmente attinte.

Gli aspetti teologici delle cantate sacre, in particolare di quelle di Lipsia, devono in realtà essere rilevati dalla correlazione tra le composizioni di Bach e i testi sui quali esse si basano. Su questo non ci sono dubbi. Ci si è tuttavia chiesti come sia possibile fare delle ricerche valide sul rapporto di Bach con questi testi se non è possibile provare che egli stesso abbia partecipato alla loro stesura? In analoghi casi che riguardano altri compositori suoi contemporanei, tali conoscenze offrono un contributo consistente all'analisi e alla comprensione. È forse vero che i testi usati da Bach sono nobilitati in primo luogo dalle sue musiche. Anche questa non è però in verità una chiave d'accesso sufficiente per la comprensione della sua produzione sacra.

In un recente passato sono state espresse diverse osservazioni che dimostrano la vicinanza esistenziale di Bach ai suoi testi. Tali osservazioni riguardano sia la loro scelta, sia le modifiche apportate. Già Philipp Spitta aveva individuato interventi sui testi di Mariane von Ziegler (1695-1760), che Bach mise in musica fra la terza domenica dopo Pasqua ("Jubilate") e la festa della Trinità del 1725. Oggi noi siamo a conoscenza di regolari interventi di carattere teologico sui testi proposti. Nella prima annata di Lipsia ci imbattiamo, nel periodo della Trinità, in cantate i cui testi si rifanno a modelli già pubblicati a stampa. BWV 69a e BWV 77 (12<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità), così come BWV 64 (3<sup>o</sup> giorno di Natale) si basano su testi di cantate in dodici movimenti del pastore di Schleiz Johann Oswald Knauer (n. 1690), tratti da una annata che egli aveva composto per suo cognato Gottfried Heinrich Stölzel a Gotha. Anche BWV 25 e BWV 138 (14<sup>a</sup> e 15<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità) si rifanno a modelli precedenti, la prima per esempio a un testo di Johann Jacob Rambach (1693-1735). Per quanto riguarda l'annata di cantate su corale ci muoviamo su un terreno assolutamente sicuro, poiché siamo di fronte a rielaborazioni di *Kirchenlieder*, forse commissionate da Bach

stesso per ragioni musicali. Solo non conosciamo il poeta, così come per le elaborazioni di testi precedentemente citate. Queste osservazioni ci portano a pensare che comunque tutti questi diversi interventi di ricerca, scelta e correzione di testi si debbano a un rapporto con caratterizzato da sensibilità essi cura. I testi sacri messi in musica da Bach possono certamente essere ascoltati come "suoi" testi assai più di quanto la ricerca fosse fino ad oggi disposta a ritenere. A formulare questa supposizione ci autorizza la consapevolezza della eccezionale cura con la quale Bach ei sceglieva.

Molti dei suoi contemporanei scrivevano e pubblicavano annate complete di testi di cantate; in Bach si percepisce una notevole meticolosità, che lo porta ad assumersi il rischio di far convivere varie tipologie di testi di cantate piuttosto che legarsi ad una annata unitaria, magari teologicamente discutibile. Si pensi che, almeno per quanto ci è noto, Bach non ha messo in musica una sola annata di cantate completa, già data alle stampe; egli si vincolava il meno possibile a cicli di testi già pubblicati. Delle 64 cantate<sup>2</sup> della sua prima annata di Lipsia (dalla 1<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità del 1723 alla festa della Trinità del 1724), solo di nove fra esse è possibile individuare gli autori: fra questi possiamo citare Salomon Franck, Georg Christian Lehms e Erdmann Neumeister. In questo corpus va annoverata poi in verità la riesecuzione di sette cantate di Weimar; per altre otto cantate, come già detto, è possibile citare gli autori dei modelli di riferimento (Johann Oswald Knauer, Christian Friedrich Henrici, Johann Jacob Rambach, in un caso forse Johann Michael Heineccius), i cui testi sono stati modificati e rielaborati sul piano teologico e poetico. Nonostante l'evidente notevole carenza di tempo, già nel suo primo anno di attività a Lipsia Bach dimostra di essersi dedicato con sorprendente cura alla scelta dei testi. La seconda annata invece, al di là delle naturali differenziazioni interne, risulta spiccatamente omogenea: dalla 1<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità 1724 fino alla festa dell'Annunciazione di Maria (25 marzo) 1725, Bach compone 41 cantate su corale, i cui testi sembrano essere stati redatti tutti da uno stesso autore. Purtroppo però questo autore ci è ignoto, al pari di quelli o di quello della maggior parte dei testi delle cantate della precedente prima annata di Lipsia. Una cosa è però sempre più chiara: coloro che elaborarono i testi per Bach dovettero essere dei teologi. Per molto tempo si è ipotizzato il nome di Christian Weise d. Ä (1671-1736), per molti anni pastore di San Tommaso, senza però che fino ad oggi sia stato possibile individuare qualche elemento che provi questa supposizione. In questo volume (capitolo 6) Hans-Joachim Schulze indica come possibile autore dei testi dell'annata di cantate su corale Andreas Stübel (1653-1725), corettore della Thomasschule, a soli 44 anni mandato d'autorità in pensione a causa delle sue inclinazioni pietistiche, e in favore del quale ci sarebbero anche molte argomentazioni sul piano teologico; i testi respirano infatti la devozione della tarda ortodossia del vecchio protestante-

simo, senza essere pietistici. Per una collocazione autenticamente pietistica mancano specifiche caratteristiche teologiche corrispondenti. Poiché Stübel morì dopo una breve malattia il 31 gennaio 1725 a Lipsia, all'età di 72 anni, i diversi elementi sembrano confermare l'ipotesi già da molto formulata che l'autore delle cantate su corale sia scomparso dopo aver composto il testo per la festa dell'Annunciazione di Maria (25 marzo). A completamento di questa annata Bach mise in musica, fra gli altri, nove testi di Christiane Mariane von Ziegler, allieva di Gottsched e "poetessa laureata". Nella cosiddetta terza annata di Lipsia è presente una serie di testi che Bach dovette conoscere attraverso suo cugino Johann Ludwig Bach, attivo a Meiningen. Essi sono caratterizzati da un taglio testuale unitario, che riporta in luce un desiderio originario di Bach, quello di avere una cantata in due parti, seppure in forma ridotta<sup>3</sup>: *dictum* veterotestamentario-recitativo-aria e quindi *dictum* neotestamentario-aria-recitativo-corale. Sono individuabili anche altri elementi comuni, che non è però qui il caso di trattare.

#### LEGAME CON IL PROPRIUM DELL'ANNO LITURGICO

Salvo pochissime eccezioni, Bach scrisse cantate sacre essenzialmente per le funzioni principali domenicali e festive. Ciò vale già per le sue cantate di Weimar (con l'eccezione di BWV 21). Dal momento che, dalla Riforma di Lutero, il fondamento per il sermone era in queste occasioni la serie delle letture evangeliche proprie della antica tradizione della chiesa, sviluppatasi a partire dal VI secolo circa, le cantate di Bach dipendono sul piano teologico e dei contenuti dai passi evangelici presentati. Il legame con il relativo *Proprium* è in linea di principio riconoscibile nei testi messi in musica, anche alla luce dei risultati dell'esegesi biblica di quel tempo. Se invece delle cantate del tempo ordinario si osservano quelle delle grandi festività di Natale, Pasqua e Pentecoste, si ha l'impressione che le peculiarità dei relativi *Propria* siano presentate solo in modo molto generale. L'esegesi biblica dell'epoca trova nell'interpretazione cristologica di tutti gli scritti vetero- e neotestamentari una chiave unitaria per l'interpretazione e la comprensione della Bibbia. Questo caratterizza sia i testi messi in musica da Bach sia la teologia dell'epoca. Poiché i temi teologici centrali delle tre festività più importanti fanno parte dei principi fondamentali della fede cristiana, questi *Propria* sono sottoposti ad una interpretazione generale cristologica piuttosto che strettamente legata al testo.

L'attuale studio dei testi delle cantate sacre di Bach deve pertanto confrontarsi in modo coerente con l'esegesi biblica dell'epoca, e soprattutto con le interpretazioni dei singoli passi biblici. Fortunatamente siamo in grado, a questo proposito,



di fare riferimento a un'opera che non solo presenta la teologia biblica dell'epoca con competenza e al tempo stesso in modo sintetico, ma che trovò ampia diffusione e consenso e che Bach personalmente possedette. Si tratta della

Biblische  
Erklärung  
Darinnen / nechst dem allgemeinen  
Haupt=Schlüssel Der  
gantzen heiligen Schrift /  
I. Bey einem ieden Buch  
1. Die Benahmung. 2. Die Summarische Ver=  
fassung . 3. Die richtige Abtheilung. 4. Die denckwürdige Erklärung 5. Die  
Vorstellung dej3 Haupt=Zwecks. 6. Die unfehlbare Versicherung deJ5 Cano= nischen  
Ansehens und Nachdrucks. 7. Die kurtze Wiederholung durch absonder=  
liehe Gedenck=Reimlein.  
II. Bey ieglichem Capitul  
Die Summarische Vorstellung durch ein einiges  
Wort. 2. Die richtige Abtheilung. 3. Die genaue Verbindung / sammt dem  
Haupt=Zweck. 4. Die aus der Grund=Sprache deJ3 Heiligen Geistes gezeigte nothwendige  
Erklärung der vornehmsten Sprüche und nachdencklichen Redens=Arthen. 5. Die  
Erbauliche Anfüh=  
rung dej3 Haupt=Nutzes in heilsamer Lehre / Trost und Vermahnung. 6. Die denckwür=  
dige Erinnerung der alten Kirchen=Lehrer. 7. Die geistreiche Ermunterung *Lutheri*  
zu finden / Und zu Gottes Ehre / durch  
tägliche Übung der waren Gottseligkeit  
ersprießlich anzuwenden / Mit gnädiger Hülffe  
und väterlichem Beystande dej3 Allerhöchsten  
bey fünfzig jähriger Betrachtung /  
Und in mancherley Fällen bewährter Erfahrung /  
ordentlich verfasst  
Von  
JOHANNEOLEARIO, D.  
Fürstl. Sächsischen M. Ober=Hoff=Prediger / Kirchen=Rath /  
und General-Superintendenten.

---

LEIPZIG / Verlegt von Johann Christoph  
Tarnoven / Gedruckt in der Fürstlichen Residentz=Stadt  
Halle bey David Salfelden / Fürstl. M.  
Hoff=Buchdrucker / Anno 1678.

Il titolo elenca ciò che i lettori si possono aspettare da questa Bibbia, ed evidenzia al tempo stesso chiari segni di una chiave metodica per l'interpretazione stessa della Bibbia. L'autore, Johann Olearius (1611-1684)<sup>4</sup>, nel suo titolo dichiara anche che nei cinque volumi *in folio* per un totale di 7200 pagine è riassunto tutto il suo lavoro e l'esperienza teologica di una vita. L'opera fu pubblicata nell'arco di soli tre anni (1678-1681) ed ebbe, almeno nella Germania centrale, una straordinaria diffusione. La prossimità dei testi messi in musica da Bach alle interpretazioni presentate in questa Bibbia sollecitano l'impressione che gli

autori dei testi per Bach abbiano di fatto semplicemente trasformato in poesia madrigalistica i passi biblici scelti da Olearius per le sue spiegazioni (secondo il principio fondamentale della Bibbia che si spiega da sé<sup>5</sup>. Addirittura alcune caratteristiche formazioni concettuali sono senza alcun dubbio tratte dalla Bibbia di Olearius, per esempio "Kreuzstab" [croce] (cfr. BWV 56/1; Olearius I, 446a e 734b), "Seelenkur" [cura delle anime] (cfr. BWV 25/3; Olearius I, 731a), "Sündenaussatz" [lebbra del peccato] (cfr. BWV 25/2 e 25/4; Olearius I, 596b e 697a). Anche i testi poetici di un Salomon Franck, come quelli di Erdmann Neumeister, non rappresentano di fatto un'eccezione nel far uso della Bibbia di Olearius.

#### LA TENDENZA ALLA "REBIBLIZIERUNG"

Abbiamo già parlato in apertura dell'impegno con il quale Bach sceglieva i suoi testi. Questa circostanza si associa ai suoi interventi di correzione su di essi. Non dobbiamo e non possiamo negare a Bach una competenza professionale nel far questo, anche se ci manca una prova evidente della sua attività di correzione e rielaborazione. Dobbiamo tuttavia ritenere che Bach, attraverso un lavoro di questo tipo, facesse suoi e interiorizzasse testi e contenuti che gli offrirono l'occasione di dar vita alle invenzioni e composizioni musicali ammirate ancora oggi.

Bach componeva e musicava testi partendo da passi biblici, sia nella loro forma originaria, sia trasformati in poesia. Questo è ciò che costituisce la particolarità dei suoi testi rispetto ad altri. Se escludiamo pochissime eccezioni, è possibile individuare in maniera diretta, verso perverso, il materiale biblico di riferimento. Avendo sotto mano la concordanza della Bibbia di Luterò non riveduta,<sup>6</sup> è possibile non solo seguire il processo di pensiero interno alla Bibbia, ma anche studiare le sfumature della teologia dell'epoca. Dalla Bibbia di Luterò quell'epoca trae naturalmente il suo linguaggio sacro; essa rappresenta e fonda quasi integralmente l'intera area linguistica pubblica, nella quale rientrano innanzitutto le scuole, ma anche l'ambito politico e giuridico, scientifico - nella misura in cui si serve della lingua tedesca - e poetico. La poesia inizia però già gradatamente, anche in ambito sacro, ad allontanarsi dalla lingua della Bibbia di Luterò, formulando in modo nuovo, in particolare nel pietismo, soprattutto gli aspetti di partecipazione emotiva. Nel complesso comunque in questo periodo alla traduzione della Bibbia di Luterò era ancora attribuito un ruolo di riferimento addirittura canonico.

Partendo dal presupposto dell'ininterrotta e grande considerazione nei confronti della Bibbia di Luterò, dobbiamo però porre particolare attenzione a quei testi di

Bach che hanno subito un processo di correzione o rielaborazione progressivo e documentabile; si tratta di un riavvicinamento al testo biblico ("Rebiblizierung"). Come esempio possiamo indicare le già citate cantate della prima annata di Lipsia (1723-24), i cui modelli testuali sono opera di Johann Oswald Knauer e Johann Jacob Rambach; anche i testi della seconda annata, le cosiddette *Choralkantaten* (1724-25), mostrano rispetto ai *Kirchenlieder* ai quali fanno riferimento evidenti tratti di "Rebiblizierung". Sembra addirittura che sia Bach stesso ad aver dato inizio e ad aver promosso questa tendenza, invitando alla produzione di testi di questo genere, vicini alla Bibbia, o intervenendo personalmente a modificare testi preesistenti. Un esempio interessante è rappresentato dall'aria BWV 77/3. Il testo della cantata si basa sul vangelo della 13<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità [*Luca* 10, 25-37), la domanda su quale sia il massimo comandamento e la risposta di Gesù con la parabola del buon samaritano. Nel modello, Knauer scrive:

Le 10, 27	Mein Gott, ich liebe dich von Hertzen,
Sal 63, 9a	Mein gantzes Leben hangt dir an.
Laß mich doch dieses Glück erkennen,	
Und meine Liebe so entbrennen,	
1 Gv 5, 3	Daß ich dich ewig lieben kan.

La Bibbia di Lutero conosce la parola "Glück" solo nelle seguenti locuzioni: Glück haben, Glück finden, Glück wünschen, non invece "Glück erkennen". Questa formulazione ci rimanda indubbiamente alla filosofia di Christian Wolff (1679-1754), che insegnava a vedere nell'aspirazione razionale verso il perfezionamento dell'uomo associata alla felicità ("Glückseligkeit") uno dei suoi obiettivi essenziali e, diversamente da quanto avrebbe poi sostenuto Kant, lo scopo primo del mondo stesso.<sup>7</sup>

L'aria di Bach si limita a leggere modifiche, ma chiaramente dirette a una "Rebiblizierung":

Le 10, 27	Mein Gott, ich liebe dich von Herzen,
Sal 63, 9a	Mein ganzes Leben hangt dir an.
1 Cor 14, 37bc; cfr. Lc 10, 26f	Laß mich doch dein Gebot erkennen,
cfr. Gen 43, 30a; Lc 10, 33b	Und in Liebe so entbrennen,
1 Gv 5, 3	Daß ich dich ewig lieben kann.

Un ulteriore esempio, che in realtà non si pone al centro di discussioni vivaci all'epoca come l'esempio precedente, è tratto dal libretto della *Passione secondo Matteo*, scritto da Picander (Christian Friedrich Henrici, 1701-1764). Dal 1978 è noto

Müller	Picander/Bach	Versi biblici rielaborati
Was hat dann der fromme JESus Übels gethan? Fragen wir Petrum/ so antwortet er: <i>Atti degli Apostoli</i> 10, 38. Er ist umhergezogen / und hat wolgethan. Fragest du die Blinden: Was hat Jesus Übels gethan? So werden sie antworten: Er hat alles wohlgemacht / die Blinden macht er sehend. Fragest du die Lahmen: Was hat JESus Übels gethan? So werden sie antworten: Er hat alles wohl gemacht / die Lahmen macht er gehend	wohlgetan,  Er hat uns allen / Den Blinden gab er das Gesicht,  Die Lahmen macht ergehend, Er sagt uns seines Vaters Wort,  Er trieb die Teufel fort,  Betrübte hat er aufgericht,  Er nahm die Sünder auf und an. Sonst hat mein Jesus nichts getan.	der umher gezogen ist und hat wohlgetan <b>At 10,38b</b>  Und vielen Blinden schenkte er das Gesicht. <b>Lc 7,21b</b>  und die Lahmen gehen <b>Mt 11,5b</b> das ich rede, das rede ich also, wie mir der Vater gesagt hat <b>Gv 12,50b</b> und gesund gemacht alle, die vom Teufel überwältigt waren <b>At 10,38b</b> der den Betrübten empor hilft <b>Gb 5,11b</b> Dieser nimmt die Sünder an <b>Lc 15,2b</b> Was hast du getan? <b>Gen 4,10a</b>

che gran parte dei testi madrigalistici si rifacevano a testi poetici derivanti da passaggi dei sermoni del teologo di Rostock Heinrich Müller (1631-1675), sermoni che a quanto pare Bach stesso possedeva.<sup>8</sup> Già in Müller è possibile osservare la tendenza alla "Rebiblizierung", allorché egli cerca ripetutamente di collegare con associazioni diversi passi biblici fra loro.<sup>9</sup> Picander estende il materiale, ma riduce i messaggi a semplici formulazioni direttamente derivanti dal testo biblico:

In questo recitativo è possibile capire in modo esemplare in che cosa consista questo processo di "Rebiblizierung": evitare ridondanze linguistiche estranee alla Bibbia, ridurre all'essenziale il messaggio che si vuole comunicare, aggiungere eventualmente ulteriore materiale biblico: agli esempi di Müller dei ciechi e degli storpi Picander aggiunge l'annuncio ai poveri (cfr. anche *Mt* 11, 5), poi la cacciata dei demoni, la consolazione degli afflitti, l'accoglienza dei peccatori. Alla fine Picander elabora il materiale linguistico biblico secondo uno dei procedimenti preferiti all'epoca e spesso riscontrabile nei testi delle cantate di Bach: attraverso una negazione che la estranea dal contesto originale, la domanda di Dio al fratricida Caino: "Was hast du getan?" ["Cos'hai fatto?"] viene trasformata in una affermazione che fa apparire il topos dogmatico della vera umanità di Gesù.

Tutto questo prende le mosse dalla domanda di Pilato: "Was hat er denn Übles getan?" ["Che male ha fatto?"]. Questa domanda del governatore è in contrasto teologico con la domanda di Dio e fa ripensare al compito assolto dal romano, che nella *Passione secondo Matteo* di Bach solo poco prima, attraverso la scelta di una strofa di corale con le parole "allertreusten Pflege des, der den Himmel lenkt" ("amorosa guida di colui che governa il cielo" BWV 244/44), era stato presentato con un parallelo contrastante.

#### LA SCELTA DELLE STROFE DI CORALE

Un significato teologico fondamentale nei lavori sacri di Bach è da attribuirsi alle strofe scelte dai *Kirchenlieder* luterani. La loro definizione tradizionale di "corali" non dovrebbe essere discussa, dal momento che nella produzione di Bach la definizione di "Schlußchoral" [corale conclusivo] o addirittura di "Bachchoral" [corale bachiano] ha ormai acquisito una valenza specifica e peculiare. Così come per la questione relativa ai librettisti delle cantate, resta aperta la domanda su chi abbia scelto le strofe dal ricco tesoro costituito da tutta la produzione riformata e post-riformata. Talvolta si ipotizza che Bach stesso abbia operato le scelte. Questo vale, ad esempio, per il testo della *Passione secondo Matteo*; nella copia stampata del libretto in *Picanders Ernst= Schertzhaffle[n] und Satyrische[n], Anderer Theü*, Leipzig 1729, mancano i corali.

Se analizziamo con attenzione le relazioni che intercorrono fra le parti bibliche, quelle madrigalistiche, le altre parti in forma di *Lied* del libretto di una cantata e il corale conclusivo, possiamo rilevare almeno i seguenti quattro criteri di scelta:<sup>10</sup>

*Principio del concetto chiave.* Il materiale concettuale ed effettivo di riferimento è in linea di principio derivante dal Vangelo del giorno. Questo materiale si presenta non di rado in una particolare formulazione concettuale dell'insegnamento dogmatico, e determina poi anche il *ductus* complessivo di un testo. Per lo più il movimento che precede direttamente il corale conclusivo (aria, recitativo) contiene quel caratteristico concetto o altri concetti equivalenti, che dominano già dal movimento introduttivo e quindi, per quanto possibile, vengono ripresi all'inizio della strofa di corale che segue. Valga ad esempio la cantata BWV 95. La 16<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità prevede come testo evangelico il passo relativo alla resurrezione del giovinetto di Nain [*Le 7, 11-17*). Come "tema" di questa domenica si ha dunque quello della speranza nella resurrezione.<sup>11</sup> La cantata di Bach si apre con un movimento introduttivo tripartito: strofa di corale "Christus, der

ist mein Leben", recitativo e strofa di corale "Mit Fried und Freud ich fahr dahin". Nella prima e nell'ultima strofa di corale della cantata sono evidenti alcune modifiche testuali, cosa abbastanza inconsueta in Bach. Nel primo movimento la strofa di corale "Christus, der ist mein Leben" si conclude con il verso "mit *Freud* fahr ich dahin" invece di "mit Fried fahr ich dahin". Questo sembra di primo acchito servire solo come spunto di collegamento con il recitativo centrale, che inizia con le parole "Mit *Freuden*, ja mit *Herzenslust* will ich von hinnen scheiden". Il primo verso del successivo corale di Luterò da ragione a questo adattamento del testo: "Mit Fried und Freud ich fahr dahin". Se si osserva il corale conclusivo (n° 7), questi adeguamenti testuali vengono confermati nonché modificati e rinforzati nel senso del "tema":

---

Bach 1723

N. Herman 1560

Weil du vom Tod erstanden bist,  
 Werd ich im Grab nicht bleiben;  
*Dein letztes Wort mein Auffahrt ist*  
 Todsurcht kannst du vertreiben.  
 Denn wo du bist, da komm ich hin,  
 Daj3 ich stets bei dir leb und bin;  
 Drum fahr ich hin *mit Freuden*.

Weil du vom Tod erstanden bist,  
 Werd ich im Grab nicht bleiben,  
*Mein höchster Trost dein Auffahrt ist,*  
 Todsurcht kannst du vertreiben.  
 Denn wo du bist, da komm ich hin,  
 Daj3 ich stets bei dir leb und bin;  
 Drum fahr ich hin *mit Friede*.

Il semplice collegamento attraverso il riferimento testuale diretto agli ultimi versi del recitativo precedente conferma il nostro principio: "So kann ich nun mit frohen Sinnen mein selig *Auferstehn* auf meinen Heiland gründen." Segue "Weil du vom Tod *erstanden* bist". Ma non basta: il terzo verso della strofa è così chiaramente adeguato al *Proprium* del giorno, che da esso deriva il nucleo dell'intera interpretazione di *Le 7*, 11-17. Questo non significa altro se non che l'ultima parola di Gesù sulla vita di un uomo è "Giovinetto [uomo], dico a te: alzati!" [*Le 7*, 14c). Con una minima ma eloquente modifica, il contenuto dell'intera cantata è così posto dinanzi agli ascoltatori.

*Principio biblico-teologico.* Sulla base del testo profondamente elaborato sul piano teologico di BWV 95, che offre quasi una sovrapposizione tra il principio del concetto chiave e il principio biblico-teologico, la seconda caratteristica è già stata di fatto presentata. Dopo le indicazioni già fornite è ora necessario rivolgere l'attenzione ancora solo all'ultimo verso del corale conclusivo: esso riprende la sfumatura tematica sottolineata all'inizio e fa apparire sotto un'altra luce la modifica alla fine della strofa del *Kirchenlied* del primo movimento (modifica di "Fried" in "Freud"). La speranza nella resurrezione significa gioia ("Freude") anche di fronte alla morte, e insegna a guardare alla morte in modo diverso.



Innario di Dresda, 1725.

*Principio dei Kirchenlieder preferiti, considerato anche l'uso "de tempore"*: se ci atteniamo ancora all'esempio precedente, a proposito del Lied di Nikolaus Hermans possiamo affermare quanto segue: nel *Dresdner Gesangbuch* del 1725 la sezione "XXXIV. Von Kranckheit, Tod und sterben" ["Della malattia, della morte e del morire"] contiene complessivamente 112 Lieder (624-736). Il Lied citato è il numero 652, uno dei più importanti e più frequentemente cantati. Inoltre ha una significativa destinazione *de tempore*: il Venerdì Santo (Erfurt 1663), la Purificazione di Maria, la 16<sup>a</sup> e la 24<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità (Hannover 1698) la 16<sup>a</sup> e la 24<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità (Mühlhausen 1712), l'Ascensione e la 16<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità (Dresda 1725).

*Principio musicale*. Non di rado Bach inserisce citazioni di corale nei movimenti precedenti, oppure collega aria e corale conclusivo attraverso particolari movimenti melodici che si riscontrano sia nella parte di continuo dell'aria, sia in una delle voci centrali del corale conclusivo. Si ricordi poi l'impiego di forme melodiche diversificate (in Bach diverse fra Weimar e Lipsia), un aspetto che fra l'altro contraddice la tesi continuamente riproposta che la comunità partecipasse al canto del corale conclusivo. Va infine notato come Bach aggiunga a determinate melodie di corale una voce strumentale superiore; ciò accade anche nel corale conclusivo di BWV 95.

## STRUTTURA E TEMI TEOLOGICI ESSENZIALI

Le cantate lipsiensi di Bach presentano un impianto comune che tuttavia, ad un'osservazione più attenta, si rivela variato all'infinito. Per quanto riguarda il testo, si tratta di una cantata in sei movimenti, che si apre con un movimento corale su un testo biblico (per lo più tratto dall'Antico Testamento) e si conclude con un corale; all'interno si collocano due coppie di recitativo e aria. Ci sono però variazioni non solo nel numero dei movimenti, ma anche nella modalità di elaborazione musicale. Ce ne occuperemo nel presente contesto solo quando ciò abbia delle implicazioni teologiche.

Normalmente Bach persegue nella cantata una struttura simmetrica. Quando questo elemento non è già implicito nella forma del testo, egli opera degli interventi mirati per ottenere una simmetria. Nelle prime due cantate composte dopo l'assunzione del suo incarico nel 1723, BWV 75 e 76, tale simmetria è già determinata dal testo. Si tratta di due cantate in due parti per un numero complessivo di 14 movimenti. In entrambi i casi il testo raggiunge il suo apice teologico nei recitativi 4 e 11, intorno ai quali si articolano simmetricamente gli altri movimenti, come è possibile verificare osservando come esempio la prima parte di BWV 75:

Himmel und Hölle, verfluchen und erfreuen	4. Recitativo T.	
	/	\
Mein Jesus - meine Leiden	3. Aria T.	5. Aria S.
	/	\
Hilft die Welt? - Gott schenkt	2. Recitativo B.	6. Recitativo S.
	/	\
Bei Gott ist Hilfe und Trost	1. Coro	7. Corale

Le corrispondenze rilevate forniscono poi informazioni sul significato complessivo del testo di una cantata. La funzione di apice vale anche, o meglio in modo particolare, quando la realizzazione musicale dei recitativi è caratterizzata da un limitato impiego di mezzi. È importante rilevare che spesso passaggi importanti sul piano del contenuto sono musicati con risorse musicali ridotte, come per favorire una naturale attenzione. Analoghe considerazioni possono essere fatte anche per le arie con continuo. Esse presentano di regola contenuti teologici profondi. I recitativi hanno uno stile più teologicamente riassuntivo e didattico, le arie meditano su uno o pochi concetti, ai quali si è già accennato nel recitativo. I corali conclusivi hanno sempre una funzione catechetica, e non rappresentano dunque la comunità, come talvolta si sostiene seguendo l'opinione di Martin Dibelius.<sup>12</sup> Rammentiamo qui l'esempio già osservato, tratto da BWV 95: gli ascoltatori attraverso l'accorta scelta di una strofa di corale ben nota sono atti-



rati e guidati al riconoscimento del materiale, teologicamente meno noto, del testo dell'intera cantata.

Anche cantate con un numero pari di movimenti non rinunciano a questa simmetria. Ci possono per esempio essere due culmini nello sviluppo dei contenuti. Per l'analisi teologica si dimostra anche qui d'aiuto la già citata *Biblische Erklärung* di Johann Olearius, che ci fornisce indicazioni sulle conoscenze dell'epoca nonché sulle forme nelle quali tali conoscenze venivano espresse. Una volta che si è appreso da Olearius, per esempio, che una precisa interpretazione biblica deriva dal fatto che la dichiarazione del pubblicano in Le 18, 9-14 (parabola del fariseo e del pubblicano) sia costituita da cinque parole: "Gott sei mir Sünder gnädig" ["O Dio, abbi pietà di me peccatore"], le cantate per l'I<sup>a</sup> domenica dopo la Trinità acquistano tutt'altro significato (BWV 199, 179, 113, ma anche BWV 131, che in questo quadro potrebbe trovare la sua destinazione).

Un importante elemento caratterizzante sul piano teologico-strutturale si riscontra in quei movimenti di cantate in cui le melodie di corale vengono eseguite solo strumentalmente. In linea di principio, dietro questa scelta compositiva si cela una sorta di indovinello teologico; gli ascoltatori dovrebbero essere sollecitati a compiere alcune associazioni testuali e a percepirle e meditarle parallelamente e in relazione al testo effettivamente messo in musica. Bach si serve di questa tecnica già in cantate di Weimar, ma a Lipsia sembra aver riflettuto su di essa e averne fatto uso in modo ancor più approfondito. Si pensi a BWV 77/1, dove fa eseguire il corale "Dies sind die heiligen zehn Gebot" come un canone a due voci quale estensione del testo del doppio comandamento dell'amore.<sup>13</sup> Altri esempi dalla prima annata sono BWV 23/2; 185/1 (già Weimar); 25/1; 48/1; 163/5 (già Weimar); 70/9; 31/8 (già Weimar); 12/6 (già Weimar); 172/5 (già Weimar); nell'annata di cantate su corale tali movimenti sono ancora più frequenti; per quanto riguarda il periodo successivo ricordiamo ancora solo BWV 19/5.

I temi teologici delle cantate lipsiensi di Bach non si differenziano in maniera sostanziale da quelle delle cantate di Weimar. In primo piano stanno tutti temi cristologici. A questa sottolineatura corrisponde, come già indicato, l'orientamento teologico della *Biblische Erklärung* di Johann Olearius. La cristologia si manifesta in una fusione di cristologia della persona e cristologia dell'opera, una caratteristica chiaramente antipietistica. Soprattutto si presentano spesso quei temi cristologici che hanno anche un riferimento escatologico e teologico-sacramentale. Anche se talvolta questi temi sono autonomi, predomina sempre il loro legame con la cristologia. Per quanto concerne la tematica etica, prevale la riflessione sulla povertà e la ricchezza, su lacrime e gioia, su riconoscenza e indifferenza. Emerge però pure con evidenza che anche i temi etici non hanno mai una

valenza autonoma, ma sono sempre inseriti in contesti escatologici e cristologici.

Importante è il tema del mondo, della morte e del morire: la fuga dal mondo e il desiderio ("Sehnsucht") della morte non sono mai dominanti, come spesso si sostiene; osservando più da vicino, si noterà che si tratta sempre di pensieri di relativizzazione del mondo, non di fuga dal mondo. A ciò si collega la questione della morte e del morire. Formule di presunta "Sehnsucht" della morte si rivelano essere categorie della speranza; tali testi sono seriamente considerati e accolti come dovere da una cura pastorale teologicamente attrezzata, per essere aiuto vitale anche in situazioni estreme della vita.

Gli aspetti teologici delle cantate lipsiensi di Bach potrebbero essere ben rappresentati con una monografia sull'annata di cantate su corale. Facciamo questa osservazione in conclusione, sottolineando però come questa soluzione di metodo non si sia mostrata praticabile, poiché così facendo la molteplice varietà della produzione cantatistica lipsiense di Johann Sebastian Bach sarebbe risultata livellata in modo ingiustificabile.

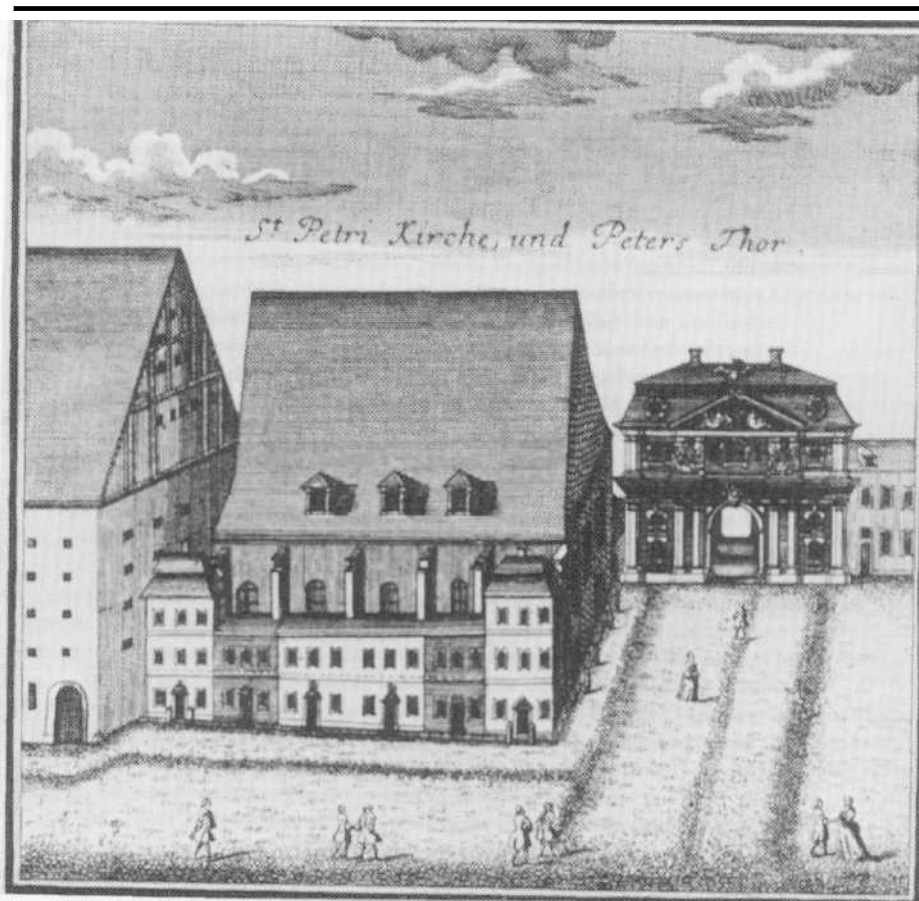
#### Note

*Karl Friedrich Zelter - Johann Wolfgang von Goethe, Briefwechsel. Eine Auswahl*, a cura di Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1987, lettera 132, p. 322. La prassi musicale sacra di Lipsia prevedeva che si eseguisse *musica figuralis* in tutte le 72 festività (domeniche e giorni festivi) dell'anno liturgico, ad esclusione delle domeniche dei cicli penitenziali (ovvero le sei domeniche di Quaresima, dalla domenica "Invocavit" alla Domenica delle Palme, e tre domeniche d'Avvento, dalla 2ª alla 4ª). Il numero massimo di domeniche e festività dell'anno liturgico si raggiungeva però solo raramente, poiché delle due domeniche dopo Natale (collocate fra Natale e Capodanno e fra Capodanno e l'Epifania) in genere almeno una coincide con una delle festività.

Per le esigenze delle funzioni religiose di Lipsia Bach necessitava o di cantate in due parti o di due cantate per ogni funzione: una parte o una cantata come musica dopo il vangelo e l'altra *sub communionem*. Nel 1723 Bach aveva cercato con grande entusiasmo di realizzare un progetto che soddisfacesse queste esigenze, ma i lavori in due parti di considerevoli dimensioni (BWV 75 e 76 in 14 movimenti, BWV 21 e 286 in 11, BWV 147 in 12 ecc.) evidentemente gli richiesero troppe energie; siamo a conoscenza, in talune occasioni, dell'esecuzione di una seconda cantata (BWV 185/BWV 24); successivamente non sappiamo quali opere egli eseguisse come *musica sub communionem*.

J. Olearius, "Fürstlich Magdeburgischer Oberhofprediger e Generalsuperintendent" a Halle, appartiene ad una grande famiglia di teologi e giuristi. Bach fu spesso in contatto con membri di questa famiglia, per esempio con Johann Gottfried Olearius (1635-1711), dal 1688 sovrintendente a Arnstadt; con suo figlio, storico e innologo nonché successore del padre, Johann Christoph Olearius (1668-1747); con il professore di matematica di Lipsia Ulrich Junius (1670-1726), la cui moglie Anna Elisabeth era nata Olearius.

- 5 L'esegesi biblica di Luterò può essere ricondotta, semplificando, a due principi: quello più formale della bibbia che si spiega da sé (*Scriptum Sacra sui ipsius interpretes*), cfr. in proposito M. Luterò "Assertio omnium articulorum M. Lutheri per bullam Leonis X. Novissimam damnatorum" (1520), *D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 7, pp. 94-151, e la regola più materiale della concentrazione su Cristo e sulla dottrina della giustificazione, id., "Vorrede auf die Episteln S. Jakobi und Judas", ibid., *Deutsche Bibel*, Bd. VII, pp. 384-387.
- 6 La storia della revisione della Bibbia di Luterò inizia in realtà con Luterò stesso, che lavorò incessantemente al miglioramento della sua traduzione. L'ultima versione di Luterò del 1545 fu comunque conservata quasi intatta, nonostante si individuassero ben presto esigenze di revisioni. Solo nel 1883, dopo un lavoro di preparazione iniziato già negli anni 1857-67, la commissione istituita dalla *Kirchenkonferenz* di Eisenach presentò la "Probibibel", che fu poi pubblicata per la prima volta nel 1892 in versione riveduta. Da allora furono realizzate via via nuove revisioni (dal 1912 al 1984), che si basavano d'altro canto sul risultato della revisione precedente. La revisione della Bibbia tedesca di Luterò del 1984, per la prima volta, fece riferimento nuovamente alla versione di Luterò del 1545. Il lavoro sui testi delle cantate di Bach dovrà svolgersi sulla Bibbia di Luterò non riveduta (almeno precedente al 1883) e su una corrispondente concordanza biblica. Utilizzabile e diffuso: *Gottfried Büchner's Biblische Real- und Verbal- Hand-Concordanz*, 1<sup>a</sup> ed., Jena 1740, 15<sup>a</sup> ed, Braunschweig 1877, 30<sup>a</sup>ed. Berlin 1951.
- 7 Christian Wolff, *Vernünfftige Gedanken von den Absichten der natürlichen Dinge*, Halle 1724.
- 8 Elke Axmacher, "Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion," BJ 1978, pp. 181-191. Successivamente rielaborato in una monografia: E. Axmacher, "*Aus Liebe will mein Heyland sterben*". *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses imfrühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984. I sermoni della passione di Müller sono stati spesso pubblicati insieme a una raccolta di sermoni su tutti i vangeli domenicali e festivi, apparsi con il titolo *Evangelisches Praeservativ wider den Schaden Josephs in allen dreyen Ständen*, Frankfurt und Rostock 1681. Sulla differenza di otto o nove sermoni della passione cfr. E. Axmacher, "*Aus Liebe will mein Heyland sterben*", p. 31 sgg.
- 9 Le citazioni sono tratte dalla seguente edizione: *Geistreiche Paßions = Schule ... Und dann Neun Predigten über den Leidenden Jesum / So gehalten in Rostock von Hrn. Doct. Heinrich Müllern / P.P. und Predigern in selbiger Stadt. Anitzo mit grossem Fleiß zusammen getragen / mit nützlichen Kupffern / und Registern / zumfünfften mahl in Druck gegeben*, Frankfurt/Main 1720, p. 333.
- 10 Cfr. il mio studio: "Schlußchoräle ohne Textmarken in der Überlieferung von Kantaten Johann Sebastian Bachs," *Musik und Kirche*, 59 (1989), pp. 235-240.
- 11 Un'attenta differenziazione di temi analoghi in altre due festività - la Purificazione di Maria ("morte beata") e il 3° giorno di Pasqua (vita dinanzi alla morte) - consente di mettere in evidenza anche le sfumature teologiche che emergono nonostante l'impiego dei medesimi passi biblici (come *Le 2*, 29-31; *FU 1*, 21-23 ecc).
- 12 M. Dibelius, "Individualismus und Gemeindebewußtsein in Johann Sebastian Bachs Passionen", *Archiv für Reformationsgeschichte*, 41 (1948), pp. 132-154.
- 13 L'impulso gli fu offerto dal testo di questa cantata, del quale era autore Johann Oswald Knauer, cfr. in proposito H. K. Krausse, "Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs", BJ 1981, pp. 7-22; M. Petzoldt, *Studien zur Theologie im Rahmen der Lebensgeschichten Johann Sebastian Bachs* (dattiloscritto, tesi di abilitazione alla libera docenza, Leipzig 1986), pp. 80-91 e 100-105.



*Chiesa di San Pietro. Incisione del XVIII secolo.*

## GLI ORGANICI DELLE ESECUZIONI DI BACH: STRUTTURA E ORGANIZZAZIONE

*Hans-Joachim Schulze*

Le condizioni che Bach trovò a Lipsia all'inizio del suo servizio nel 1723 e che lo accompagnarono nel corso di tutti i suoi 27 anni di attività in questa città, non si differenziano in modo sostanziale da quelle di altri analoghi centri musicali. Esse corrispondono chiaramente al contesto dell'attività musicale religiosa e scolastica tipico delle città tedesche dal XVI al XVIII secolo, un'attività musicale il cui fulcro, per quanto concerne l'importanza e la molteplicità dei risultati, sarebbe da ricercare nelle regioni della Germania centrale fra Eisenach e Zittau, ma che con consistenza solo di poco inferiore coinvolgeva anche le regioni del nord fra Amburgo e Danzica, dell'est da Görlitz a Breslau, del sud da Francoforte attraverso Norimberga fino a Regensburg. Ascesa e decadenza, splendore e miseria erano ovunque spesso strettamente accostate, e l'inconciliabilità di sempre maggiori esigenze nell'ambito delle lezioni teoriche con un carico di lavoro sempre più considerevole imposto agli allievi, determinato dall'aumento quantitativo e qualitativo delle prestazioni musicali, causava già nel XVIII secolo costanti tensioni.<sup>1</sup> Sia il Consiglio municipale sia il Thomaskantor avevano opinioni ben precise su come dovesse essere a Lipsia una musica da chiesa "wohlbestallte", cioè dotata di tutto il necessario e pronta a soddisfare tutte le esigenze. Da parte del Consiglio, in relazione all'assunzione di Bach, si affermava che "sarebbe necessario trovare una personalità famosa, affinché i signori studenti possano essere stimolati", con il che si faceva implicito riferimento alla tradizionale partecipazione gratuita di

studenti universitari alle esecuzioni di musica religiosa la domenica e le altre festività. Per Johann Sebastian Bach era fuori discussione ciò che ci si attendeva da lui per quanto concerneva la musica da chiesa e la musica più in generale: il suo campo d'attività era definito con un certa precisione dal suo atto di assunzione del 5 maggio 1723, dai regolamenti scolastici del 1634 e della fine del 1723, nonché da ulteriori specifiche tradizioni e consuetudini.<sup>2</sup> Il gran numero di funzioni religiose settimanali e domenicali nelle quattro chiese cittadine, oltre ai servizi in occasione di matrimoni e funerali, gli annuali incontri corali, le manifestazioni commemorative e altro ancora trovavano posto nel quadro dei compiti degli allievi di San Tommaso e del loro Cantor. Attraverso un complicato sistema di suddivisione del lavoro, questi doveva garantire che tutto si svolgesse senza difficoltà, a vantaggio della comunità e nell'interesse - non ultimo finanziario - della scuola. In particolare, gli alunni erano dipendenti dai proventi economici delle loro prestazioni musicali, che assicuravano comunque il loro mantenimento durante la formazione scolastica, ma potevano e avrebbero dovuto, per quanto possibile, consentire anche di mettere da parte qualche risparmio per il futuro.

L'equilibrio molto delicato di questo complesso tessuto di competenze, obblighi e responsabilità era comprensibilmente esposto ad alcuni rischi. Ciò si verificava in particolare quando, al termine di un anno scolastico, gli allievi più capaci ed esperti lasciavano il convitto e al loro posto subentravano principianti con qualità musicali non ancora adeguate o - in seguito al sistema proporzionale che governava le ammissioni - del tutto carenti. Per questo motivo nel maggio del 1729 il Thomaskantor, a titolo precauzionale, comunicò di aver bisogno per ognuna delle due chiese principali di San Nicola e San Tommaso, nonché per la Chiesa Nuova, di 12 cantori - tre per ogni ruolo vocale - dunque complessivamente 36; a questi se ne aggiungevano otto (due per ruolo vocale) per il quarto coro che doveva occuparsi del servizio musicale, dalle pretese abbastanza limitate, nella chiesa di San Pietro.<sup>3</sup> Un anno dopo, nel suo *Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik*<sup>4</sup>, egli ripeteva l'indicazione del numero di 36 per i tre cori musicalmente più importanti, con la precisazione che ogni coro avrebbe dovuto in realtà comprendere 16 cantori, e che dodici membri rappresentavano invece il minimo affinché, nonostante un'eventuale assenza occasionale per malattia, fosse comunque possibile eseguire motetti a doppio coro, in questo caso con organico solistico. Quest'ultimo accenno fa probabilmente riferimento al repertorio consueto del XVII secolo, in particolare alle raccolte a stampa del cosiddetto *Florilegium Portense*. Liste di organici casualmente conservate degli anni 1744/45 mostrano che nella prassi almeno i primi due cori erano effettivamente in grado di raggiungere la consistenza desiderata:<sup>5</sup> ciascuna comprende infatti 17 nomi, incluso quello di un prefetto, mentre i due gruppi meno importanti, cioè il terzo e il quarto coro, ne comprendono complessivamente 20.

Nonostante le idee chiaramente formulate da Bach e le inequivocabili indicazioni numeriche, permangono in tempi più recenti concezioni ostinate, secondo le quali sarebbe giusto attribuire ad alcuni casi eccezionali menzionati da Bach il valore di indicazione sistematica, elevare a norma quello che era invece un caso limite, e dunque ritenere appropriato alle sue composizioni un organico solistico sia in ambito vocale sia in ambito strumentale. Dal punto di vista della metodologia scientifica questo procedimento potrebbe essere ammissibile; che però esso fornisca un quadro corrispondente alla realtà in cui operò Johann Sebastian Bach, resta assai dubbio. Ciononostante la tesi di moda "un cantante o uno strumentista per ogni esemplare di parte" minaccia di diffondersi sempre più.<sup>6</sup>

Il problema di quanti musicisti leggessero su una singola parte non è comunque, allora come oggi, una delle questioni centrali della storia della musica. Si trovano tuttavia qua e là istruttivi esempi, il cui numero potrebbe senza dubbio moltiplicarsi attraverso una indagine sistematica. Per esempio Johann David Heinichen, nella sua *Generalbaßschule* del 1728, riferisce che egli negli anni di gioventù, sulla scorta della formazione ricevuta dai Thomaskantoren Johann Schelle e Johann Kuhnau, dunque poco dopo il 1700, si era dedicato alla composizione di canoni, e aveva dunque scritto un canone per sei violini che, ponendo attenzione a certi segni d'attacco per ogni voce, poteva essere eseguito leggendo su due sole parti,<sup>7</sup> dando per scontato un organico solistico delle voci del canone, l'episodio rimanda quindi a tre esecutori per ogni esemplare di parte. Nel 1702 fu pubblicato il *Paralèle [sic] des Italiens et desfrançois, en ce qui regarde la musique et les opéras* di Francois Raguenet, del quale Johann Mattheson presentò una prima traduzione tedesca nel 1722, mentre una seconda fu realizzata da Friedrich Wilhelm Marpurg quasi tre decenni dopo.<sup>8</sup> In questo testo viene lodata la capacità dei giovani italiani nella lettura a prima vista e la loro arte nel leggere con esattezza le note anche da una certa distanza: "Si vedono qui fanciulli di quattordici o quindici anni che su un violino basso o soprano leggono perfettamente pezzi che non hanno mai visto prima; [...] Non solo, ma si vedono questi piccoli spericolati, distanti quattro o cinque passi dal leggio, che guardano l'uno sopra le spalle dell'altro, spesso sbirciando la parte solo di traverso, e ciononostante azzeccano le cose più difficili a prima vista" Al contrario il cugino di Bach Johann Gottfried Walther, che operava a Weimar e si trovava a volte a partecipare in qualità di violinista alle esecuzioni a corte, nell'ottobre 1729 lamenta la propria debolezza di vista e le difficoltà di lettura "in particolare quando si trovano più persone su una sola parte".<sup>9</sup> Di Heinrich Stümer (1789-1856), dal 1804 membro della Berliner Singakademie e successivamente interprete della parte dell'Evangelista nella leggendaria ripresa della *Passione secondo Matteo* diretta da Mendelssohn, si racconta che nei suoi anni di gioventù "avesse sempre cantato leggendo sulla stessa parte della signorina Adelheid Zelter".<sup>10</sup> Solo in un periodo più tardo ogni



Johann Mattheson (1682-1756).  
Incisione da J. S. Wahl, 1746.

membro del coro avrebbe ricevuto una parte personale. Nelle *Schubert-Erinnerungen* di Joseph von Spaun si dice, con riferimento al periodo intorno al 1808/09: "Io sedevo come primo dei secondi violini e il piccolo Schubert suonava in piedi dietro di me leggendo sulla stessa parte."<sup>11</sup>

Non si deve omettere il fatto che ci fossero anche esempi opposti rispetto a quella che era evidentemente la prassi consueta. Materiali della cappella di corte di Dresda dal repertorio di Johann Georg Pisendel producono l'impressione che ogni musicista avesse a disposizione una propria parte, probabilmente al fine di consentire ai musicisti di dedicarsi in modo più intensivo all'opera da eseguire anche al di fuori dei tempi ufficiali di prova.<sup>12</sup> Gottfried Ephraim Scheibel (1696-1759), studente di teologia a Lipsia all'epoca del Thomaskantor Johann Kuhnau, ma evidentemente in sintonia con la più moderna musica della Neukirche caratterizzata dallo spirito studentesco, nel 1721 propendeva per un organico ridotto: "ogni parte con uno o al massimo due soggetti".<sup>13</sup> E a proposito del Cantor di Worms Albrecht Ludwig Abele, Christoph Graupner il 12 aprile 1752 esprime il seguente giudizio: "Mi è particolarmente piaciuto come egli ha organizzato il coro a Worms. Egli infatti da al prefetto la partitura, mentre le parti di soprano, contralto e tenore vengono copiate da ciascuno autonomamente e ognuno deve



avere quindi in mano la propria parte, poiché così non si può mancare di ottenere un risultato accuratamente devoto e gradevole."<sup>14</sup>

Di fronte a tali opinioni prevedibilmente disomogenee, che non si prestano certo ad una generalizzazione, nella valutazione delle specificità locali è opportuno fino a prova contraria prestare fede a questi documenti decisivi. E il *Kurtzer iedoch höchstnötiger Entwurffeiner wohlbestallten Kirchen Music* scritto da Johann Sebastian Bach il 23 agosto 1730 è senz'altro da considerarsi come uno di tali documenti degni di fede, a prescindere da alcune incongruenze che il testo presenta qua e là. Indiscutibilmente Bach cercò nella sua enunciazione di principi, che offre di fatto un quadro generale dell'organizzazione musicale religiosa di Lipsia, di esprimersi in modo preciso e inequivocabile. Non possiamo certo ritenere che la redazione di lettere e richieste fosse una delle cose nelle quali era più versato. Pertanto nel suo *Entwurf*, nonostante l'evidente supposizione che questa che appare a prima vista una bella copia dovesse essere stata preceduta da una minuta, magari piena di correzioni, sono presenti alcune indicazioni un po' imprecise, anche se sostanzialmente non discutibili. Il fatto che Johann Sebastian Bach rinunciassero a rendere il suo testo inattaccabile da ogni punto di vista, e vi inserisse piuttosto qua e là formulazioni spontanee e argomentazioni energiche, talora anche incaute, può essere ricondotto al suo temperamento, ma anche ad una scarsa attitudine all'uso di stratagemmi argomentativi. In particolare però dipese probabilmente dalla sua autoconsapevolezza, dalla coscienza della sua indiscutibile competenza in ogni questione relativa alla musica e all'organizzazione musicale.

La richiesta di Bach si rivolge chiaramente al Consiglio municipale di Lipsia e tiene probabilmente in considerazione tutte le sue precedenti esperienze nei rapporti con le autorità. Sarebbe d'altro canto errato trasferire al XVIII secolo attuali modalità di operare, e supporre che Bach abbia fatto richieste eccessive, al fine di raggiungere anche dopo eventuali tagli lo standard effettivamente auspicato. Il testo di Bach evidenzia piuttosto lo sforzo di attenersi strettamente allo *status quo* e di rendere verificabile l'equilibrio tra dare e avere.

Per quanto riguarda i *Vocalisten*, stanno nella colonna dell'aver: 55 o, secondo il bilancio conclusivo "17 utilizzabili, 20 non ancora utilizzabili e 17 non idonei", 54 alunni della scuola di San Tommaso, sul cui impiego il Thomaskantor aveva una sorta di diritto. Le esigenze della prassi - esecuzione di "intricate" musiche da chiesa dello stesso Bach nel primo coro, di altri "pezzi da chiesa" più semplici nel secondo coro, di motetti o corali nel terzo e nel quarto coro - avevano come conseguenza la già citata suddivisione in quattro gruppi di diverso livello. Il documento di Bach non rivela se l'ulteriore suddivisione di un tale coro costituito da

dodici cantori in quattro *Concertisten* (capi di sezione o solisti) e otto *Ripienisten* di rinforzo valesse per tutti questi cori o solo per i primi due. Il fatto che occasionalmente potessero essere usati fino a otto *Concertisten* quando era necessario far musica "per Choros", viene detto espressamente; resta però aperta la questione di quale fosse allora l'organico dei *Ripienisten*.

Nei suoi calcoli il Thomaskantor non accenna alla possibilità di risolvere carenze di organico attraverso il coinvolgimento di esterni, cioè di allievi della scuola di San Tommaso musicalmente dotati, ma che non avevano ancora ottenuto un posto gratuito nel convitto o - come i figli dello stesso Bach - non erano interessati ad esso. Il fatto che ciò fosse possibile e si sia effettivamente verificato può essere arguito da diversi documenti, per esempio dalle parti copiate nel 1722 per i movimenti della folla delle passioni corali di Johann Walter. Le liste di nomi qui riportate per il "Coro III" dimostrano che esso nel 1731 era costituito da 10 cantori, nel 1753 da 13 e nel 1751 addirittura da 16, di cui due esterni.<sup>15</sup> In un sistema educativo che era legato in maniera non indifferente al principio dell'apprendimento sul campo, era ovvio che si prendesse presto confidenza con esigenze che talvolta sorgevano all'improvviso (talvolta durante la notte), che si acquisisse la necessaria routine e, in competizione con i coetanei, si cercassero di conseguire avanzamenti e possibilità di guadagno.

In contrasto con la consistenza numerica non sempre ideale ma comunque accettabile delle parti vocali, l'inventario critico fatto dal Thomaskantor con riferimento agli organici strumentali rivela una sproporzione addirittura grottesca fra le aspirazioni e la realtà. Alla necessità calcolata da Bach di almeno 18 musicisti, con violini, viole (sorprendentemente divise)<sup>16</sup> e violoncelli a due, oltre a tre trombe e timpani, due oboi, fagotto e violone, oppure 20 esecutori comprendendo anche flauti dritti o traversi "in alternanza", il bilancio contrappone solo quattro *Stadt Pfeifer*, tre *Kunstgeiger* e un *Geselle*. Senza continuare oltre a inseguire le soluzioni alternative per risolvere il suo calcolo che - a differenza del sopra citato organico minimo - prevedeva violini a tre, fagotti a due oltre a un musicista per un terzo oboe, Bach assegna le persone "impiegate dalla municipalità per l'esecuzione della musica da chiesa" a determinate parti strumentali: rispettivamente prima e seconda tromba, primo e secondo violino e primo e secondo oboe, oltre a un fagotto.

Non commentiamo il fatto che in questo modo il numero di musicisti a disposizione si riducesse sorprendentemente a sette. Non è possibile determinare se si trattasse di una semplice svista del Thomaskantor, o se questi desse per scontata la conoscenza da parte dei suoi destinatari degli sviluppi del momento, e cioè del fatto che, dopo il passaggio di un violinista al posto più remunerativo di *Tho-*

*mastürmer* [guardiano della torre di San Tommaso], non ne era ancora stata operata la sostituzione. Tutti i musicisti municipali avevano fatto richiesta che questo posto resosi vacante non fosse assegnato e fosse invece accordata loro un'indennità aggiuntiva. Probabilmente Bach desiderava rimandare la scelta per questo incarico (che il Consiglio municipale di Lipsia poi rifiutò di attribuire) e rinunciò pertanto a una lista completa dell'organico. Fece invece subito un nuovo calcolo degli elementi mancanti, in parte di rinforzo, in parte per ruoli irrinunciabili: rispettivamente due "Subjekta" per flauti, violini primi e secondi, viole e violoncelli e uno per il violone.

Le indicazioni immediatamente prima fornite riguardo alla mancanza di un terzo oboe e di una terza tromba nonché dei timpani improvvisamente non hanno più alcun rilievo. Probabilmente questo, così come altre incongruenze emerse in precedenza, è un indizio dell'esistenza di riserve non citate che ricoprivano alcuni ruoli con sostituti o aggiunti, assistenti o apprendisti dei musicisti municipali (oltre al *Geselle* esplicitamente citato da Bach come tale), musicisti militari o altri aiuti stabili o almeno occasionalmente disponibili. Alcuni esempi a questo riguardo possono essere addirittura documentati:<sup>17</sup> uno degli ultimi *Gesellen* di un musicista municipale del periodo del predecessore di Bach Kuhnau, Michael Heinrich Glandenberg, nei registri ecclesiastici del 1722 e del 1723 indicato come "Musicus Instrumentalis", rimase parecchio tempo a Lipsia senza prospettive di un impiego fisso e si trasferì poi a Erfurt, dove nel 1733 morì in qualità di "Instrumentalmusikus". Di un certo Johann Ferdinand Bamberg, che nel 1737 fece domanda senza esito per un posto di *Stadtppfeifer e*, esaminate le sue capacità, fu indicato come "non straordinario", un verbale del Consiglio del 1734 segnala che "era stato assistente", finché questi fu in vita, del decano dei musicisti municipali di Lipsia, il famoso trombettista Gottfried Reiche (1667-1734). Quando nel 1747 morì il musicista municipale Caspar Gleditsch, suo figlio avanzò pretese per la sostituzione e si richiamò a promesse fattegli dai responsabili, ma dovette poi accontentarsi di un semplice posto di *Kunstgeiger* a causa di impegni ben più vincolanti presi dalle autorità. Sembra comunque che queste persone fossero di un livello musicale accettabile, tale da permettere loro di svolgere almeno un modesto ruolo nei progetti di Bach.

Nella richiesta di Bach non si citano, anche se a rigore sarebbero da annoverare nel computo dell'organico strumentale, l'esecutore o gli esecutori degli strumenti a tastiera del continuo. Per quanto riguarda l'organo si deve supporre che, ad esclusione di alcune situazioni particolari e di esecuzioni solistiche, gli organisti titolari della chiesa di San Tommaso e della chiesa di San Nicola fossero tenuti a ricoprire questo ruolo nel quadro dei loro obblighi di servizio. Un accompagnamento al "Flügel" (clavicembalo), probabilmente non alternativo ma aggiuntivo,



*Gottfried Reiche, trombettista (1667-1734).  
Incisione di Rosbach, 1727, da un dipinto  
di Haußmann.*

doveva essere abitualmente affidato da Bach, secondo una tarda testimonianza del suo allievo Johann Christian Kittel, a "uno dei suoi alunni migliori".<sup>18</sup> Anche su questo tema, in particolare a proposito delle conseguenze sull'organico, la dichiarazione programmatica di Bach del 1730 non si pronuncia.

Per contro, essa si dedica in modo relativamente dettagliato alle cause delle carenze verificatesi e pone richieste in funzione della loro soluzione. Il fatto che gli esecutori di strumenti ad arco mancanti, dai secondi violini giù fino al violone, fossero reclutati nella cerchia degli allievi, viene presentato già quasi come una prassi di routine. Questo modo di procedere, anche se non era certo la soluzione migliore soprattutto per gli organici vocali, nelle domeniche ordinarie dell'anno liturgico non comportava di fatto conseguenze, ma in occasione delle festività più importanti, che prevedevano esecuzioni in contemporanea nelle chiese principali di San Nicola e San Tommaso, provocava difficoltà quasi insormontabili.

Per i motivi sopra citati e per altri ancora - alleggerire l'impegno dell'ensemble vocale, risolvere il problema della mancanza di voci maschili formate, colmare lacune nell'organico strumentale, arricchire e migliorare il livello della parte strumentale - Bach, così come i suoi predecessori, non desiderava rinunciare alla partecipazione di studenti universitari. Il loro coinvolgimento di tipo volontari-

stico non poteva però che rappresentare un permanente fattore di rischio, essendo essi indispensabili. Così le lamentele di Bach sui "pochi *beneficia* che una volta erano accordati al Chorus musicus e che sono stati successivamente aboliti" e sulla diminuita condiscendenza degli studenti, che senza la speranza di uno "stipendio o onorario" non sarebbero più stati "stimolati a rinforzare le musiche da chiesa", ricalcano, forse inconsciamente ma probabilmente anche intenzionalmente, il tono degli scritti di rimostranza del suo predecessore Johann Kuhnau. La stizzosa conclusione di Bach che "con l'abolizione dei *beneficia* mi sono tolte le forze per portare la musica in uno stato migliore", probabile reazione ad una critica non pervenutaci da parte delle autorità o della municipalità, si collega direttamente alle descrizioni della situazione che Kuhnau più volte fra il 1704 e il 1720 aveva messo sulla carta, senza peraltro ottenere alcun sostanziale cambiamento.<sup>19</sup>

Nel 1704 Kuhnau, rassegnato, parla degli "studenti che, in parte miei allievi, in genere cantano nel coro senza retribuzione", nel 1709 dei "nuovi studenti che verranno e saranno raccomandati al Chorus Musicus", nel 1717 lamenta di dover "offrire qualcosa a quegli *studiosi* che cantano nel coro" e sostiene che gli ex allievi, che sono ora per lo più universitari, "forniscono altri servizi al Chorus Musicus" (1709) e dovrebbero "aiutarci per riconoscenza" (1720). Egli è però ben cosciente che non tutti gli studenti, soprattutto quando sono delle "migliori famiglie", sono disponibili a "stare fra i musicisti municipali e gli allievi" e a sopportarne il comportamento a volte un po' rozzo. D'altra parte non può accettare che gli studenti preferiscano rimanere fra loro e preferiscano partecipare alle esecuzioni all'opera o alla Neue Kirche, stilisticamente più gradevoli rispetto alla musica chiaramente più faticosa delle due chiese cittadine principali. Preferirebbe che sotto la sua direzione "qualsiasi *Adjuvant* volontario fosse stimolato ad un costante esercizio della musica e frequentazione del nostro Chorus Musicus", anche se non fosse disponibile alcun "contributo dei patroni della chiesa" e fosse necessario cercare altre fonti di finanziamento (1704), o che, come accade in altre città della Sassonia, i "volontari del nostro coro" beneficiassero della raccolta delle offerte (1720).

A differenza delle proposte per lo più un po' contorte di Johann Kuhnau che puntavano a modifiche minime, della sua fedeltà alle consuetudini, delle sue incessanti lamentele su problemi quotidiani e della sua insistenza sull'immagine di un nemico che si identificava nelle imprese della concorrenza (ovvero l'opera di Lipsia e la Neue Kirche), la richiesta di Bach del 1730 mira più in generale ad ottenere i presupposti per una musica da chiesa di prestigio, che corrisponda anche alle esigenze del nuovo gusto.<sup>20</sup> Non c'è da stupirsi che anche per lui abbiano importanza le consuetudini e le procedure tradizionali dal momento

che, all'inizio della sua attività a Lipsia, si trovò a lavorare con circa 50 alunni dell'epoca del suo predecessore, e altrettanto dicasi per la compagine tramandata di musicisti municipali, studenti ed altri aiuti. Ciò che egli ha in mente è però qualcosa di diverso: l'esempio della residenza sassone, dove nella cappella di corte sono attivi virtuosi molto ben retribuiti, ognuno dei quali è uno specialista sul suo strumento.

La via verso tali vette è ripida e disseminata di ostacoli, la meta è irraggiungibile. Bach riesce comunque entro breve tempo dall'inizio del suo incarico a riattivare i pagamenti agli studenti "per i servizi effettuati nella musica da chiesa", pagamenti che negli anni di attività del suo predecessore erano stati congelati.<sup>21</sup> Georg Gottfried Wagner (1698-1756), abile esecutore all'organo, al cembalo, al violino e al violoncello, nonché ad altri strumenti, e inoltre compositore e basso di successo, riceve dal 1724 al 1726 tre assegnazioni (per un totale di 34 talleri) per la sua collaborazione in qualità di violinista prima di ottenere, grazie a una raccomandazione di Bach, il posto di Cantor a Plauen alla fine del 1726. Nel corso di tre anni Johann Christoph Samuel Lipsius, basso nativo della Turingia e successivamente attivo nella cappella di corte di Merseburg, riuscì a raggiungere addirittura la somma di 36 talleri, liquidata la quale le autorità, nel luglio 1727, si cautelano nei confronti di qualsiasi futura pretesa "con la motivazione, che non è più possibile continuare così". Almeno altri due pagamenti vengono però effettuati nel 1728 e nel 1729 al successore di Lipsius, Ephraim Jacob Otto (1698-1775), futuro Cantor ad Elstra (Lausitz), sua città natale. Altri quattro studenti dovettero accontentarsi nel 1727/28 e nel 1731 di un unico pagamento, mentre nell'anno critico 1730, così come a partire dal 1732, non fu più corrisposto nulla. Solo nell'estate del 1745 un non meglio definito "chierico vagante", che "si esibì alcune volte nelle chiese locali come basso" ricevette un viatico assai consistente.

Alle testimonianze pervenuteci, ben definite e nel loro ambito esaurienti, deve essere accostato il quadro assai diffuso che tracciano le dichiarazioni degli altri studenti, per i quali non era prevista alcuna remunerazione in cambio della loro partecipazione alla musica religiosa di Bach a Lipsia. Attestati che Bach occasionalmente fornì ad alcuni di questi "fedelissimi", e altre testimonianze sparse ci attestano comunque che "la personalità famosa" auspicata dal Consiglio municipale di Lipsia nel 1723 riuscì effettivamente a "stimolare i signori *studiosi*". Christoph Birkmann per esempio, teologo di Norimberga (1703-1771), nella sua autobiografia pubblicata postuma, narra come durante i suoi anni di studio a Lipsia (dal novembre 1724 all'inizio di settembre 1727) partecipasse "assiduamente alle attività musicali del grande maestro, il signor direttore Bach e del suo coro". Sia Friedrich Gottlieb Wild, futuro organista alla chiesa tedesca

di Pietroburgo, nel 1727, sia nel 1734 un certo Johann Christoph Hoffmann proveniente dalla zona di Amstadt, ricordano la loro partecipazione per la durata di quattro anni (si noti bene, gratuitamente) alle attività musicali sacre, il primo come esecutore dei "ben appresi flauto traverso e clavicembalo", il secondo come basso. Bach attestò la "lodevole assistenza alle sue musiche sacre e ad altre musiche" nel 1729 al Cantor designato a Schweidnitz Christoph Gottlob Wecker e nel 1737 a Bernhard Dieterich Ludewig, organista a Schmölln in Turingia prematuramente scomparso, che si era reso utile anche come insegnante privato dei giovani figli del Thomaskantor, e in cambio di tutti questi servigi aveva probabilmente ricevuto gratuitamente gli insegnamenti di Bach. Lo stesso sembra essere accaduto verso la metà degli anni Quaranta con quello che sarebbe divenuto il genero di Bach, Johann Christoph Altnickol (1719-1759). Quando questi dopo tre anni chiese finalmente una retribuzione (alla quale alla fine le due chiese principali dovettero provvedere), il Consiglio richiese un attestato che testimoniassero la reale effettuazione dei servizi. Bach formulò lo scritto richiesto citando l'attività di Altnickol come violinista e violoncellista, "ma soprattutto come *vocalbassiste*", non tralasciando una annotazione sulla ben nota carenza di voci di basso fra gli allievi di San Tommaso determinata dal fatto che essi terminavano la scuola ancora troppo giovani.

Non è certamente un caso se fra gli studenti che contribuivano alle esecuzioni di musica sacra di Bach a Lipsia con Lipsius, Otto, Hoffmann, Altnickol, è così ben documentata proprio la categoria dei bassi; questo esempio testimonia comunque con quanta cura, ma anche con quale successo Bach si sforzasse di ottenere un organico adeguato ed equilibrato per le sue esecuzioni.

Tuttavia il monito formulato nel 1730 sulle conseguenze "dell'abolizione dei *beneficiti*." non era affatto solo un una predizione funesta. All'assunzione da parte di Bach nella primavera del 1729, evidentemente a seguito di un'abile mossa, della direzione del *Collegium musicum* fino ad allora affidata all'organista e direttore musicale della Neue Kirche, cosa che apparve avere un influsso favorevole sulla partecipazione di studenti alle esecuzioni nelle due chiese di San Tommaso e San Nicola, il Consiglio municipale di Lipsia rispose dopo breve tempo con il trasferimento all'attività musicale della Neue Kirche del sostegno finanziario fino ad allora assegnato al Thomaskantorat.<sup>22</sup> Non sappiamo fino a che punto questa decisione abbia alla lunga determinato conseguenze negative degne di nota. Non dovette comunque causare un mutamento sostanziale, poiché altrimenti Bach nella primavera del 1736 non avrebbe intrapreso la rischiosa avventura di eseguire la sua "Grande Passione" (secondo Matteo) nella sua forma rielaborata, ormai tutta a due cori. Quale impegno gli richiese riuscire a mettere insieme l'apparato esecutivo necessario, quali sacrifici personali, e forse anche finanziari, gli

costò eseguire ancora una volta un'opera di queste dimensioni, non ci è dato sapere.<sup>23</sup> Proprio questo esempio sembra però testimoniare che un ensemble di questo tipo (non certo inconsueto per l'epoca), costituito da allievi coristi, musicisti municipali, studenti universitari e altri amatori,<sup>24</sup> era in grado di accumulare un livello di competenza ed esperienza tale da poter osare affrontare con qualche prospettiva di successo, e con una quantità di prove certamente modesta secondo i parametri attuali, compiti di tale considerevole entità.

#### Note

Cfr. Max Schipke, *Der deutsche Schulgesang von Johann Adam Hiller bis zu den Falkschen Allgemeinen Bestimmungen (1775-1875)*, Dissertation, Basel 1912, Edizione a stampa Berlin 1913, pp. 1 sgg. [*Der deutsche Schulgesang von Hiller*]; Peter Epstein, *Der Schulchor vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Leipzig 1929 (Musikpädagogische Bibliothek, a cura di Leo Kerstenberg, Heft 5); Hans-Joachim Schulze, *Das didaktische Modell der Thomaner im Spiegel der deutschen Musikpädagogik des XVIII Jahrhunderts*, in *Alte Musik und Musikpädagogik*, a cura di Hartmut Krones, Wien 1997 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 1), pp. 185 sgg.

Per maggiori dettagli si veda Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, 1954<sup>2</sup> e, dello stesso autore, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. II e III, Leipzig 1926, 1941; *Die Thomasschule Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze 1634 - 1723 - 1733*. A cura di e con una postfazione di Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1985; Otto Kaemmel, *Geschichte des Leipziger Schulwesens*, Leipzig 1909. Il fascicolo di atti in questione (si veda in proposito anche Bach-Dokumente, Bd I, cfr. nota 4, passim) sembra essere stato conservato come *pars pro toto*; il contenuto dovrebbe valere nella stessa misura anche per gli altri anni di servizio di Bach.

A questo riguardo e per quanto segue cfr. Bach-Dokumente, a cura del Bach-Archiv Leipzig Bd. I-III, Kassel ecc. und Leipzig 1963-1972. Si omettono qui informazioni più dettagliate.



- 5 "B(ernhard) Fr(iedrich) Richter, Stadtpfeifer und Alumnus der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit", in BJ 1907, pp. 32-78, in particolare p. 77.
- 6 Cfr. la discussione critica in questo volume, p. 223 sgg.
- 7 Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728, p. 935; cfr. Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit*, Leipzig 1784, p. 129 sg.
- 8 Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722; Friedrich Wilhelm Marburg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Band I, Berlin 1760, p. 400 e sg.
- 9 Johann Gottfried Walther, *Briefe*, a cura di Klaus Beckmann e Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1987, p. 72.
- 10 Heinrich Bellermann, August Eduard Grell, Berlin 1899, p. 138. Stümer e la figlia di Zelter avevano la stessa età, essendo nati entrambi nel 1789.
- 11 Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1957, p. 106 e p. 306 sgg.
- 12 Ortrun Landmann, "Die Dresdener Hofkapelle zur Zeit Johann Sebastian Bachs", in *Concerto*, Jg. 7, 1990, Nr. 51, pp. 7-16.
- 13 Gottfried Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedancken Von der Kirchen-Music, Wie Sie heutiges Tages beschaffen ist*, Frankfurt und Leipzig 1721, p. 54, citato da Andreas Glöckner, "Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs", Leipzig 1990 (*Beiträge zur Bach-Forschung* 8.), p. 85.
- 14 Elisabeth Noak, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967 (*Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte*, 8.), p. 255.
- 15 Catalogo della Collezione Manfred Gorke. *Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Catalogo a cura di Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1977 (Pubblicazione bibliografica della Biblioteca Musicale della città di Lipsia 8.), p. 75.
- 16 Le riprese di cantate di Weimar a Lipsia (per esempio "Nun komm der Heiden Heiland" BWV 61) richiedevano un organico con viola I e viola II. Non sappiamo se nell'estate del 1730 Bach progettasse già la rielaborazione dell'aria "Widerstehe doch der Sünde" (BWV 54, primo movimento) in "Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen" come parte della sua "Passione secondo Marco" (BWV 247).
- 17 Per quanto segue cfr. Hans-Joachim Schulze, "Besitzstand und Vermögensverhältnisse von Leipziger Ratsmusikern zur Zeit Johann Sebastian Bachs", in *Beiträge zur Bach-Forschung* 4, Leipzig 1985, pp. 33-46.
- 18 Sulla questione del doppio accompagnamento organo-cembalo cfr. Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group: Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge/MA 1987, passim, nonché la discussione fra Joshua Rifkin e l'autore di questo articolo in BJ 1987, p. 173 sg. e 1989 pp. 227-233.
- 19 Le richieste di Kuhnau sono riportate in Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach II*, Leipzig 1880, p. 853 sgg.
- 20 A Lipsia la situazione era peraltro migliorata a vantaggio del cantato di San Tommaso, allorché nel 1720 l'opera aveva definitivamente chiuso i battenti.
- 21 Per quanto segue cfr. Hans-Joachim Schulze, "Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik", in BJ 1984, pp. 45-52.
- 22 A. Glöckner, loc. cit. (cfr. nota 13), p. 91 e p. 153 sgg.
- 23 Sul problema del nuovo materiale d'esecuzione approntato per il 1736 cfr. Alfred Dürr, "De vita cum imperfectis", in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, Kassel ecc. und Hackensack/N.J. 1974, pp. 243-253.
- 24 Sulla situazione degli organici a Lüneburg e Regensburg cfr. Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, nuova edizione a cura di Max Schneider, Berlin 1910 (Reprint Kassel ecc. 1969), p. 57 e appendice, p. 39 e sg.

# Musicalisches LEXICON

Oder

## Musicalische Bibliothec,

Darinnen nicht allein

Die Musici, welche so wol in alten als  
neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Natio-  
nen, durch Theorie und Praxis sich hervor gethan, und was  
von jedem bekannt worden, oder er in Schriften hinter-  
lassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten  
Umständen angeführet,

Sondern auch

Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und  
Französischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst-  
oder sonst dahin gehörige Wörter,

nach Alphabetischer Ordnung

vorgetragen und erklärt,

Und zugleich

die meisten vorkommende Signaturen  
erläutert werden

VON

Johann Gottfried Walther,

Kürstl. Sächs. Hof-Musico und Organisten an der Haupt-Pfarr-Kirche  
zu St. Petri und Pauli in Weimar.

---

Leipzig,

verlegt Wolfgang Deer, 1732.

Frontespizio del "Musicalisches Lexikon"  
di Johann Gottfried Walther, 1732.

# 9

## LE SINFONIE

*George B. Staujfer*

"*Sinfonia* (in italiano), *Symphonia* (in latino), o *Symphonie* (in francese) significa, *in genere*, tutto ciò che "suona insieme". Con questi termini, tuttavia, si indica *in specie* un tipo di composizione esclusivamente strumentale. In questo genere di scrittura un compositore ha completa libertà e non ha alcun vincolo di metro o di misura. Può invece trattare il materiale musicale secondo i suoi desideri, a patto che non produca un caos senza forma. Gli italiani usano questo tipo di brano prima dell'inizio delle loro opere o di altri lavori drammatici, e anche prima di pezzi sacri, al posto, rispettivamente, di ouvertures o sonate. [Le sinfonie] abitualmente cominciano con qualcosa di brillante e maestoso (specie quelle che precedono composizioni profane)..."

E' con queste parole che Johann Gottfried Walther, amico di Bach e suo collega a Weimar, definì il termine "sinfonia" nel suo *Musicalisches Lexicon* (Lipsia, 1732). Quando Walther pubblicò la sua definizione, la sinfonia strumentale era entrata a far parte della musica vocale concertante da oltre un secolo, dal momento che già nel 1607 Monteverdi aprì la sua opera da camera *Orfeo* con una breve toccata strumentale per ottoni e continuo. Nel XVII secolo la sinfonia rimase per lo più una composizione di modesta portata, un breve "preludio" strumentale di una o due dozzine di misure, destinato a richiamare l'uditorio al silenzio e a preparare la scena per la musica vocale che sarebbe seguita. Nel XVIII

secolo, però, la sinfonia acquisì nuova importanza, assumendo dimensioni progressivamente più estese, maggiore complessità strutturale e popolarità finché, in Italia, conquistò una sua autonomia quale sinfonia preclassica, in più movimenti. La dettagliata definizione di Walther, basata su precedenti descrizioni fornite dal *Dictionnaire de musique* di Sébastien de Brossard (Parigi, 1703) e da *Das neu-eröffnete Orchestre* di Johann Mattheson (Amburgo, 1713), riflette la presenza ormai costante e il crescente influsso della sinfonia dopo il 1700.

I movimenti strumentali che Bach compose e arrangiò per le sue cantate rispecchiano la rapida espansione della sinfonia nella prima metà del XVIII secolo. È improbabile che queste sue composizioni avessero un'estesa influenza: la loro diffusione era di carattere locale e, come le cantate alle quali erano anteposte, esse erano poco conosciute al di fuori della ristretta cerchia del musicista. Ciononostante sono una testimonianza significativa delle crescenti aspirazioni di Bach nel campo della musica strumentale durante i tre periodi nei quali egli era in primo luogo responsabile della composizione di lavori vocali sacri.

#### LE PRIME SINFONIE: MÜHLHAUSEN E WEIMAR

Ci sono pervenute circa trenta cantate scritte da Bach nei suoi primi due periodi di attività come musicista da chiesa: il suo incarico di un anno a Mühlhausen (da giugno 1707 a giugno 1708) e i suoi ultimi cinque anni di permanenza a Weimar (1713-1717). Nei due terzi di queste cantate la sinfonia non compare, e per queste composizioni, così come per le cantate di Lipsia prive di sinfonia, Bach probabilmente ricorreva ad un preludio organistico per fornire un'adeguata introduzione strumentale. Questa sembra essere stata in Germania un'antica tradizione, a giudicare dai resoconti dell'epoca e dalle descrizioni dello stesso Bach a proposito dell'ordinamento liturgico a Lipsia, in cui egli riportava che l'organista aveva il compito di preludiare "auf die Music" (alla cantata).

Per altre undici cantate di Mühlhausen e Weimar Bach scrisse movimenti introduttivi strumentali, che definì con i termini di Sinfonia, Sonata o Sonatina, senza differenziare chiaramente questi concetti dal punto di vista stilistico. Queste sinfonie ci mostrano come Bach si collegasse alle tradizioni stilistiche dei suoi predecessori della Germania centrale e del nord, almeno in una prima fase. Le primissime composizioni - le sinfonie per la cantata "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" BWV 106, "Der Herr denkt an uns" BWV 196, "Nach dir, Herr, verlanget mich" BWV 150, "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir" BWV 131, "Christ lag in Todesbanden" BWV 4, "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21, "Himmelskö-

nig, sei willkommen" BWV 182, e la cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 (v. Tabella 1) - hanno una lunghezza modesta, al massimo ventiquattro misure, e riportano generalmente un'indicazione metrica "neutra" di 4/4 (unica eccezione la sinfonia della cantata 131, che è in 3/4 come il coro d'apertura nel quale sfocia direttamente). Anche gli organici sono chiaramente di poche pretese: archi e continuo (BWV 4, 150, 196), con la sporadica aggiunta di un oboe (BWV 12, 21 e 131) oppure di uno o due flauti diritti (BWV 182 e 106). Le indicazioni agogiche, quando sono fornite, sono *Adagio*, *Molt'adagio*, *Adagio assai* o *Grave, adagio*. Tutto questo suggerisce come Bach inizialmente considerasse la sinfonia come una breve solenne "introduzione", il cui scopo principale era quello di delineare con discrezione *Yaffetto* generale del coro che seguiva.

Al tempo stesso possiamo osservare come Bach sperimenti nelle sue prime sinfonie una varietà di tecniche compositive. Nelle introduzioni strumentali alle cantate 4, 131 e 150 egli usa materiale tematico dei cori che seguono. Nelle sinfonie delle cantate 21 e 182 arricchisce la tessitura polifonica con scambi melodici fra le voci (es. 1), una tecnica che compare anche nella Fuga in si minore da Corelli BWV 579, nella Fuga in sol minore BWV 578 e in altri lavori giovanili per strumento a tastiera. Nelle sinfonie delle cantate BWV 106, 21 e 12 scrive melodie solistiche molto complesse a guisa di cantilena. Infine nelle cantate BWV 196 e



Sinfonia della cantata "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir" BWV 131. Autografo.

BWV Opera	Data	Titolo	Indicazione di tempo	Lunghezza (e metro)	
<b>Arnstadt-Mühlhausen</b>					
106	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	1707/08 ca.	Sonatina	Molt'adagio	20 batt. (4/4)
196	Der Herr denket an uns	1707/08 ca.	Sinfonia		21 batt. (4/4)
150	Nach dir, Herr, verlanget mich	1707/08 ca.	Sinfonia	Adagio	19 batt. (4/4)
131	Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir	1707/08	Sinfonia	Adagio	24 batt. (3/4)
4	Christ lag in Todesbanden	1708 ca.	Sinfonia		14 batt. (4/4)
<b>Weimar</b>					
21	Ich hatte viel Bekümmernis	Prima del 1714	Sinfonia	Adagio assai	20 batt. (4/4)
182	Himmelskönig, sei willkommen	25.3.1714	Sonata	Grave. Adagio	21 batt. (4/4)
12	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	22.4.1714	Sinfonia	Adagio assai	16 batt. (4/4)
152	Tritt auf die Glaubensbahn	30.12.1714	Sinfonia	Allegro ma non presto	4 batt. (4/4) 143 batt. (3/8)
18	Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt 31 Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert	1713-15 ca. 21.4.1715	Sinfonia Sonata	— Allegro	72 batt. (6/4) 68 batt. (6/8)

182 fa uso del ritmo puntato tipico dell'ouverture francese (l'equivalente d'oltralpe della sinfonia). Questo gruppo di sinfonie sembra segnare l'inizio dell'attività di Bach come compositore di musica strumentale, poiché ebbe qui una prima opportunità di sperimentare il genere.

Esempio 1 :  
Sinfonia dalla  
cantata BWV  
21



Oboe Violino I

Le rimanenti sinfonie del periodo pre-lipsiense, scritte verso la fine degli anni di Weimar, rappresentano un chiaro passo nella direzione di progetti più ambiziosi. Nella sinfonia della cantata BWV 152, "Tritt auf die Glaubensbahn", un'introduzione di quattro misure porta ad una fuga a quattro voci [*Allegro ma non presto*] lunga 143 misure per flauto diritto, oboe, viola d'amore e viola da gamba, con il supporto del continuo. Le quattro parti superiori procedono in canone all'inizio e nel corso della composizione: ogni voce entra con il soggetto, cui segue una serie di controsoggetti che si combinano anche in contrappunto doppio. Il risul-

tato è il primo esempio, nella musica strumentale di Bach, di *Permutationsflüge*, una tecnica contrappuntistica che egli aveva perfezionato nei suoi primi lavori per strumento a tastiera e che impiegò con effetti grandiosi soprattutto anche nei suoi primi cori di cantate. È già stata spesso sottolineata la similitudine fra il soggetto della sinfonia della cantata BWV 152 e il tema della fuga in la maggiore BWV 536 per organo. Benché sia possibile dedurre che la sinfonia e la fuga per organo siano state scritte all'incirca nello stesso periodo, la superiore padronanza della tecnica contrappuntistica nella cantata la colloca in un periodo posteriore.

La sinfonia della cantata BWV 18, "Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt", combina elementi del concerto (l'enfatico unisono iniziale), della ciaccona (la reiterazione continua del tema principale) e dell'aria con da capo (l'esatta ripresa della sezione iniziale alla fine della sinfonia). Offre così un eccellente esempio di quella geniale sintesi stilistica tipica di molti lavori del periodo di Weimar. L'organico originale con quattro viole e continuo (Bach aggiunse due flauti a Lipsia), ricorda il suono "profondo" degli archi del sesto Concerto Brandeburghese. La sinfonia della cantata BWV 31, "Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert", fu composta per il giorno di Pasqua del 1715 e presenta un organico ambizioso a 16 parti, adatto all'occasione. Con la sua struttura "a ritornello", mostra legami ancora più evidenti con lo stile del concerto rispetto alla sinfonia della cantata BWV 18. Gli strumenti sono divisi in cori contrapposti - ottoni, oboi, archi - secondo lo stile tedesco.

E' significativo che le sinfonie delle cantate BWV 152, 18 e 31 siano sensibilmente più lunghe di quelle del primo gruppo e che presentino, per la prima volta, metri "cameristici": 3/8, 6/4 e 6/8. Entrambi questi elementi suggeriscono ancora come Bach stesse abbandonando le modeste sinfonie anteposte ai motetti sacri, tipiche del XVII secolo, per muoversi nella direzione delle forme strumentali autonome del XVIII secolo. Le sinfonie di Mühlhausen e Weimar gli servirono come una sorta di terreno compositivo sperimentale per idee strumentali che sarebbero emerse in tutto il loro splendore negli anni di Köthen, nei Concerti Brandeburghesi e in altri lavori che solo in parte ci sono pervenuti. In una visione retrospettiva si rileva poi come la musica di Köthen, a sua volta, sia servita quale fondamento per le monumentali sinfonie delle cantate degli anni di Lipsia.

## LE SINFONIE DI LIPSIA

Quando Bach assunse il suo incarico di Thomaskantor nel maggio del 1723 e iniziò sistematicamente a comporre cicli annuali di cantate, cominciò con due lavori che presentano sinfonie assai originali: "Die Elenden sollen essen" BWV 75, e "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" BWV 76. In entrambi i casi le sinfonie sono poste in apertura della seconda parte della cantata, che veniva eseguita dopo il sermone. La sinfonia della cantata BWV 75 scritta per il 30 maggio 1723, prima domenica di Bach nelle vesti di Thomaskantor, è un preludio su corale per grande organico, con archi (forse raddoppiati dagli oboi) che eseguono un ritornello fra le frasi del corale "Was Gott tut, das ist wohlgetan", suonato da una tromba sola. Non si tratta di un preludio su corale di vecchio stile, con *Vorimitation* (pre-imitazione), in cui ogni verso della melodia del *Kirchenlied* è preannunciato da una serie di entrate in imitazione. Questa sinfonia è piuttosto un preludio su corale in un moderno stile di concerto, in cui l'elemento unificante, il ritornello, sostituisce l'imitazione frase per frase. La prima e la seconda parte della cantata BWV 75 terminano con un'armonizzazione a quattro parti di "Was Gott tut, das ist wohlgetan"; la sinfonia rappresenta un'ulteriore realizzazione della melodia del corale.

Per la cantata BWV 76, eseguita la settimana successiva, Bach creò una tipologia di sinfonia molto diversa, un trio cameristico per oboe d'amore, viola da gamba e continuo. Un adagio introduttivo di quattro misure conduce a un movimento imitativo ("Vivace") di 65 misure che cadenza periodicamente in mi minore e nelle tonalità vicine. La strumentazione è un po' antiquata, e richiama alla mente le cantate di Weimar; la partitura autografa, con molte correzioni e modifiche, non lascia tuttavia alcun dubbio sul fatto che Bach abbia scritto la sinfonia per la prima volta a Lipsia per la cantata BWV 76. Pochi anni dopo egli la riutilizzò come primo movimento della Triosonata n. 4 in mi minore BWV 528 per organo.

Nonostante la genialità di questi brani e i promettenti sviluppi che lasciavano intravedere, per i successivi venti mesi Bach abbandonò la composizione di sinfonie. Benché scrivesse cantate per due cicli annuali al notevole ritmo di più di un lavoro a settimana in media, egli sembra avere temporaneamente abbandonato la sinfonia ed essersi concentrato specificatamente sulla composizione di pezzi con grandi cori introduttivi. Molti cori cominciano con un esteso ritornello strumentale che faceva ritenere superfluo un brano strumentale autonomo. Per lavori che si aprono direttamente con l'intervento delle voci, come la cantata BWV 2 "Ach Gott, vom Himmel sieh darein" scritta per il 18 giugno 1724, Bach ritenne probabilmente che un preludio per organo fosse sufficiente.



Comunque fosse, quando Bach ritornò alla sinfonia nei primi mesi del 1725, dapprima per la cantata profana "Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen" BWV 249a, e poi per la sua parodia, la cantata di Pasqua (più tardi chiamata *Oratorio di Pasqua*) "Kommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Füße" BWV 249, si accostò al genere secondo una prospettiva assai diversa. In entrambi i casi egli sembra trovarsi dinanzi a un dilemma compositivo: i due lavori sono cantate solistiche, costituite da una serie di arie solistiche, duetti e quartetti; non ci sono *tatti* corali nel senso consueto. Tuttavia le occasioni per le quali le cantate furono scritte - il genetliaco del duca Christian von Weißenfels (BWV 249a) e il primo giorno di Pasqua (BWV 249) - richiedevano grande solennità. Bach risolse il problema in entrambi i casi aprendo i lavori con una sinfonia insolitamente estesa, in due movimenti, che ben sostituisce un grande coro d'apertura: un "Allegro" di 231 misure per trombe, timpani, oboi, archi e continuo, seguito da un "Adagio" di 56 misure per oboe solista. La parte vocale inizia con il terzo movimento, un duetto per tenore e basso (nella cantata di Pasqua l'organico fu allargato successivamente ad un coro a quattro parti, allorché intorno al 1730 Bach trasformò la composizione in un oratorio).

E' chiaro dalla natura della sinfonia che Bach attinse la musica da un'opera strumentale di Köthen, oggi perduta. Inoltre, ad un'osservazione più attenta, sembra che la musica che funge da terzo movimento di entrambi i lavori, il brillante duetto in 3/8 con un organico che corrisponde a quello dell'"Allegro" iniziale, derivi a sua volta dall'ultimo movimento di questo stesso concerto perduto, che Bach sembra aver trasformato in un pezzo vocale aggiungendo le parti cantate sopra il materiale strumentale (un procedimento che riprese otto mesi dopo nella cantata BWV 110, "Unser Mund sei voll Lachens", quando pose un coro a quattro parti sopra il primo movimento dell'Ouverture in re maggiore BWV 1069).

Il primo movimento della sinfonia per BWV 249a/249, costruito con grande arte, richiama alla mente l'inventiva dei concerti composti da Bach a Köthen, fino ai Brandeburghesi e oltre. Questo brano presenta una forma particolarmente simmetrica in cui Bach modifica l'alternanza consueta fra ritornello ed episodio inserendo un'ampia sezione centrale di sviluppo che combina elementi di entrambi:

Misure	Sezione	Descrizione	Armonia
1-40	Ritornello	Tutti con interludio di oboe	I -1
41-72	Episodio	Violino solo	Modulazioni
73-85	Ritornello	Sezione di tutti	I->V/V
85-121	Episodio	Fagotto solo Interludio di oboe Fagotto solo Sezione di ritornello Fagotto solo	Modulazioni [cadenza sul V] [cadenza su iii]
122-165	Ritornello	Tutti con interludio di oboe	I -> iii
165-194	Episodio	Violino solo	Modulazioni
194-231	Ritornello	Tutti con interludio di oboe	I -I

La domenica successiva, 8 aprile 1725, per la cantata BWV 42, "Am Abend aber desselbigen Sabbaths", Bach compose di nuovo una sinfonia sulla base di musica strumentale preesistente. Questa volta il risultato è un movimento in forma A B A, con due oboi che costituiscono un gruppo di soli contrapposto a un tutti di archi e continuo. È possibile che Bach abbia attinto per la cantata anche al secondo movimento del brano strumentale, dal momento che il coro che segue la sinfonia ("Am Abend aber desselbigen Sabbaths") somiglia fortemente ad un adagio di concerto. L'uso della partitura di Köthen sembra essere stato un ripensamento da parte di Bach: un abbozzo della cantata pervenutoci (A64 nel *Bach Compendium*) dimostra che egli inizialmente cominciò a scrivere un'introduzione strumentale *ex uovo* - non è chiaro se si tratti di una sinfonia o di un ritornello per un coro d'apertura - interrotta dopo sette misure, e ancora una volta si rivolse alla sua biblioteca per utilizzare un concerto già pronto. Questa decisione può aver rappresentato per Bach una svolta fondamentale riguardo la composizione di sinfonie. Per il resto della sua vita, quando ebbe bisogno di una sinfonia, egli abitualmente fece ricorso a musica preesistente piuttosto che ad una nuova composizione. Al tempo stesso Bach sembra aver delineato nuovi scopi per le sue sinfonie. A partire dal 1725 la sinfonia raramente ha la funzione di un modesto preludio per un coro d'apertura. Acquisisce invece una nuova vita, più autonoma, diventando in certo qual modo un'alternativa al coro introduttivo nelle cantate solistiche. Tutto questo è chiaro se si osservano le sinfonie di Lipsia (Tabella 2, pp. 166-167): dopo il 1725 tutte le sinfonie, ad eccezione di due, si basano su musica strumentale preesistente, la maggior parte ha una lunghezza superiore a 100 misure e fa parte di cantate solistiche.

In due occasioni Bach si servi di musica tratta dai Concerti Brandeburghesi. Per la sinfonia della cantata BWV 52, "Falsche Welt, dir trau ich nicht", attinse al primo movimento del primo Concerto Brandeburghese in fa maggiore BWV 1046. È assai probabile che abbia utilizzato la prima versione del concerto,



Sinfonia della cantata "Wir danken dir, Gott,  
wir danken dir" BWV 29.

ancora senza violino piccolo, forse perché fu l'autografo di questa versione a rimanere in suo possesso, mentre l'esemplare con dedica della versione riveduta (1721) fu consegnata da Bach al Margravio di Brandeburgo. A parte l'assenza del violino piccolo, la sinfonia differisce dalla versione del 1721 solo per alcuni dettagli. Non è del tutto chiaro come il movimento della cantata BWV 52 sia correlato alla versione BWV 1046a del primo Concerto Brandeburghese, che riporta la dicitura "Sinfonia". Entrambi i pezzi sembrano derivare in modo indipendente dalla versione originale del lavoro.

Per la sinfonia della cantata BWV 174, "Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemute", Bach utilizzò il primo movimento del terzo Concerto Brandeburghese in sol maggiore, BWV 1048. Questa volta egli operò sostanziali modifiche nella strumentazione. All'omogeneo organico originale di violini, viole, celli e continuo aggiunse un coro di ottoni (due corni) e uno di legni (tre oboi). Inoltre divise gli archi in due gruppi: "concertato" e "ripieno"; il gruppo "concertato" suona le linee originali degli archi, mentre il "ripieno" raddoppia le nuove parti di oboe:

(cfr. pag. 166)

TABELLA 2 — LE SINFONIE DI LIPSIA

BWV Opera	Data	Titolo
75 Die Elenden sollen essen, parte II	30.5.1723	Sinfonia
76 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, parte II	6.6.1723	Sinfonia
249a Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen	23.2.1725	Sinfonia
249 Kommt, eilet und gehet, ihr flüchtigen Füße	1.4.1725	Sinfonia
42 Am Abend aber desselbigen Sabbaths (cantata solistica)	8.4.1725	Sinfonia
146 Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen	12.5.1726? 18.4.1728?	Sinfonia
35 Geist und Seele wird verwirret (cantata solistica), parte I	8.9.1726	[Sinfonia]
parte II	8.9.1726	Sinfonia
169 Gott soll allein mein Herze haben (cantata solistica)	20.10.1726	Sinfonia
49 Ich gehe und suche mit Verlangen (cantata solistica)	3.11.1726	Sinfonia
52 Falsche Welt, dir traue ich nicht (cantata solistica)	24.11.1726	Sinfonia
188 Ich habe meine Zuversicht (cantata solistica)	17.10.1728?	[Sinfonia]
156 Ich steh mit einem Fuß im Grabe (cantata solistica)	23.1.1729?	Sinfonia
120a Herr Gott, Beherrscher aller Dinge, parte II	Dopo il 18.4.1729?	Sinfonia
174 Ich liebe den Höchsten vom ganzem Gemute (cantata solistica) 209 Non sa che sia dolore (cantata solistica)	6.6.1729  1729 o successiva	Sinfonia Sinfonia
29 Wir danken dir, Gott, wir danken dir	21.8.1731	Sinfonia
248 <sup>11</sup> Oratorio di Natale, parte II	26.12.1734	Sinfonia
212 Mer han en neue Oberkeet	30.8.1742	[Ouverture]

Tempo	Lunghezza (e metro)	Annotazioni
	53 batt. (4/4)	Nuova composizione
		Preludio su corale
		(Tr. cantus firmus)
Adagio	4 batt. (4/4) 65 batt. (3/4) 230	Nuova composizione
Vivace	batt.(3/8) 56 batt. (3/4) 230	Rielaborazione: BWV 528/1
	batt. (3/8) 56 batt. (3/4) 138	Da: concerto perduto
Adagio	batt.* (4/4) 190 batt. (4/4)	Rielaborazione: BWV 249
		Da: concerto perduto
Adagio		(via BWV 249a)
	131 batt. (4/4) 116 batt. (3/8)	Da: concerto strumentale perduto
		Organo
Presto		Da: concerto perduto per vi.
	173 batt.* (4/4) 395 batt. (3/8)	Rielaborazione: BWV 1052/1
		Organo
	84 batt. (4/4) 292 batt.* (3/4)	Da: concerto perduto per ob.
[Allegro]		Rielaborazione: BWV 1059/1
[Allegro]		Organo
Adagio		Da: concerto perduto per ob.
	20 batt. (4/4) 138 batt. (3/4)	Rielaborazione: BWV 1059/3?
		Organo
		Da: concerto perduto
	136 batt. (4/4)	Rielaborazione: BWV 1053/1
		Organo
	283 batt.* (2/4)	Da: concerto perduto
		Rielaborazione: BWV 1053/3
	138 batt. (3/4)	Da: BWV 1046/1
		Solo frammento
		Organo
Diversi Tempi		Da: concerto perduto pervi.
		Rielaborazione: BWV 1052/3
		Oboe solista
* con il Da capo o Dal segno.		Da: concerto perduto per ob.
		Rielaborazione: BWV 1056/2
		Organo
		Da: BWV 1006/1
		Rielaborazione: BWV 29/1
		Da: BWV 1048/1
		Flauto obbligato
		Da: concerto perduto?
		Organo
		Da: BWV 1006 (via BWV 120a)
	63 batt. (12/8) 87	Nuova composizione Nuova
	batt. (3/4, 2/4)	composizione

---

Concerto Brandeburghese n. 3, 1° movimento:	Cantata BWV 174, sinfonia:
---	----------------------------

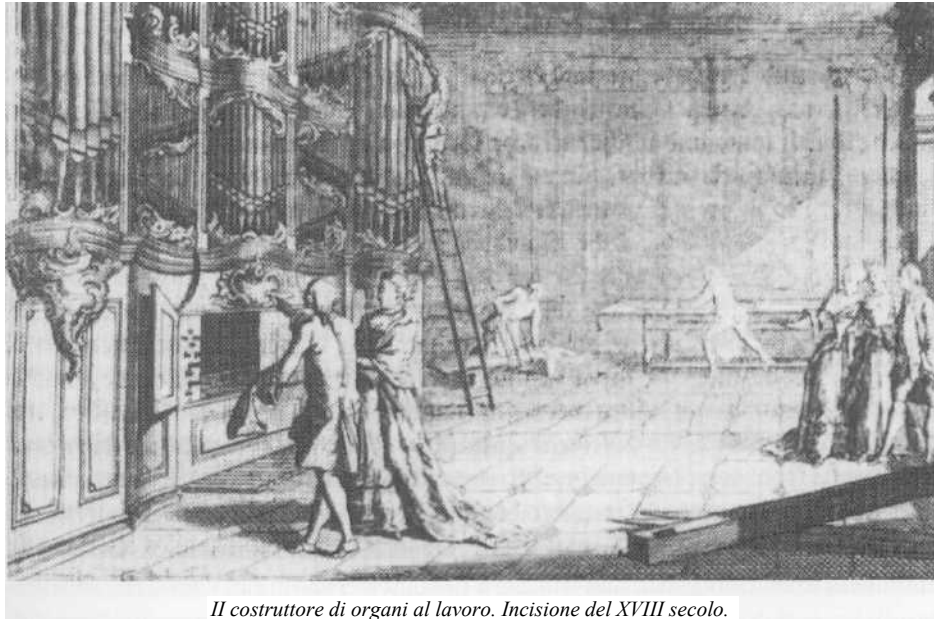
---

	Corno 1
	Corno 2
	Oboe 1 + violino 1 ripieno
	Oboe 2 + violino 2 ripieno
	Oboe 3 + viola ripiena
Violino 1	Violino 1 concertato
Violino 2	Violino 2 concertato
Violino 3	Violino 3 concertato
Viola 1	Viola 1 concertata
Viola 2	Viola 2 concertata
Viola 3	Viola 3 concertata
Cello 1	Cello 1 concertato
Cello 2	Cello 2 concertato
Cello 3	Cello 3 concertato
Continuo (cembalo, violone)	Continuo (organo, violone, fagotto)

Corni e oboi servono in particolare a rinforzare il *tutti* nelle sezioni di ritornello, dove arricchiscono la struttura raddoppiando le linee degli archi e aggiungendo nuove sincopi e linee melodiche secondarie. Insieme al fagotto nel continuo, arricchiscono inoltre l'ensemble strumentale con nuove *nuances* timbriche. Si può però ritenere che Bach avesse in mente qualcosa di più: corni e oboi modificano nell'ascoltatore la percezione della struttura del brano. Come ha notato Alfred Dürr,<sup>1</sup> conferiscono al pezzo l'aspetto di un moderno concerto ripieno, con l'ossatura originale degli archi a nove parti che ora ha la funzione di concertino negli episodi: un nuovo ruolo di "concertato" sottolineato dalle indicazioni poste da Bach sulle nuove parti rivedute. "Lo stato della musica è molto cambiato", scrisse Bach al Consiglio municipale nel 1730 (Doc. I, 22), "dal momento che la nostra arte è migliorata moltissimo. Il *gusto* è mutato in modo stupefacente, e, di conseguenza, lo stile musicale di un tempo non sembra più piacere alle nostre orecchie". L'ampliamento dell'organico della sinfonia della cantata BWV 174 sembra riflettere il desiderio di Bach di porre la musica del Concerto Brandeburghese in linea con il gusto più recente.

Per la sinfonia della cantata BWV 156, "Ich stehe mit einem Fuß im Grabe", una cantata dai toni smorzati su testo di Picander scritta per la terza domenica dopo l'Epifania, Bach si servi di un *Adagio* che faceva probabilmente parte di un concerto per oboe di Köthen. Ritornò ancora una volta a questa toccante musica negli anni Trenta, quando la rielaborò come movimento centrale del concerto in fa minore per clavicembalo BWV 1056.

Nelle sinfonie di Lipsia ciò che colpisce in modo particolare è il gruppo di movimenti con organo obbligato, una serie estesa che comincia nel 1726 con la can-



*Il costruttore di organi al lavoro. Incisione del XVIII secolo.*

tata BWV 146, "Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" (se assumiamo come data di composizione il 1726 e non il 1728; la datazione è infatti incerta) oppure con la cantata BWV 35, "Geist und Seele wird verwirret", e termina nel 1731 con la cantata BWV 29, "Wir danken dir, Gott, wir danken dir". La maggior parte delle sinfonie con organo obbligato appare in cantate solistiche della terza annata, in cui Bach sperimentò possibili alternative agli estesi cori d'apertura che dominano i lavori delle prime due annate. L'organo appare quale strumento obbligato non solo in sinfonie, ma anche in molte arie, dove gli sono affidate fiorite linee melodiche acute che in precedenza venivano per lo più assegnate a un violino, un oboe o un flauto.

Perché questo improvviso uso dell'organo obbligato? Alcuni studiosi del XX secolo hanno espresso l'ipotesi che Bach abbia scritto queste parti per il figlio maggiore, Wilhelm Friedemann. Nel 1726 Friedemann aveva sedici anni ed era un virtuoso molto promettente. Laurence Dreyfus<sup>2</sup> ha però recentemente richiamato l'attenzione sul fatto che per gran parte del periodo in questione Friedemann si trovava in realtà a Merseburg, dove si dedicava allo studio del violino sotto la guida di Johann Gottlieb Graun. È perciò più probabile che Bach suonasse personalmente le parti organistiche, anche considerando che, a quanto pare, le eseguiva direttamente dalla partitura impiegata per dirigere l'esecuzione

(l'organo delle partiture è già notato al diapason del *Chorton*, e non ci sono parti d'organo separate).

Occasionalmente Bach aveva già usato l'organo come strumento obbligato in cantate precedenti al 1726, ma solo nelle arie (BWV 71, 161, 70, 172 e 128) in cui accompagnava la voce con una propria linea melodica. È solo nelle sinfonie del 1726-31 che l'organo si porta in primo piano e assume un ruolo solistico trainante. In questi lavori lo strumento diventa un membro a tutti gli effetti del gruppo di concertino del moderno concerto ripieno. Ad Amstadt, Mühlhausen e Weimar Bach compose alcuni dei più importanti lavori della letteratura organistica, brillanti preludi al corale e pezzi liberi in cui il pedale ha la stessa importanza dei manuali. A Lipsia egli tornò all'organo e ne modificò il ruolo nel contesto della musica d'insieme. Nelle sinfonie per le cantate, Bach assegna all'organo una duplice funzione: la mano sinistra (e talvolta il pedale, in pezzi come la sinfonia della cantata BWV 188 "Ich habe meine Zuversicht") suona la linea del basso continuo, secondo tradizione. È la mano destra che offre qualcosa di nuovo: una elaborata linea obbligata, alla maniera del clavicembalo nel Concerto Brandeburghese n. 5. Nelle sinfonie Bach colse l'opportunità di modernizzare l'uso del-



*Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784).  
Pastello, probabilmente di Gottlieb Friedrich  
Bach di Meiningen, 1733 ca.*



l'organo, sperimentando il suo potenziale quale strumento melodico *galante* (una possibilità subito esplorata anche da Haendel nei suoi concerti per organo).

Con l'eccezione della cantata BWV 29, "Wir danken dir, Gott, wir danken dir", i modelli per le sinfonie con organo obbligato sono perduti, anche se una buona parte della musica riappare negli anni Trenta sotto forma di concerti per clavicembalo per il *Collegium Musicum*. La sequenza dei singoli movimenti nelle versioni per clavicembalo fa ovviamente presupporre che Bach a volte inserisse per i suoi scopi tutta la musica utilizzabile di un concerto nelle sinfonie composte successivamente. Nella cantata BWV 169 "Gott soll allein mein Herze haben", scritta per il 20 ottobre 1726, Bach approntò una sinfonia dal primo movimento di un concerto oggi perduto che servì anche come modello per il primo movimento del concerto per clavicembalo in mi maggiore BWV 1053. Due settimane più tardi usò l'ultimo movimento di questo stesso concerto perduto per la sinfonia della cantata BWV 49 "Ich geh und suche mit Verlangen". È possibile osservare un'analogo uso del primo e dell'ultimo movimento di un concerto-modello nella sinfonia della cantata BWV 146 "Wir müssen durch viel Trübsal" e nella sinfonia della cantata BWV 188 "Ich habe meine Zuversicht" (entrambe derivate da un concerto che successivamente sarebbe servito da modello per il concerto in re minore BWV 1052 per clavicembalo) e probabilmente anche nelle due sinfonie della cantata BWV 35 "Geist und Seele wird verwirret" (la musica della prima sinfonia appare in seguito come primo movimento del concerto in re minore per clavicembalo BWV 1059; benché il movimento conclusivo del concerto per clavicembalo sia perduto, e non sia quindi possibile operare un confronto, il metro di 3/8, l'indicazione di tempo "Presto", la forma binaria e la tonalità di re minore della seconda sinfonia della cantata BWV 35 suggeriscono che essa sia tratta dal medesimo concerto dal quale è tratta la prima).

Gli studiosi hanno a lungo fatto ipotesi sulla circostanza che le sinfonie con organo obbligato fossero tratte prevalentemente da concerti per oboe e per violino.<sup>3</sup> Nel caso di concerti per oboe Bach sembra aver avuto la possibilità di trasformare le linee originali dell'oboe in soli melodici per l'organo senza particolare difficoltà. L'estensione limitata (generalmente do<sup>3</sup>-do<sup>5</sup> nella notazione in *Chorton* delle fonti originali) e la mancanza di figure idiomatiche tipiche degli strumenti ad arco nella mano destra dell'organo depongono a favore di questa ipotesi per le cantate BWV 35 e BWV 156. Nel caso di concerti per violino Bach dovette invece confrontarsi con la tipica scrittura per archi che non era facilmente trasferibile alla tastiera. La più ampia estensione verso l'acuto delle parti di organo obbligato, tracce di corde doppie e *bariolage* (esecuzione con rapida alternanza di una stessa nota su due corde, di cui una vuota) portano a supporre modelli di concerti per violino per le sinfonie della cantata BWV 146 "Wir müssen durch viel

Trübsal in das Reich Gottes eingehen" e della cantata BWV 188 "Ich habe meine Zuversicht". Questa osservazione è testimoniata dalla sinfonia della cantata BWV 29 "Wir danken dir, Gott, wir danken dir", il modello originale della quale ci è pervenuto: si tratta del preludio dalla Partita in mi maggiore BWV 1006 per violino solo. La sinfonia contiene una certa quantità di passaggi scritti secondo la tecnica del *bariolage* che non sono affatto tipici per la tastiera. Il preludio mostra come tali passaggi siano adattamenti diretti della scrittura violinistica per due corde alternate (esempio 2).

Esempio 2: Preludio (Partita per violino n° 3, BWV 1006)

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'violino' and shows the beginning of the prelude from the Partita for Violin No. 3, BWV 1006. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of a series of sixteenth-note patterns, characteristic of the *bariolage* technique. The bottom staff is labeled 'organo' and shows the beginning of the Sinfonia from the Cantata BWV 29. It features a grand staff with both treble and bass clefs, the same key signature and time signature. The organ part is a direct transcription of the violin part, demonstrating the adaptation of the violin technique to the keyboard.

Per quanto riguarda la forma, le sinfonie con organo obbligato dimostrano l'interesse di Bach nei confronti di complesse, ampie strutture da concerto. Come nei Concerti Brandeburghesi, la distinzione fra ritornello ed episodio è spesso sfumata. Il ritornello è abitualmente esposto all'inizio in maniera inequivocabile, seguito da un episodio che presenta un solo per la mano destra dell'organista. In seguito, però, ritornello ed elementi di episodi si intersecano, dando origine ad un inusuale e ricco mosaico tematico che va al di là dei modelli vivaldiani usati da Bach. In un certo numero di casi Bach combina i procedimenti del concerto con la forma dell'aria con da capo, riprendendo verso la fine la lunga sezione iniziale, alla maniera del primo movimento del Concerto Brandeburghese n. 4 in sol maggiore BWV 1049, o dell'ultimo movimento del Concerto Brandeburghese n. 5 in re maggiore BWV 1050. Le estesissime sinfonie delle cantate BWV 49, "Ich geh und suche mit Verlangen", e BWV 188, "Ich habe meine Zuversicht" - rispettivamente 395 e 292 misure - minacciano di adombrare la musica vocale che segue e lasciano intravedere una svolta negli interessi compositivi di Bach. Fino alla primavera del 1726 egli aveva composto o arrangiato più di 150 lavori vocali per i servizi religiosi di Lipsia e forse bramava ritornare alle ambiziose forme strumentali che avevano da sempre catturato il suo interesse.

Le sinfonie con organo obbligato consentirono a Bach di volgere uno sguardo retrospettivo ai suoi lavori strumentali. Al tempo stesso gli fornirono l'occasione di trasformare partiture preesistenti in autonomi concerti per strumento a tastiera. Considerate nel loro insieme, le sinfonie mostrano una gran quantità di

brillanti adattamenti. Nella sinfonia della cantata BWV 146, per esempio, Bach affrontò un problema di estensione: nel concerto per violino che servì da modello per questo movimento, la parte solistica si estendeva all'acuto oltre la nota più acuta della tastiera dell'organo, il do<sup>5</sup>. Per risolvere il problema Bach notò la parte della mano destra dell'organo un'ottava sotto rispetto alla linea melodica originale, e si servì di un registro di 4 piedi. Una nutazione di questo tipo forniva un'ottava acuta in più sull'organo, quanto bastava per accogliere tutta la linea originale del violino, che sembra salisse fino al la<sup>5</sup> (la nota più acuta della virtuosistica parte di violino del "Laudamus te" dalla Messa in si minore, per esempio). Con un registro di 4', la parte di organo poteva suonare alla stessa *altezza* dell'originale violinistico. Quando successivamente Bach arrangiò questo movimento per clavicembalo non poté impiegare lo stesso espediente (senza dubbio il suo clavicembalo aveva un registro di 4', ma non sufficientemente potente per reggere la linea melodica solistica) e fu costretto a trasporre le sezioni più acute della parte solistica un'ottava sotto. In questo caso la sinfonia per organo riesce a mantenere meglio la forma della linea solistica originale rispetto al concerto per clavicembalo.

Possiamo anche supporre che Bach si servisse dei suoi lavori di revisione per esplorare molti dettagli della scrittura solistica per strumento a tastiera. Nella sinfonia della cantata BWV 169 troviamo nella parte per organo del primo episodio una linea melodica assai curata, provvista di precisissime indicazioni di articolazione (es. 3). Quando più tardi Bach fece un'ulteriore revisione di questo brano per il primo movimento del concerto in mi maggiore per clavicembalo BWV 1053, modificò ulteriormente il suo aspetto, rendendo più indipendente la mano sinistra, abbellendo la melodia con ornamenti e fioriture di trentaduesimi e inserendo una nuova misura (contrassegnata con x nell'esempio 3) contenente una scala discendente complementare a quella ascendente che compare nella prima misura del solo (batt. 9). Anche se non siamo in possesso dell'originale di questa composizione, possiamo essere certi che la sinfonia servì da passaggio intermedio fondamentale fra esso e la sua manifestazione ultima, il concerto per clavicembalo in mi maggiore.

Esempio 3: Sinfonia dalla cantata BWV 169

organo



The image shows two systems of musical notation for an organ. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in 4/4 time. The second system also consists of two staves in the same arrangement. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are some markings above the notes, possibly indicating articulation or ornamentation as mentioned in the text.

Concerto per clavicembalo in mi maggiore BWV 1053, 1° movimento:



cembalo

Il lavoro di Bach sul genere della sinfonia è ben compendiato in tre brani che seguono il gruppo delle sinfonie con organo obbligato. La sinfonia della cantata BWV 209 "Non sa che sia dolore", una composizione solistica su testo italiano della fine degli anni Venti o dei primi anni Trenta, sembra essere ancora una volta una rielaborazione, forse da un movimento di un concerto composto poco tempo prima per il *Collegium Musicum* di Lipsia. Lo stile evoluto della sinfonia, l'organico "galante" (flauto traverso, archi e continuo) e la sua generale affinità con la Suite per orchestra in si minore BWV 1067 rimandano ad un modello più tardo rispetto agli anni di Köthen. La sinfonia della seconda parte dell'Oratorio *di Natale* BWV 248<sup>11</sup> fu senza dubbio composta espressamente per l'esecuzione del 1734. Si tratta di una pastorale in 12/8 per flauti traversi, oboi d'amore, oboi da caccia, archi e continuo che costituisce uno sfondo appropriato per la scena dei pastori a Betlemme. Infine la sinfonia della cantata BWV 212 "Mer han en neue Oberkeet" ("Bauernkantate") è un lavoro *sui generis*. Una mescolanza di grossolane melodie per un ensemble di violino, viola e continuo suonati da musicisti campagnoli è tanto rozza quanto è raffinata la sinfonia dell'Oratorio *di Natale*. Non si dovrebbero però neppure trascurare i suoi caratteri di modernità: l'improvvisa modulazione al relativo minore, la lieve scrittura a tre voci, le facili melodie e l'accelerando conclusivo. Tutte qualità di un emergente stile preclassico.

Come era accaduto a Mühlhausen e Weimar, così accadde anche a Lipsia: la sinfonia della cantata si dimostrò essere per Bach un costante e fertile terreno di sperimentazione, che gli consentì di esplorare le numerose possibilità della composizione strumentale.

## Bibliografia

- Hans-Werner Boresch, *Besetzung und Instrumentation: Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, Kassel, 1993.
- Werner Breig, "Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte", BJ 1976, vol. 62, pp. 7-34.
- Laurence Dreyfus, *The Metaphorical Soloist: Concerted Organ Parts in Bach's Cantatas*, in *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Musica, and Performance Practices*, George Stauffer e Ernest May (a cura di), Bloomington, Indiana, 1986, pp. 172-189.
- Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel, 1985<sup>2</sup>.
- Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden, 1977<sup>2</sup>.
- Joshua Rifkin, "Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs", BJ 1978, vol. 64, pp. 140-147.
- Luigi Tagliavini, "Bach's Organ Transcription of Vivaldi's 'Grosso Mogul' Concerto", in *J.S. Bach as Organist*, G. Stauffer e E. May (a cura di), op. cit., pp. 240-255.
- Christoph Wolff, *The Organ in Bach's Cantatas*, in Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge, Mass., 1991, pp. 317-323.

## Note

- 1 *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, Bd. 1, Kassel 1985, p. 413.
- 2 "The Metaphorical Soloist: Concerted Organ Parts in Bach's Cantatas", in *Early Music* 13, (1985), pp. 237-247.
- 3 Cfr. *Kritische Berichte* dei rispettivi volumi di cantate della NBA; per la bibliografia di riferimento v. anche BC e BWV.



*Sagrato di San Tommaso, prima del 1732. Litografia da W. Radegast.*

# 10

## I CORI

*Daniel R. Melamed*

Benché recitativi e arie nelle cantate sacre di Bach a Lipsia abbiano quantitativamente la prevalenza, i movimenti corali sono predominanti per il loro peso musicale e per il fatto che nella composizione si collocano spesso in apertura. Non esiste un ideale o tipico movimento bachiano per coro, né è possibile individuare un singolo pezzo che possa fornire un'immagine della straordinaria varietà di questa tipologia. Nonostante la loro varietà, i cori di Lipsia consentono però di tracciare una chiara classificazione sulla base della loro posizione all'interno di un lavoro, del genere di testi messi in musica e delle loro caratteristiche musicali, elementi utili per una comprensione dello stile corale nelle cantate di Bach. Un'osservazione delle tecniche compositive più usate e delle eccezioni che ne confermano le regole ci permette di farci un'idea sostanziale del pensiero musicale di Bach.

È essenziale definire in primo luogo il significato di "Chor" / "Chorus" / "Coro", o almeno decidere in quale senso intendiamo usare il termine. Esso può, ovviamente, riferirsi semplicemente a un insieme vocale. Nel linguaggio moderno, "coro" richiama di solito alla mente un gruppo numeroso di cantori, ma nella prassi musicale sacra di Bach a Lipsia, a quanto pare, indicava un più piccolo insieme di voci, e non tutti necessariamente coinvolti in una determinata esecuzione (Bach usava per esempio la parola "Chor" con riferimento al gruppo di



"Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" BWV 101,  
coro introduttivo.



"Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" BWV 101,  
duetto.

dodici o sedici cantanti che idealmente ogni chiesa di Lipsia aveva a disposizione). Poiché oggi si usa riferire la parola "coro" a un gruppo numeroso, questo termine è spesso usato in contrapposizione a "solista", ma ciò non corrisponde alla concezione di Bach e dei suoi contemporanei. La distinzione allora in uso era fra "concertisti" (i singoli cantori più importanti per ogni ruolo vocale) e "ripienisti" (cantanti aggiuntivi opzionali che potevano raddoppiare la linea in determinati movimenti). Un ensemble di quattro concertisti costituiva in questo senso già un "coro", anche senza che i ripienisti raddoppiassero le parti vocali.

Nel XVIII secolo, così come ai giorni nostri, il termine "coro" si riferisce anche a una determinata tipologia di composizione. Ancora una volta, nel linguaggio di oggi tendiamo a pensare ai cori come a "pezzi cantati dal coro", ma all'epoca di Bach l'indicazione "coro" faceva riferimento all'organico, e definiva la partecipazione dell'intero ensemble di voci e strumenti. Johann Gottfried Walther definisce il "Choro" come "quella parte di una composizione musicale in cui tutte le parti procedono insieme e in reciproco accordo." (*Musicalisches Lexicon*, 1732). Due cose sono evidentemente assenti da questa definizione. La prima è una qualsivoglia specificazione sia del numero dei cantanti sia della disposizione e del ruolo degli strumenti. L'indicazione "coro" faceva riferimento all'organico e non all'esatto numero e impiego delle risorse musicali. Non si tratta solo di un problema di prassi esecutiva: si evidenzia qui infatti un elemento musicale essenziale che contraddistingue i cori rispetto ad altre tipologie di movimento nelle cantate, ovvero l'uso simultaneo di un ensemble vocale e strumentale.

D'altro canto va notato come questa definizione rinunci a qualsiasi delimitazione stilistica, laddove con "stile" intendiamo ciò che nel XVIII secolo era il modo di comporre. Questo rende la definizione di "coro" diversa da quella dei recitativi e anche delle arie, entrambi contraddistinti dal loro organico e dallo



stile musicale. In effetti i cori possono essere in uno qualsiasi dei molti stili musicali, e, soprattutto in Bach, combinare al loro interno stili diversi. Ciò significa che i cori presentano spesso l'uso più interessante e musicalmente stimolante di stili musicali: in essi si offriva al compositore la possibilità ideale per caratterizzare una cantata nel modo più personale possibile.

All'interno di una cantata non era chiamato "coro" ogni pezzo che prevedesse l'impiego dell'organico vocale e strumentale al completo. Un brano concertante (che cioè unisse le voci agli strumenti e in cui gli strumenti non necessariamente raddoppiassero le linee vocali) basato sulla melodia di un *Kirchenlied*. O, come abitualmente viene definito in italiano, corale) [ndt] era effettivamente definito "coro", ma la semplice realizzazione di un *Kirchenlied* per più voci con gli strumenti in funzione di raddoppio era quasi sempre definita "corale" (non "coro"), anche se era eseguita dall'intero organico. Il suo stile musicale era strettamente prestabilito, e la definizione di genere derivava dalla tipologia del testo.

In un libretto di tipo misto, alla maniera di Erdmann Neumeister, la struttura del testo determinava in genere la tipologia della composizione musicale: testi biblici, corali, poesia libera in rima o in versi sciolti potevano variamente dare origine a corali, ariosi, arie, recitativi ecc. Un'eccezione è però rappresentata dai "cori". Ci sono alcuni tipi di testo nel libretto di una cantata che suggeriscono stili musicali associati ad un canto "corale", e non è difficile vedere come Bach, posto di fronte ad uno di questi, scegliesse di comporlo come "coro". Tali pezzi sono però relativamente poco frequenti, e la maggior parte dei testi potevano essere realizzati musicalmente sia come cori sia in altro modo. Insomma, solo raramente c'era una sorta di imperativo a comporre un testo dato come coro; Bach nel fare ciò doveva piuttosto operare una precisa scelta volontaria.

Non sembra che per Bach la tipologia del testo abbia costituito una motivazione fondamentale per realizzare questi movimenti come cori; il fattore essenziale che determinò la realizzazione corale di un testo sembra essere stato piuttosto la sua collocazione nel quadro del libretto. La grande maggioranza dei movimenti corali nelle cantate sacre bachiane di Lipsia appare in prima o in ultima posizione (maggioranza davvero schiacciante se includiamo le conclusive armonizzazioni di corale a quattro parti). Sembra che la loro posizione, più che il loro testo, costituisse la più forte motivazione alla loro realizzazione come cori. I testi di questi pezzi sono per lo più limitati a citazioni bibliche e corali luterani - è chiaro che questo era un fattore preso in considerazione nella redazione del libretto - ma l'uso di un coro all'inizio o alla fine di una cantata, o in entrambe le posizioni, era una scelta strutturale piuttosto che dipendente dal carattere del testo. Non è difficile capire che l'impiego di tutte le risorse vocali e strumentali

all'inizio e alla fine di una cantata era da un punto di vista musicale particolarmente efficace, anche se il numero degli esecutori doveva essere relativamente contenuto. Bach manifesta dunque la tendenza ad incorniciare le cantate sacre di Lipsia con il tipo di movimento che coinvolge tutto l'organico a disposizione: il coro.

#### CORI D'APERTURA

La maggior parte delle cantate sacre lipsiensi di Bach si apre con un coro, e il rilievo di questi movimenti spiega perché comunemente si pensi alle cantate come a "musica corale". Un uso moderno disinvolto ha portato ad utilizzare la definizione di "cantata solistica" per quelle composizioni che non hanno cori o hanno solo un corale conclusivo (v. oltre). Questa distinzione fra cantate "corali" e cantate "solistiche" è artificiale e anacronistica, soprattutto perché i movimenti interni delle due "tipologie" non sono distinguibili. La differenza fondamentale fra cantata "corale" e "solistica" è il fatto che quest'ultima non ha il coro iniziale; entrambe però si concludono abitualmente con un corale a quattro parti. La tendenza a ritenere le cantate senza cori delle eccezioni rivela fino a che punto si sia portati a identificare lo stile delle cantate con i pezzi per coro. Un breve sguardo a quelle cantate sacre di Lipsia che non cominciano con un movimento corale può chiarirci i criteri in base ai quali Bach scelse di porre un coro quale movimento di apertura. Molti movimenti d'apertura solistici sono scritti su testi alla prima persona singolare, o in forma di poesia libera (per esempio "Ich will den Kreuzstab gerne tragen" BWV 56/1) o su testi biblici ("Was soll ich aus dir machen, Ephraim" BWV 89/1). Teoricamente questi testi potrebbero essere realizzati sia come cori sia come movimenti solistici, ma la forma in prima persona singolare si adatta naturalmente meglio ad un canto solistico che a un canto corale, come evidenziavano anche i contemporanei di Bach. Alcuni testi biblici di questo tipo citano le parole di Gesù, tradizionalmente affidate ad una voce di basso. Altri testi pronunciati da personaggi singoli introducono cantate dialogiche, che rappresentano appunto dialoghi fra personaggi individuali o fra figure allegoriche (per esempio fra Gesù e l'Anima in "Liebster Jesu, mein Verlangen" BWV 32). BWV 44 presenta la prima parte del suo testo d'apertura come duetto, la seconda come coro. Alcuni movimenti solistici d'apertura infine nacquero come parodie di cantate profane che iniziavano con un'aria solistica e terminavano con un coro, per esempio BWV 173, il cui recitativo iniziale "Erhöhtes Fleisch und Blut" con l'aria "Ein geheiligtes Gemute" sono tratti dai primi due movimenti della cantata profana dell'epoca di Köthen BWV 173a, "Durchlauchtster Leopold" e "Guldne Sonnen frohe Stun-

den". Nella versione sacra Bach mantenne la struttura testuale e musicale del modello.

Diverse cantate che si aprono con un movimento solistico hanno un coro interno o conclusivo; forse Bach in questi casi evitò volontariamente un coro iniziale, dopo aver optato per la *realizzazione* di un coro interno, per limitare la quantità di cori nell'ambito di una stessa cantata ( si vedano per esempio BWV 24 e BWV 108). La maggior parte delle cantate che non hanno cori d'apertura si concludono con un corale a quattro voci. Se ne deduce che la rinuncia - se così la vogliamo definire - di Bach al coro d'apertura non fosse determinata dall'assenza dei quattro cantori, poiché questi erano comunque necessari per cantare il corale finale, sebbene questo richiedesse un impegno inferiore; si trattava piuttosto di una scelta musicale e compositiva.

Le cantate sacre del periodo di Lipsia che non cominciano con un movimento corale sono dunque l'eccezione. Fra le cantate che cominciano con un coro (di gran lunga le più numerose), i testi d'apertura si basano prevalentemente su corali (circa 60) e *biblische Sprüche* (massime bibliche, circa 40), più alcuni testi biblici parafrasati. Questi oltre cento movimenti, tutti scritti per organico pieno e designabili con la parola "coro", presentano una grandissima varietà musicale.

Le tecniche corali spaziano dalle semplici armonizzazioni a quattro parti nello stile del *Kantionalsatz* (BWV 153/1, la prima versione di BWV 80b/1), a rigorosi motetti su corale che non prevedono l'uso di strumenti d'accompagnamento con linee indipendenti (specialmente per i corali più antichi), fino ad elaborati movimenti concertanti. Il tipo più comune di coro d'apertura su corale fa uso di un organico da concerto strumentale, per lo più costituito da archi, oboi e continuo. Il materiale musicale affidato agli strumenti fornisce la continuità compositiva al movimento e la "grammatica" dello stile da concerto ne governa lo sviluppo. Il corale è adagiato in questo tessuto strumentale, verso dopo verso, spesso in valori relativamente lunghi a guisa di *cantus firmus*, e per lo più affidato al soprano.

Il ruolo delle voci inferiori è variabile. A volte esse si muovono in modo quasi omoritmico con il soprano, come se la realizzazione del corale nello stile del *Kantionalsatz* fosse stata suddivisa in versi e inserita in un movimento di concerto (BWV 113/1 e BWV 33/1, le cui parti inferiori mostrano talora una certa indipendenza). In altri movimenti le voci inferiori sostengono la melodia del corale affidata al soprano con grande vivacità ritmica, a volte insieme alla frase del corale, a volte anticipandola o seguendola. Il trattamento delle parti inferiori può



Prima pagina della cantata "Allein zu dir,  
Herr Jesu Christ" BWV 33.

essere sia omofonico, sia contrappuntistico; nella maggioranza dei casi Bach varia la tecnica compositiva da verso a verso.

Il movimento d'apertura della cantata di Natale "Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 91 è un esempio di un tipico coro di Bach su corale. La sostanza musicale del pezzo è demandata alle parti strumentali, che aprono e concludono il movimento e ne assicurano la coesione. Il materiale motivico è pluristratificato; quattro diverse idee musicali caratterizzate da altrettanti differenti movimenti ritmici vengono eseguite da quattro gruppi strumentali (corni, oboi, archi e basso continuo) in combinazioni sempre diverse. Proprio nel punto in cui inizia la melodia del corale, l'introduzione strumentale raggiunge una decisa cadenza sulla tonica. Nel corso di tutto il movimento Bach ricorre al materiale dell'introduzione in diverse combinazioni e tonalità, avendo cura di evitare cadenze troppo marcate, finché la fine dell'ultimo verso del corale non sfocia in una ripetizione letterale della sezione strumentale introduttiva.

Le quattro frasi di testo e di melodia del corale (così come il conclusivo "Kyrie-leis") sono presentate dal soprano in successione con valori lunghi. Com'è consuetudine, la densità della scrittura strumentale diminuisce con l'ingresso delle voci (i corni tacciono). Bach interseca i ritornelli strumentali e le frasi del corale ogni volta in maniera diversa: a volte tutta l'orchestra si inserisce sull'ultima nota della melodia del corale, a volte solo dopo che questa è risuonata, occasionalmente anche prima.

Contralto, tenore e basso cominciano e l'ultimo degli attacchi successivi è affidato al soprano. Le tre voci gravi sono da un punto di vista ritmico costantemente più mosse del soprano, e il loro materiale musicale cambia ad ogni verso. Il primo e l'ultimo verso hanno una scrittura mossa, ma sostanzialmente omofonica; qui le singole voci declamano le parole più o meno contemporaneamente. Nel terzo verso si imitano vicendevolmente, utilizzando un tema tratto dal corale che accompagnano. Negli altri versi diventano in certa misura parte dell'orchestra, dal momento che cantano una versione vocale degli stessi motivi pluristratificati presentati dagli strumenti.

Bach dispone di una inesauribile ricchezza creativa nello scrivere cori concertanti su corale. La melodia del corale può essere in una voce diversa da quella di soprano (basso, BWV 3/1; tenore BWV 7/1; contralto, BWV 10/1). Il movimento può far uso di un'orchestra estesa, che prevede per esempio anche trombe e timpani per festività che si prestino ad uno stile celebrativo (BWV 129/1, BWV 130/1 e BWV 137/1). Ci può essere uno strumento concertante (solo), per esempio un violino in BWV 7/1 e BWV 177/1, due violini in BWV

I /1, un oboe d'amore in BWV 124/1. Anche il *cantusfirmus* stesso può essere affidato agli strumenti, come accade in BWV 14/1 e BWV 80/1. Bach attinge a una molteplicità di stili strumentali, fra i quali la trisonata (flauto, violino e basso continuo, BWV 94/1), l'ouverture francese (BWV 20/1 e BWV 97/1) e la passacaglia (BWV 78/1). Combina anche una scrittura strumentale concertante con molti differenti stili vocali, fra cui il recitativo (in BWV 27/1 e BWV 138/1), la realizzazione di corali in stile di *Kantionalsatz* (in BWV 27/1 e altri movimenti) e il motetto su corale (BWV 101/1).

In alcuni cori d'apertura su corale le voci inferiori sono indipendenti da un punto di vista contrappuntistico. In questi pezzi la melodia del corale è normalmente presentata come *cantusfirmus* a valori lunghi; le sue entrate frase per frase sono preparate da entrate imitative in successione nelle parti inferiori (per esempio BWV 1 /1, dove alcune frasi della melodia cominciano con il *cantusfirmus* e le voci inferiori seguono). Nella sua forma più rigorosa, in cui la melodia stessa del corale è "pre-imitata" nelle voci inferiori, questa tecnica è presa a prestito dallo stile motettistico e risale alle prime realizzazioni vocali di corali dell'epoca di Luterò.

La tipologia motettistica appare nei cori di Bach su corale sia combinata con lo stile concertante (con materiale autonomo nelle parti strumentali, cfr. per esempio BWV 101/1), sia, nella sua forma "pura", come un movimento motettistico in cui gli strumenti si limitano a raddoppiare le parti vocali (per esempio BWV 2/1 e BWV 38/1).

Il movimento d'apertura di "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" BWV 38 è un esempio tipico in Bach di coro su corale in stile motettistico. La funzione degli strumenti è limitata ad un semplice raddoppio delle voci, dove al soprano sono associati oboi e violini primi, al contralto i violini secondi e al tenore le viole; le voci sono poi rinforzate da un quartetto di tromboni, come da molto tempo era consuetudine nello stile del motetto. Il materiale musicale tematico è affidato alle parti vocali. C'è poi un basso continuo che si muove parallelamente alla voce di basso ma continua a suonare anche quando questa tace, sostenendo le parti superiori nei passaggi caratterizzati da una scrittura meno densa. Il corale qui utilizzato è di Martin Luterò e appartiene dunque allo stadio più antico del *Kirchenlied* luterano. I suoi versi suddividono la frase in una serie di brevi segmenti musicali, in ognuno dei quali le voci inferiori entrano l'una dopo l'altra in reciproca imitazione anticipando così il testo e la melodia del successivo verso del *Lied* che appare poi a valori lunghi al soprano. Segue una breve cadenza nelle voci inferiori, che subito proseguono con il successivo verso del corale.

Le linee melodiche delle tre voci inferiori presentano un movimento un po' più veloce rispetto al *cantus firmus* al soprano, ma sono per lo più semplici e si limitano a procedere tranquillamente senza abbellimenti o figurazioni ornamentali. Non si tenta quasi mai di illustrare il testo o di rappresentarlo pittoricamente in maniera diretta. Questi elementi, insieme al colore caratteristico dei tromboni e alla tecnica compositiva rigorosa che rinuncia a voci strumentali autonome, sono tipici del tradizionale stile motettistico. Anche la nutazione della composizione, che naturalmente è visibile solo agli esecutori, è arcaica. Il movimento contrasta da ogni punto di vista con i moderni cori concertanti che si incontrano nella maggioranza delle cantate di Bach.

I cori d'apertura di Bach su testi biblici mostrano all'incirca la stessa gamma di stili musicali dei cori su corale, ma con una chiara preferenza per la scrittura



Prima pagina della cantata  
"Bleib bei uns" BWV 6.



Chorus.

Wir danken dir, GOTT, wir  
danken dir, und verkündigen  
deine Wunder.

Aria.

Halleluja, Stärck und Macht  
Sey des Allerhöchsten Nahmen.  
Zion ist noch seine Stadt,  
Da er seine Wohnung hat,  
Da er noch bey unserm Saamen  
Alt der Väter Bund gedacht;  
Halleluja, Stärck und Macht  
Sey des Allerhöchsten Nahmen.

Recitar.

Gott Lob! es geht uns wohl!  
Gott ist noch unsre Zuversicht,

Sein

*Libretto a stampa della cantata "Wir danken dir, Gott,  
wir danken dir" BWV 29.*



vocale imitata (fugata). La predominanza della tecnica contrappuntistica è più frequente in presenza di testi "astratti", realizzati come motetti senza linee strumentali indipendenti (cfr. BWV 64/1 e BWV 144/1); sono questi i diretti corrispondenti dei motetti su corale: scarni, fortemente contrappuntistici e consapevolmente antiquati. Altri movimenti corali su testi biblici usano uno stile motettistico solo per una parte del testo, e uno stile concertante per il resto (cfr. BWV 6/1); il testo è dunque suddiviso in modo che lo stile concertante sia associato alle metafore concrete e a un'atmosfera chiaramente definita, mentre lo stile motettistico interviene nelle sezioni con le immagini più astratte.

In due movimenti (BWV 25/1 e BWV 77/1) Bach combina uno stile motettistico con un *cantus firmus* strumentale tratto da un corale, facendo un chiaro riferimento a una consueta tipologia di motetto (vocale) che associava testi biblici e testi di corali. In molti cori egli amplia l'organico motettistico con trombe e timpani (BWV 29/2 e BWV 171/1) coniugando diversi stili vocali e strumentali. Molti cori biblici sono interamente concertanti, e spesso ricorrono a stili strumentali diversi, proprio come il coro su corale. BWV 119/1 è una ouverture francese, BWV 146/2 è un movimento tratto da un concerto strumentale di Bach, nel cui tessuto egli inserì successivamente le parti vocali.

Il primo movimento di "Ihr werdet weinen und heulen" BWV 103 per la terza domenica dopo Pasqua "Jubilate" è un significativo esempio di coro concertante di Bach su testo biblico. Il testo tratto dal Vangelo domenicale contiene una forma di antitesi particolarmente amata dai compositori del XVIII secolo: "Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen. Ihr werdet traurig sein. Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden." ["Voi piangerete e vi rattristerete, ma il mondo si rallegherà. Voi sarete afflitti, ma la vostra afflizione si cambierà in gioia."]. Il movimento si apre con un preludio strumentale per flauto, due oboi d'amore e archi, che presenta tutti i caratteri di un concerto solistico: una parte virtuosistica di flauto diritto, ritmi vivaci, lo sviluppo di idee melodiche e un piano armonico ben organizzato.

Questo materiale musicale tace all'entrata delle voci, che presentano la prima sezione del testo ("Ihr werdet weinen und heulen") con entrate in successione da parte di tutte e quattro le linee in forma di fuga. Con questa tecnica compositiva, Bach si richiama allo stile motettistico, ma la sostanza musicale qui è tutt'altro che scarna e poco espressiva, bensì cromatica e permeata dall'immagine cupa del testo. In questa sezione gli strumenti sono del tutto subordinati alle voci che dominano l'insieme. Non appena si raggiunge però la frase successiva del testo ("aber die Welt wird sich freuen"), si ripresenta il materiale dell'introduzione tanto nelle voci quanto negli strumenti, e la strategia di Bach diventa chiara: il

materiale veloce, mosso (prima negli strumenti, ora nelle voci), è associato alla "gioia", quello cromatico espressivo alla "afflizione". Successivamente Bach combina questi due piani in un caratteristico *tour de force*, facendo risuonare contemporaneamente le idee musicali e testuali contrastanti nelle parti vocali e strumentali, e in questo modo integrandole. Uno dei diversi modi di collegare elementi contrastanti consiste nell'accompagnare i passaggi più cupi delle voci con il concerto strumentale.

La seconda metà della cantata BWV 103/1 è dedicata al secondo contrasto contenuto nel testo, con un adattamento delle due idee musicali presentate in precedenza alle nuove parole. In relazione a quanto affermato nel testo, il materiale musicale del concerto si impone: l'afflizione si tramuta realmente in gioia, ma questa tristezza, che trova la sua espressione nell'uso di cromatismi, permane al di sotto della superficie. Bach non si accontenta però di queste complicazioni. La parte centrale del coro elabora musicalmente il testo "Ihr werdet traurig sein" come un tormentato recitativo accompagnato del basso, e in tal modo il procedere di questo numero giunge provvisoriamente ad una situazione di stasi. Viene così lasciato alla parte finale il compito di illustrare il contrasto presentato dall'ultima frase del testo: "Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden".

L'immensa varietà stilistica di questi cori d'apertura, sia di quelli che utilizzano corali, sia di quelli che fanno riferimento a testi biblici, è una conseguenza dell'assenza di una stretta relazione fra il concetto di "coro" e un particolare stile musicale. Evidentemente la composizione di cori offriva a Bach la massima libertà, più di quanta non ne consentissero recitativi e arie, che costituiscono la maggior parte dei movimenti centrali delle cantate. Questa libertà implica diverse conseguenze. Una è la specificità della maggior parte dei cori d'apertura di Bach, sulla quale si fonda essenzialmente anche l'individualità delle cantate sacre bachiane. Un'ulteriore conseguenza è la contaminazione di stili presente in così tanti di questi brani; i cori sono il contesto in cui Bach *realizza* i suoi più interessanti esperimenti di combinazione ed integrazione dei più diversi stili musicali.

Alcuni dei più antichi libretti di cantate messi in musica da Bach a Weimar iniziano con testi poetici che egli mise in musica come cori. In modo analogo si aprono anche molte delle cantate di Weimar che Bach riutilizzò o rielaborò a Lipsia; viceversa, nelle cantate che compose *ex novo* per Lipsia, Bach preferì mettere in musica i testi poetici d'apertura (quando se ne presentavano) come arie solistiche, non come cori, riservando a questi i testi biblici o i *Kirchenlieder*. Solo poche cantate sacre di Lipsia si aprono con un coro su un testo poetico di

libera invenzione, e ad eccezione di qualche parafrasi biblica (che può essere annoverata fra i testi biblici), nella maggioranza dei casi si tratta di parodie di cantate profane. Esse nascono dalla volontà di riutilizzare musica preesistente, dunque di "parodiare" il testo in senso poetico, cioè sostituirlo con uno nuovo. I libretti delle cantate profane sono costituiti interamente da poesia di libera invenzione, compresi i cori d'apertura, che sono sostanzialmente arie per l'organico completo. Le rielaborazioni lipsiensis di cantate profane trasformano queste arie per il "tutti" in cori con testi sacri.

Le cantate sacre che parodiano lavori precedenti hanno particolari caratteristiche stilistico-musicali. I testi dei movimenti d'apertura di queste cantate vengono in genere declamati omofonicamente dalle voci del coro, con un minore uso di procedimenti imitativi e di elaborazioni di un *cantus firmus*, caratteristici della maggior parte dei cori composti *ex novo* su testi biblici o di corale. Sarebbe un'esagerazione postulare in Bach una distinzione sostanziale fra lo stile compositivo sacro e quello profano, ma a causa delle loro tipologie testuali e della trasformazione subita dalla la musica, i cori nati dall'adattamento di cantate profane costituiscono un gruppo autonomo.

Un buon esempio è rappresentato dal primo movimento della cantata di San Giovanni "Freue dich, erlöste Schar" BWV 30, che si rifa alla cantata BWV 30a "Angenehmes Wiederau" composta da Bach per un'occasione profana. Il testo del modello di partenza è una strofa poetica in versi che viene declamata quasi contemporaneamente dalle quattro voci nel corso di tutto il movimento: una sorta di aria per tutte le voci insieme. L'organizzazione metrica del testo e la lunghezza dei versi sono chiaramente riconoscibili nella realizzazione musicale. Soprattutto in passaggi con carattere di sviluppo è possibile riconoscere una certa vivacità della scrittura vocale, ma nel complesso le quattro voci svolgono la funzione di una voce solistica. Anche nell'uso della caratteristica forma con da capo, in cui testo e musica della sezione iniziale ritornano dopo una parte centrale contrastante, il movimento richiama la forma di un'aria.

Questo primo movimento di una cantata sacra è sostanzialmente una parodia testuale della composizione profana con poesia religiosa; Bach eliminò inoltre trombe e timpani, previsti nel brano originale. Sia nella composizione sacra sia in quella profana le parti vocali sono inserite in una struttura di concerto strumentale, ma le voci entrano immediatamente all'inizio della composizione e rivestono dunque sin dall'esordio la stessa importanza degli strumenti.

## CORI INTERNI E CORI CONCLUSIVI

I cori interni - cioè quelli che si collocano in posizioni diverse dal primo o dall'ultimo movimento - sono relativamente rari nelle cantate sacre di Lipsia. Circa venti cantate presentano al loro interno armonizzazioni di corale a quattro parti; tuttavia, come i corali conclusivi, anche questi brani non sono "cori" in senso stretto. Impiegano però l'intero organico vocale e strumentale, e così segnano spesso l'articolazione in sezioni di una cantata. In effetti, molti di questi corali interni sono di fatto in un certo senso movimenti conclusivi: chiudono la prima parte di una cantata bipartita, le cui due sezioni erano eseguite prima e dopo il sermone. Questo dimostra che un movimento cantato e suonato dall'intero ensemble rappresentava un forte gesto conclusivo, sia che fosse collocato al termine di tutta la cantata, sia che apparisse in chiusura della prima parte. È possibile che alcuni corali "interni" di fatto segnino una divisione in due parti di una cantata, anche quando tale divisione non è altrimenti documentata.

Fra i veri e propri cori interni, alcuni sono realizzazioni in stile di motetto di massime bibliche astratte (*Sprüche*), tradizionalmente associate a questo stile musi-



"Erhöhtes Fleisch und Blut" BWV 173, coro conclusivo.

cale affettivamente neutrale (BWV 108/4; BWV 24/3, elaborato in modo concertante), altri sono motetti su corale (BWV 28/2). Inoltre ci sono armonizzazioni di corale a quattro parti con l'interpolazione di recitativi (BWV 92/7; BWV 138/3). Nel complesso i cori interni sono relativamente poco comuni; per lo più nelle cantate sacre lipsiensi di Bach è affidato ai movimenti estremi il compito di definire l'intero organico vocale e strumentale, presentato all'inizio della composizione e riproposto alla fine.

Se nelle cantate sacre di Bach a Lipsia è consueto trovare un coro come movimento d'apertura, ancor più consueto è trovare come ultimo movimento un'armonizzazione di corale nello stile di *Kantionalsatz* (o anche più elaborati movimenti su corale). I corali sono in questo volume oggetto di un altro saggio; sarà sufficiente qui rilevare che Bach non definiva queste semplici armonizzazioni "cori", ma piuttosto "corali". Da un punto di vista musicale essi sono più vicini al canto comunitario degli inni luterani che non ai movimenti concertanti introduttivi delle cantate basati su corali, o agli altri brani definiti "cori". Ciononostante essi coinvolgono l'intero organico vocale e strumentale; le linee vocali sono sempre raddoppiate dagli strumenti, e solo occasionalmente ci sono anche linee strumentali indipendenti. Dal punto di vista della strumentazione i "corali" sono dunque effettivamente correlati ai "cori". A volte ci sono anche connessioni più forti. Il corale conclusivo a quattro parti della cantata BWV 41, per esempio, presenta negli interludi di trombe e timpani, inseriti fra un verso e l'altro, materiale melodico del coro su corale d'apertura, creando così un legame fra il primo e l'ultimo movimento. Questo corale manifesta anche la tendenza di Bach a sfruttare sistematicamente tutte le possibilità di un tipo di movimento, proprio come fa anche con i cori concertanti; in questo caso egli combina una semplice armonizzazione di corale con elementi stilistici estranei.

Come accade con i cori d'apertura, anche in questo caso le eccezioni alla regola ci offrono interessanti insegnamenti. Delle poche cantate che si concludono con qualcosa di diverso da un semplice corale a quattro parti (o da una versione più elaborata), la maggior parte termina con un coro. Alcuni di questi lavori sono parodie di cantate profane (cfr. BWV 134/6, BWV 173/6 e BWV 184/6), incorniciate da due cori; ancora una volta Bach mantenne la struttura musicale e testuale del modello quando ne realizzò una versione sacra. Cori finali compaiono anche in due cantate su corale che utilizzano tutte le strofe di un *Kirchenlied* (BWV 117 e BWV 192). In questa tipologia, la cantata su corale *per omnes versus*, era convenzione realizzare come cori la strofa introduttiva e la conclusiva, per conferire all'opera unità e simmetria.



Illustrazione dal "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen",  
di Johann Joachim Quantz, 1752.

# 11

## RECITATIVI E ARIE

*Stephen A. Crist*

Se i cori sono degni di considerazione in virtù delle loro dimensioni e della loro complessità, recitativi e arie sono di fatto assai più rilevanti da un punto di vista puramente quantitativo. Dal momento in effetti che ogni cantata contiene almeno uno o due recitativi e altrettante arie, il *corpus* dei brani vocali solistici di Lipsia ammonta a molte centinaia di movimenti, assai più di quanti possano essere esaminati in questa sede. Il presente capitolo si focalizza invece su un campione rappresentativo tratto dal repertorio delle cantate di Lipsia: i movimenti vocali solistici delle cantate per la X domenica dopo la Trinità.

Si sono conservate tre cantate scritte per questa occasione. A quanto pare Bach non ebbe l'opportunità di comporre una cantata per questa domenica durante gli anni della sua attività di Konzertmeister a Weimar (1714-1717). Dopo pochi mesi dal suo arrivo a Lipsia, tuttavia, scrisse "Schauet doch und sehet, ob irgendetwas Schmerz sei" (BWV 46), la cui prima esecuzione ebbe luogo il 1° agosto 1723. Circa un anno dopo Bach compose un altro lavoro per la stessa occasione, come parte della sua annata di cantate su corale: "Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" (BWV 101) che fu eseguita per la prima volta il 13 agosto 1724. Una terza cantata, "Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" (BWV 102) fu ascoltata la prima volta il 25 agosto 1726.

Ecco un quadro riassuntivo di questi lavori:

#### BWV46

Coro: "Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei"  
Recitativo: "So klage du, zerstörte Gottesstadt" (tenore)  
Aria: "Dein Wetter zog sich auf von weiten" (basso)  
Recitativo: "Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein" (contralto)  
Aria: "Doch Jesus will auch bei der Strafe" (contralto)  
Corale: "O großer Gott der Treu"

#### BWV 101

Coro: "Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" Aria: "Handle nicht nach deinen Rechten" (tenore) Recitativo: "Ach! Herr Gott, durch die Treue dein" (soprano) Aria: "Warum willst du so zornig sein" (basso) Recitativo: "Die Sünd hat uns verderbet sehr" (tenore) Aria: "Gedenk an Jesu bitterm Tod" (soprano, contralto) Corale: "Leif uns mit deiner rechten Hand"

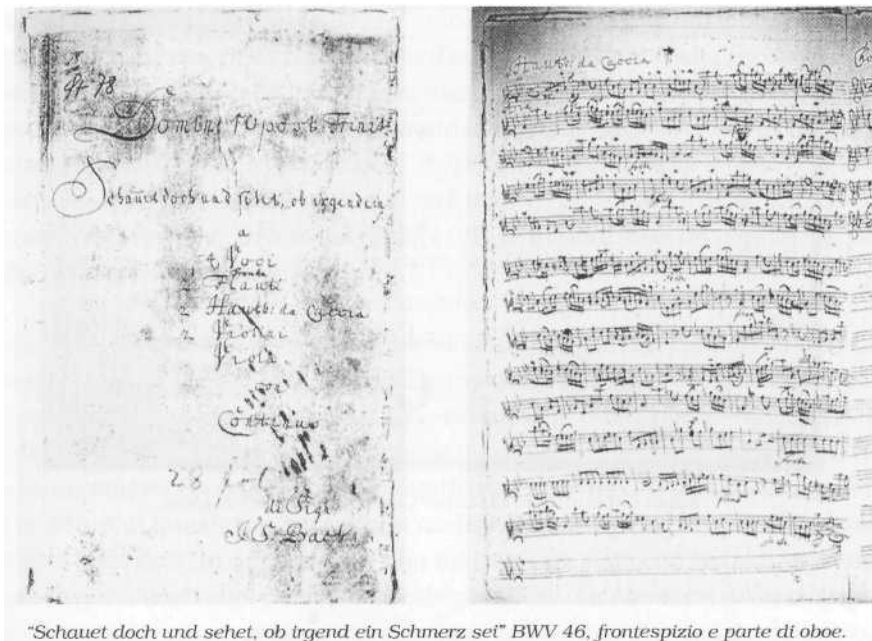
#### BWV 102

Coro: "Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben"  
Recitativo: "Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepreget" (basso)  
Aria: "Weh der Seele, die den Schaden" (contralto)  
Arioso: "Verachtest du den Reichtum seiner Gnade" (basso)  
Aria: "Erschrecke doch, du allzu sichre Seele" (tenore)  
Recitativo: "Beim Warten ist Gefahr" (contralto)  
Corale: "Heut lebst du, heut bekehre dich"

In tutti e tre i lavori i movimenti estremi sono affidati al coro, mentre i movimenti interni sono esclusivamente cantati dai solisti. Recitativi e arie sono equamente distribuiti fra le tre voci inferiori (contralto, tenore e basso), ognuna delle quali è presente in almeno quattro numeri. Al soprano sono invece assegnati solo un recitativo e un duetto, perché i ragazzi che in origine cantavano queste parti erano i membri del coro più giovani e dunque di minor esperienza.

I testi di recitativi e arie erano generalmente redatti da poeti contemporanei coevi, sebbene Bach utilizzasse a volte strofe di corale o passaggi biblici per i movimenti solistici.<sup>1</sup> I testi delle arie si estendono abitualmente per cinque o sei versi, anche se alcune ne hanno solo quattro e altre raggiungono il numero di dieci o dodici. Sono di frequente presenti metri giambici, trocaici, dattilici, anfibrachici, e la lunghezza dei singoli versi di un'aria è normalmente abbastanza costante. Gli schemi delle rime sono spesso conformi a quelli in uso nella contemporanea musica vocale italiana (per esempio aabccb, ababcc, xabba).<sup>2</sup> I testi dei recitativi sono in genere più lunghi di quelli delle arie (raggiungono a volte venti o più righe), e il loro ritmo è meno regolare. Abitualmente sono in giambi, ma il numero



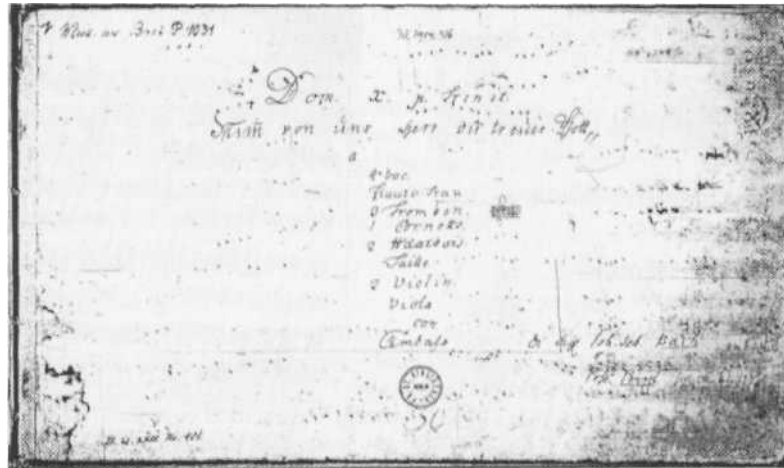


"Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei" BWV 46, frontespizio e parte di oboe.

di piedi per verso è variabile. Benché i versi spesso terminino in rime, queste non sono riconducibili a modelli regolari.

Uno dei vantaggi della scelta di lavori composti per una stessa occasione liturgica è il fatto che essi condividono contenuti comuni. Tutte e tre le cantate per la decima domenica dopo la Trinità affrontano temi tratti dalla lettura evangelica prescritta (*Luca* 19,41-48), che narra la predizione da parte di Gesù della distruzione di Gerusalemme e la cacciata dei mercanti dal tempio. Un tema importante in questi lavori è il giudizio di Dio. In *Luca* 19,43-44 Gesù ritrae il destino di Gerusalemme con immagini violente: "Giorni verranno per te in cui i tuoi nemici ti cingeranno di trincee, ti circonderanno e ti stringeranno da ogni parte; abatteranno te e i tuoi figli dentro di te, e non lasceranno in te pietra su pietra" [trad. CEI, *ndt.*]. Poiché queste cantate includono allusioni alla distruzione di Gerusalemme, sono state a volte caratterizzate come anti-giudaiche.<sup>3</sup> Nonostante le metafore forti, l'intensità di questi lavori non è volta a svilire un particolare gruppo di persone quanto piuttosto ad incoraggiare il pentimento e la fede nella grazia di Dio.

Sei dei quattordici soli vocali nelle cantate BWV 46, 101 e 102 sono recitativi che imitano i ritmi e le inflessioni naturali della lingua parlata. Benché siano in



"Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" BWV 101, frontespizio.

genere notati in 4/4 e i valori predominanti siano le crome, in esecuzione i ritmi dei recitativi sono abbastanza liberi, dato che seguono il flusso prosodico e il profilo retorico dei testi.

La tipologia più lineare è quella del recitativo "semplice", rappresentata qui dal recitativo del contralto nella cantata BWV 46 e da quello del basso in BWV 102 (il termine "secco", spesso usato per questo stile, non entrò in uso fino alla fine del XVIII secolo). Il recitativo semplice è accompagnato solo dal gruppo del continuo: gli accordi suggeriti dal basso figurato sono eseguiti su strumenti quali l'organo o il clavicembalo (o entrambi), mentre la linea del basso vera e propria è rinforzata da altri strumenti (per esempio violoncello, violone e fagotto). Benché questo tipo di recitativo spesso abbia scarso interesse melodico intrinseco, nelle mani di Bach raggiunge spesso momenti di profondità musicale e teologica. La linea del continuo in BWV 46/4, per esempio, procede quasi esclusivamente con un movimento cromatico, una tecnica che cattura la tensione insita nell'annuncio di distruzione rivolto a tutti i peccatori (il significato della parola "schrecklich" [tremendo] è rappresentato da una settima diminuita discendente nella linea vocale).

Il piano tonale di BWV 102/2 dimostra come progressioni armoniche possano

talora illustrare concetti teologici. Il cambiamento di modo, dal sib maggiore dell'inizio al sib minore della fine, riflette il cedimento davanti alla presunzione del cuore ("Herzens Dünkel"). Il percorso attraverso il quale il modo maggiore (con le sue connotazioni positive) è trasformato in minore (negativo) è altrettanto graduale dello smarrimento "Verirrung" dello spirito di cui parla il testo. Dopo aver fissato sib maggiore come tonica, il movimento passa attraverso tutte e tre le tonalità minori vicine, ovvero sol minore (VI), re minore (III) e do minore (II), prima di approdare a sib minore.<sup>4</sup>

Le cantate BWV 46 e 102 contengono ciascuna anche un esempio di recitativo "accompagnato", (cioè l'altra tipologia principale). In BWV 102/6 al contralto e al continuo si aggiungono due oboi. Questo movimento rappresenta una importante categoria di recitativi accompagnati, nota nella letteratura su Bach come "motivgeprägtes Accompagnato" [recitativo accompagnato basato su un motivo, *ndt.*]. Brani di questi tipo includono un breve motivo che permea le parti strumentali superiori (in questo caso una figura di tre note con nota di volta superiore eseguita dagli oboi per terze e seste parallele). La presenza di motivi ripetuti impone una struttura ritmica più rigorosa rispetto agli altri tipi di recitativo.

Il recitativo più consistente fra quelli che si presentano nelle cantate per la X domenica dopo la Trinità si trova in BWV 46/2, un "motivgeprägtes Accompagnato" in cui due flauti diritti suonano una figurazione a forma d'onda di cinque note (a guisa di doppio mordente inferiore) che poggia su note tenute negli archi e su un andamento per semiminime del continuo. La linea del tenore, pur essendo per lo più sillabica, contiene un importante melisma: una veloce scala discendente che illustra i fiumi ("Bäche") di lacrime che Gerusalemme è invitata a versare quale segno di pentimento (spesso nei recitativi bachiani parole-chiave come questa sono trattate con particolare enfasi musicale). Degni di nota sono anche i tritoni melodici sulle parole "Gomorra" e "Christi Feind" [nemico di Cristo], che erano naturalmente motivate dal legame fra le connotazioni diaboliche di queste parole e la denominazione usuale nel tardo medioevo del tritono come *diabolus in musica*.

I recitativi semplici e accompagnati delle cantate BWV 46 e 102 rappresentano le tipologie che più comunemente si incontrano nelle cantate bachiane di Lipsia. La cantata BWV 101, però, include due movimenti in cui passaggi di recitativo sono interpolati tra i versi di un corale. Verso la fine della sua prima annata di cantate, nella primavera del 1724, Bach aveva composto diverse realizzazioni solistiche di testi di corali. Durante l'anno successivo scrisse un certo numero di movimenti, fra i quali BWV 101/3 e 101/5, in cui testi poetici di nuova composizione amplificano il significato dei singoli versi di un corale. I due movimenti

della cantata BWV 101 alternano lo stile libero e declamatorio del recitativo alle frasi metricamente vincolate del corale. Entrambi cominciano con ritornelli suonati dal continuo, che ricorrono come ostinati ogni volta che vengono cantati i versi del corale. Nel recitativo del tenore (n. 5) la melodia del corale è presentata in modo lineare, nel metro consueto per questa melodia (4/4), e con pochi abbellimenti. Nel recitativo per soprano (n. 3), invece, il corale è trasformato in metro ternario (3/4), e la melodia è abbellita a tal punto che a volte non sono neppure presenti tutte le note del canto originale.

Ognuna delle tre cantate per la X domenica dopo la Trinità contiene due o tre arie. Gli organici strumentali usati per questi movimenti sono rappresentativi delle tipologie che si trovano in tutte le arie del periodo di Lipsia. L'unico organico consueto non rappresentato qui è l'accompagnamento del solo continuo. Tuttavia tre delle arie richiedono un solo strumento in aggiunta al continuo: oboe (BWV 102/3), violino (BWV 101/2) e flauto (BWV 102/5), tre degli strumenti solistici più spesso usati nelle arie. Il tono malinconico dell'oboe si adatta particolarmente a un testo di lamentazione. Nel corso di BWV 102/3 l'oboe dispiega una melodia penetrante che ben esprime il "dolore dell'anima, che non conosce più il suo male" ("Weh der Seele, die den Schaden nicht mehr kennt").<sup>5</sup> Lo strumento solista obbligato in BWV 101/2 è un violino che suona con una scrittura virtuosistica brillante (moto perpetuo di semicrome, inframmezzato occasionalmente da passaggi di trentaduesimi), presente in un gran numero di arie di Bach. Sorprende quindi che questo numero prevedesse in origine l'impiego del flauto solo. Anche se il cambiamento da flauto a violino precedette probabilmente la prima esecuzione della cantata, la ragione di questa sostituzione è ignota. Forse Bach decise in un secondo momento di diversificare la strumentazione delle arie (in origine il flauto suonava in due, il violino in nessuna), oppure la parte era troppo difficile per il flautista.<sup>6</sup>

In ogni caso, cambi di strumentazione non sono inconsueti nelle arie di Bach. In effetti anche BWV 102/5 esiste in due versioni: una con flauto solo e l'altra con violino piccolo. Dal momento che la seconda ci è pervenuta in parti staccate della seconda metà del XVIII secolo, presumibilmente copiate da quelle originali, si suppone che si tratti di una versione autorizzata, relativa a una successiva esecuzione. Forse in quel momento non era disponibile nessun flautista in grado di sostenere l'esecuzione,<sup>7</sup> però è anche possibile che Bach decidesse di sostituire al flauto questo strumento ad arco in considerazione del suo suono più brillante e incisivo.

Oltre alle arie con soltanto un solista vocale e uno strumentale, dobbiamo citare BWV 101/6, per due voci (soprano e contralto), due strumenti obbligati (flauto e

oboe da caccia) e continuo. Questo organico fu indubbiamente scelto per creare una sorta di doppio duetto: le voci trovano corrispondenza in una coppia di legni di estensione simile. Il risultato è una ricca rete contrappuntistica a cinque parti in cui le coppie di strumenti e di voci si muovono come unità individuali con materiale tematico proprio, e il continuo assume il suo ruolo consueto di supporto armonico. L'uso di un metro composto (12/8) e la predominanza del ritmo puntato delineano questo movimento come "siciliano", una danza lenta che "evoca una dolce atmosfera pastorale".<sup>8</sup> Il flauto è particolarmente adatto a questo contesto per le sue associazioni tradizionali con temi pastorali; il modo minore ci ricorda il "Siciliano" in sol minore dalla Sonata per flauto in mi maggiore BWV 1031, una delle composizioni più famose di Bach per questo strumento.

L'ensemble strumentale nell'aria per contralto BWV 46/5, è inconsueto da molti punti di vista. L'accostamento di due flauti diritti e due oboi da caccia è unico nelle arie di Bach. L'uso dei flauti diritti, naturalmente, è associato all'immagine di Gesù come buon pastore (il testo afferma che "egli radunerà [i giusti] come sue pecore"). Particolarmente interessante è in questo movimento la mancanza di un normale basso continuo. Lo sostituiscono gli oboi da caccia che suonano all'unisono in un registro medio. L'omissione del fondamento rappresentato dal basso conferisce al movimento una inconsueta levità. Sostituiti di questo genere al continuo, definiti "bassetti", sono relativamente poco frequenti, e riservati ad occasioni in cui traspare qualcosa di "ultraterreno" (cfr. come Gesù, inaspettatamente, anticipi il giudizio di Dio in BWV 46/5).

Anche l'organico delle tre arie per basso (BWV 46/3, 101/4 e 102/4) merita un commento. BWV 102/4 rappresenta la normalità: è scritta per violini I e II, viola e continuo, l'organico orchestrale più comune nelle arie di Bach e di altri compositori della prima metà del XVIII secolo. L'uso di un coro di oboi (oboi 1 e 2, *Taille*) in BWV 101/4, invece, è tanto raro quanto stupefacente all'ascolto. Pur essendo di fatto solo una variante del "normale" gruppo d'archi (due strumenti soprani e uno più grave), l'uso di strumenti della famiglia degli oboi fa sì che questo movimento abbia una qualità sonora assolutamente unica. L'aria per basso BWV 46/3 prevede archi e continuo con l'aggiunta di una tromba.<sup>9</sup> Appartiene a un gruppo di arie bachiane per questo organico (altre si incontrano nella prima annata di cantate, per esempio BWV 75/12, 76/5 e 90/3), quasi tutte affidate a una voce di basso e su testi ispirati a temi del potere. La tromba è particolarmente adatta, considerata la sua tradizionale associazione con il Giudizio Universale.

Quasi tutte le arie di Bach si aprono con un ritornello, una sezione solo stru-

mentale che in genere include le principali idee musicali del movimento e ritorna, integralmente o abbreviata, fra le sezioni vocali e alla fine. I materiali musicali del ritornello sono normalmente ripresi anche dalla voce, e spesso sono presentati dal gruppo strumentale mentre la voce canta una linea vocale indipendente: una tecnica conosciuta come "Vokaleinbau". Oltre a citazioni letterali dell'intero ritornello o di gran parte di esso, spesso anche solo brevi frammenti sono presentati autonomamente o costituiscono la base di sequenze proposte come contrappunto alla parte vocale.

Una delle altre funzioni principali del ritornello, oltre alla presentazione del materiale tematico di base, è quella di stabilire la tonalità di un movimento. Di fatto, determinando la tonalità dei ritornelli nel corso di un'aria, è in genere possibile delineare lo schema tonale complessivo del movimento. Per questa ragione è sorprendente il fatto che in alcune arie di Bach i ritornelli introduttivi siano modulanti. È quanto accade in BWV 46/3 e 102/3: in entrambe le arie si giunge ad una cadenza sulla dominante proprio prima del primo ingresso della voce. Dal momento che le arie sono forme chiuse, un ritornello modulante deve essere modificato alla fine, affinché il movimento possa concludere sulla tonica. I due esempi qui citati rappresentano gli estremi opposti dell'approccio di Bach a questo problema. In BWV 102/3 il ritornello è citato letteralmente fino a quando comincia a modulare, quindi viene improvvisamente concluso con una breve formula cadenzale. In BWV 46/3, invece, solo la prima misura del ritornello conclusivo corrisponde all'inizio; il resto è costituito da nuovo materiale liberamente basato su motivi del ritornello d'apertura.

Le forme delle arie di Bach seguono determinati modelli, caratteristici del genere nella prima metà del XVIII secolo. Il passaggio che segue, tratto dallo scritto di Johann Mattheson *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), descrive gli elementi caratteristici delle arie in questo periodo: "L'aria è altrimenti correttamente descritta come un canto ben arrangiato, che ha una propria tonalità e un proprio metro, è abitualmente divisa in due parti ed esprime concisamente un grande moto dell'animo. Talvolta si conclude con una ripetizione della prima parte, talvolta senza. Nel primo caso è definita *Da capo*, cioè dall'inizio, ovvero dalla testa...".<sup>101</sup> I punti essenziali sono: primo, che le arie abitualmente constano di due sezioni e, secondo, che la prima parte è a volta ripetuta alla fine (*da capo*), ma non sempre. L'elemento che contraddistingue la forma con *da capo* (lo schema di aria più importante all'epoca di Bach) è la ripetizione della sezione vocale iniziale dopo una parte centrale contrastante, che crea una struttura ternaria (A—B—A). La versione perfezionata di questa forma, però, è in cinque sezioni (A<sup>1</sup>—A<sup>2</sup>—B—A<sup>1</sup>—A<sup>1</sup>), esclusi i ritornelli. In movimenti di questo tipo la sezione iniziale del testo è messa in musica due volte. La prima sezione vocale



Il "Music-Director". Incisione del XVIII secolo.

(A<sup>1</sup>) modula dalla tonica alla dominante (o al relativo maggiore) ed è seguita da un breve ritornello nella nuova tonalità. La seconda sezione vocale (A<sup>2</sup>) ritorna alla tonica ed è seguita da una riaffermazione di tutto il ritornello iniziale, che poi concluderà l'intero movimento.

Benché la forma con da capo sia la più usata da Bach nelle arie, essa appare con assai minor frequenza nei suoi lavori rispetto a quanto non si verifichi in quelli dei suoi contemporanei. Solo circa un quarto delle arie di Bach segue questo modello, rispetto al 90% o più nei lavori di altri compositori tedeschi o italiani; non stupisce quindi che nessuna delle arie delle cantate per la X domenica dopo la Trinità abbia questa forma. Invece di ritornare sempre sullo stesso percorso scontato, Bach sviluppò un repertorio di procedimenti formali incredibilmente diversificato. Uno dei più importanti è la forma con da capo modificato, la forma di BWV 102/3 e 46/3. Benché spesso nella letteratura bachiana sia definita forma "libera con da capo", è "libera" solo in relazione alla ripetizione letterale della sezione A nella vera e propria aria con da capo. La peculiarità delle arie con da capo modificato è di ordine tonale più che tematico: la parte A non termina sulla tonica, ma per lo più sulla dominante; dal momento che la prima sezione non è tonalmente conclusa, quando viene ripresa deve essere modificata. Il livello di trasformazione può variare dal minimo indispensabile richiesto affinché il

movimento termini sulla tonica, ad una più complessa riscrittura del brano.

La cantata BWV 102/3 offre un esempio significativo di questa soluzione. Dopo il ritornello modulante iniziale (di cui abbiamo parlato in precedenza), i primi due versi del testo sono realizzati in una sezione vocale (A) che modula da fa minore (Im) a do minore (Vm). Dopo una versione abbreviata del ritornello nella nuova tonalità, sono presentati i quattro versi di B, accoppiati a due: i versi 3 e 4 in un passaggio (B<sup>1</sup>) che modula a lab maggiore (III), e i versi 5 e 6 in un segmento (B<sup>2</sup>) che conduce a sifò minore (IVm). Il ritorno alla tonica è ottenuto attraverso un altro breve ritornello, seguito dalla versione modificata di A. La sezione À comincia con l'esatta ripresa di A, fino al punto in cui inizia la modulazione (batt. 46); la seconda metà di À è di nuova composizione. L'aria si conclude con una versione abbreviata del ritornello, che rimane sulla tonica.<sup>x</sup>

BWV 46/3 segue un percorso analogo, ma vengono inclusi anche vari altri elementi degni di nota. Il testo recita come segue:

Dein Wetter zog sich auf von weiten,  
Doch dessen Strahl bricht endlich ein  
Und muß dir unerträglich sein,  
Da überhäufte Sünden  
Der Rache Blitz entzünden  
Und dir den Untergang bereiten.

Dio ti chiede fiducia, su di te scommettendo:  
ma ora, chiusi i conti, il Suo raggio dardeggia  
e ti sarà insopportabile;  
cataste di peccati a non finire  
infiammano il Suo fulmine, a vendetta,  
e ti preparan caduta e rovina.

*(traduzione di Quirino Principe)*

Come BWV 102/3, anche quest'aria inizia con un ritornello modulante,<sup>12</sup> e i versi 1 e 2 costituiscono la sezione A, che modula da sifò maggiore (I) a fa maggiore (V). Dopo un ritornello alla dominante, il cui materiale tematico è liberamente basato su quello dell'inizio, il verso 3 è messo in musica in modo nuovo. In questo notevole passaggio il significato della parola "unerträglich" ("insopportabile") è illustrato dai sedicesimi ripetuti incessantemente e da un'intensa scala cromatica ascendente nel continuo (che si estende da fa<sub>1</sub> a re<sub>2</sub>) e da un altrettanto incisivo melisma cromatico nella linea vocale (batt. 55-57). Dopo un ritornello nella nuova tonalità di sol minore (VIIm), ancora una volta costituito da materiale liberamente basato sul ritornello iniziale, all'inizio di B<sup>2</sup> (versi 4-6) ritornano le pulsanti semicrome nel continuo. Questa volta il movimento cromatico si muove in direzione discendente da mi<sub>2</sub> a fa<sub>1</sub>. Invece di fa maggiore (V) però, il punto d'arrivo armonico di questo passaggio è la lontana tonalità di fa minore!<sup>13</sup> Una sorprendente combinazione di tecniche musicali converge qui ad illustrare il concetto di discesa, rovina ("Untergang"). Oltre al "letterale" movimento cromatico discendente nel continuo e alla mutazione della dominante da fa maggiore a fa minore,<sup>14</sup> una figurazione che appare nel violino 1 quando la parola "Untergang" è cantata per la prima volta delinea un profilo discendente e costi-

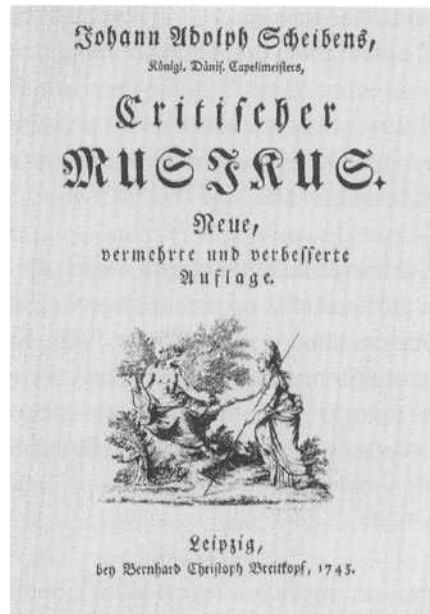


tuisce anche il fondamento per una sequenza discendente (batt. 74-76). Altrettanto degno di nota è il movimento discendente nella linea vocale sulla parola "Untergang", che si estende fino al limite della tessitura del basso (batt. 81-82). La sezione da capo modificata di quest'aria (À) è inconsueta perché la ripresa dei primi versi non sfocia in un chiaro ritorno della tonica; in realtà non c'è una vera cadenza nella tonalità di base fino alla fine di À, all'inizio del ritornello conclusivo.

Nonostante le evidenti analogie fra gli schemi tonali della forma con da capo modificato e quelli della più tarda forma sonata, non è chiaro se queste strutture vocali e strumentali siano fra loro in qualche modo significativamente correlate. Un approccio più fruttuoso consiste nell'esplorare le analogie fra un certo numero di forme di aria (compresa la forma con da capo modificato) e le strutture dei concerti, soprattutto in considerazione delle esplicite connessioni tracciate da teorici del XVIII secolo quali Johann Adolph Scheibe, Joseph Riepel e Heinrich Christoph Koch.

Forme *durchkomponiert* (non strofiche, senza soluzione di continuità) [*ndt*] con due o tre sezioni vocali ma senza da capo, abbastanza comuni fra le arie di Bach, possono essere significativamente considerate equivalenti di movimenti di concerto. Due arie nelle cantate per la decima domenica dopo la Trinità, BWV 101/2 e 46/5, sono bipartite, le due parti del loro testo sono cioè realizzate musicalmente in due distinte sezioni (A e B) cui si aggiunge un ritornello, e i versi iniziali non sono ripetuti alla fine del brano. Lo schema complessivo di BWV 101/2 è paradigmatico: dopo il ritornello iniziale i versi 1-3 costituiscono la sezione A, che modula da sol minore (Im) a sib maggiore (III). Un breve ritornello nella nuova tonalità, solo blandamente basato su materiale del ritornello iniziale, è quindi seguito da una seconda sezione vocale (B), che mette in musica i versi 4-6 e modula nuovamente alla tonica.<sup>15</sup> Il movimento si conclude con una ripetizione integrale del ritornello d'apertura.

In BWV 46/5 le principali suddivisioni sono date dalle enunciazioni dell'intero ritornello, che si presentano all'inizio e alla fine (nella tonica sol minore) e fra la fine della sezione A e l'inizio della sezione B. Un esempio della flessibilità di approccio di Bach alle convenzioni formali dell'aria può essere osservato nello svolgimento armonico dell'ultimo ritornello (batt. 37b-44), che rinuncia al suo ruolo consueto di riaffermazione tonale per operare una modulazione da mib maggiore (VI) a do minore (IVm). Anche il modo in cui Bach realizza musicalmente i primi quattro dei sei versi di questo testo non è convenzionale. Invece di presentarli consecutivamente in una singola sezione, essi sono suddivisi in tre sottosezioni, separate da brevi ritornelli: A<sup>1</sup> = versi 1-2; A<sup>2</sup> = versi 3-4 e 1-2; A<sup>3</sup> = versi 3-4. Un'esauriente spiegazione dei tratti distintivi testuali e musicali di que-



Frontespizio del "Critischer Musicus" di Johann Adolph Scheibe, 1745.

sta sezione A andrebbe oltre i limiti di questo capitolo. Affrontare tale questione significherebbe comunque considerare sia l'uso della frammentazione nella nuova ricomposizione del ritornello, sia l'inconsueto schema tonale della sezione A, che va oltre la normale modulazione dalla tonica (sol minore) alla dominante (re minore) comprendendo anche la sottodominante (mib maggiore). Il testo di BWV 102/5 è costituito da tre frasi, ognuna di due versi:

Erschrecke doch,  
Du allzu sichre Seele!  
Denk, was dich würdig zähle  
Der Sünden Joch.  
Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,  
Damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

E dunque, trema di paura,  
anima troppo sicura!  
Pensa a ciò di cui ti rende  
meritevole il giogo dei peccati.  
La pazienza di Dio è lenta a consumarsi:  
tanto più grave sarà la Sua ira.

*(traduzione di Quirino Principe)*

Sulla base di questa articolazione testuale Bach realizzò quest'aria in forma tripartita con tre sezioni vocali, ognuna delle quali è preceduta e seguita da un ritornello:

Ritornello (Im)  
A = versi 1-2 (Im -> Vm)  
Ritornello (Vm)  
B = versi 3-4 (Vm -> VI)  
Ritornello (VI -> IVm)  
C = versi 5-6 (FVm -> Im)  
Ritornello (Im)

BWV 101/6 è organizzata in maniera analoga. Il testo è il seguente:

Gedenk an Jesu bitterm Tod! Nimm,  
Vater, deines Sohnes Schmerzen Und  
seiner Wunden Pein zu Herzen, Die sind  
ja für die ganze Welt Die Zahlung und  
das Lösegeld; Erzeig auch mir zu aller  
Zeit, Barmherzger Gott, Barmherzigkeit!  
Ich seufze stets in meiner Not: Gedenk  
an Jesu bitterm Tod!

Pensa alla morte amara di Gesù!  
PrendiTi a cuore, Padre, di Tuo Figlio i dolori,  
10 strazio che Gli arrecan le Sue piaghe,  
che sono, certo, per il mondo intero  
Il conto da pagare, il prezzo del riscatto.  
Poi, su di me ora e per sempre esercita,  
misericorde Dio, la Tua misericordia!  
Mentre soffro, continuo a dire sospirando:  
"Pensa alla morte amara di Gesù!".

*(traduzione di Quirino Principe)*

La struttura di BWV 101/6 corrisponde a quella di BWV 102/5, salvo la modulazione alla medianta invece che alla dominante:

Ritornello (Im)  
A = versi 1-3 (Impili)  
Ritornello (III)  
B = versi 4-7 (III -> VI)  
Ritornello (VI -> IVm)  
C = versi 8-9 [9=1] (IVm -> Im)  
Ritornello (Im)

Lo schema della sezione C è tuttavia di particolare interesse. Dal momento che l'ultimo verso è identico al primo, quando il verso si ripresenta Bach ripropone la musica dell'inizio della sezione A (batt. 49-54 = 13-18). Cominciando questo passaggio sulla sottodominante, tuttavia, la precedente modulazione dalla tonica (re minore) alla dominante (la minore) è trasformata in un ritorno dalla sottodominante (sol minore) alla tonica. Dal momento che la maggior parte di C è simile all'inizio di A (anche se in una diversa tonalità e con i ruoli vocale e strumentale invertiti), si ha un'impressione di *da capo* anche in questo movimento in forma tripartita.

Un'altra interessante caratteristica di BWV 101/6 è il fatto che frammenti della melodia del corale di Martin Moller "Nimm von uns Herr, du treuer Gott" (1584) sono citati nelle parti dei legni e delle voci (per esempio batt. 1 nell'oboe da caccia, batt. 4 nel flauto, batt. 13 nel contralto e batt. 16 nel soprano). L'aria per

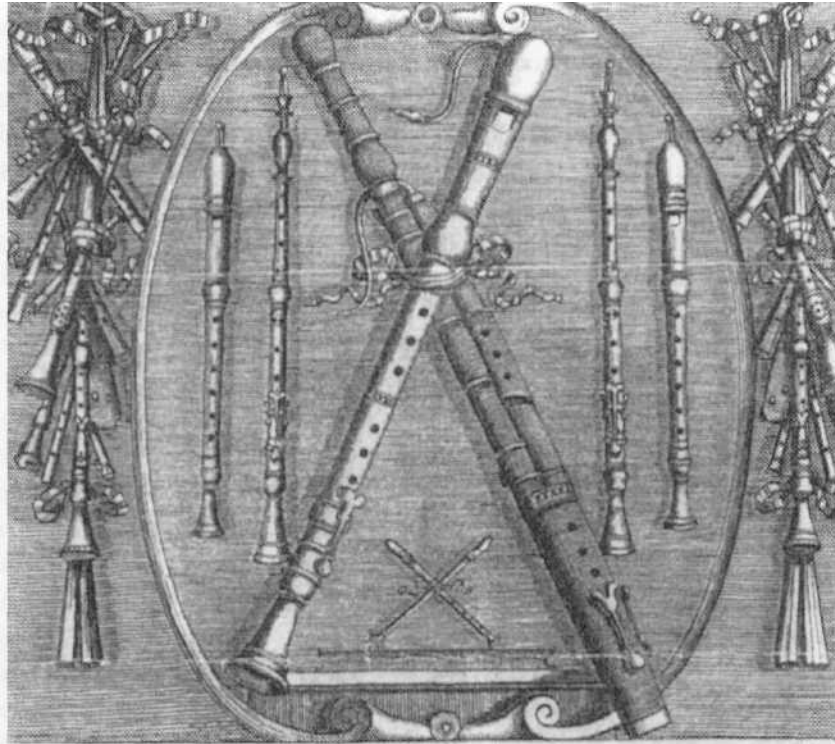
basso BWV 101/4, dal canto suo, incorpora il corale in modo ancor più completo. Il testo è una parafrasi della quarta strofa:

Warum willst du so zornig sein?  
Es schlagen deines Eifers Flammen  
Schon über unserm Haupt zusammen.  
Ach, stelle doch die Strafen ein  
Und trag aus väterlicher Huld  
Mit unserm schwachen Fleisch Geduld!

Perché vuoi esser tanto irato?  
Le fiamme del Tuo sdegno già si abbattono  
tutte sul nostro capo.  
Ah, sospendi i castighi;  
dalla paterna Tua benevolenza  
venga, alla nostra debole carne, indulgenza!

(traduzione di Quirino Principe)

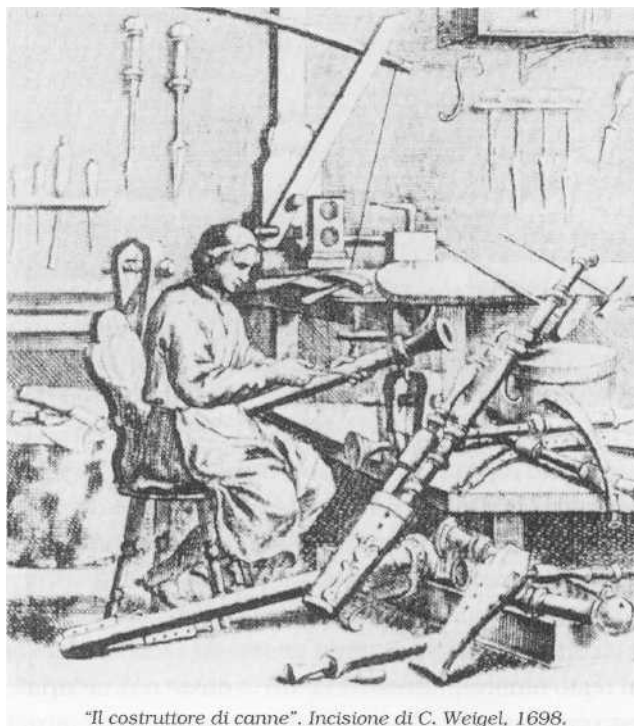
Fra i due ritornelli identici presentati all'inizio e alla fine del movimento, ci sono due estese sezioni vocali separate da un breve ritornello. La prima sezione comprende i versi 1-3 e modula da la minore (Im) a do maggiore (III); il ritornello che segue rimane in do maggiore; la seconda sezione comprende i versi 4-6 e ritorna da do maggiore a la minore. Da questo punto di vista, dunque, il movimento corrisponde alla forma bipartita *durchkomponiert* descritta in precedenza. Un esame più attento di ogni sezione, tuttavia, rivela alcuni tratti distintivi unici di quest'aria. La prima sezione vocale si suddivide di fatto in due sottosezioni, separate da una fermata (la pregnante corona a batt. 20 conferisce enfasi retorica alla domanda "Warum willst du so zornig sein?". ["Perché vuoi esser tanto irato?"]) La seconda sottosezione, che contiene i versi 2 e 3, mantiene ininterrottamente l'inquieto affetto del ritornello. Include anche una rappresentazione delle fiamme dello zelo divino, dipinte attraverso motivi in imitazione sovrapposti che suggeriscono il movimento di lingue di fuoco. La prima sottosezione, il cui testo è costituito da una citazione letterale del primo verso della strofa del corale, è incorniciata da due passaggi lenti, in ognuno dei quali è cantata la melodia della prima frase del corale. Queste frasi si distinguono per l'uso di note più lunghe (semi-minime), contrastanti con le semicrome e le crome che prevalgono nel resto della linea vocale e nel ritornello. Altri fattori che richiamano l'attenzione su questi episodi sono il passaggio da semicrome a crome nelle parti di oboe, il cambiamento di tempo da *vivace* a *andante* e di dinamica da *forte* a *piano*. Le misure di *andante* alla fine della prima sottosezione sono seguite da un momento intensamente drammatico di recitativo accompagnato (batt. 19-20), caratterizzato da un tempo ancora più lento [*adagio*] e dalla dinamica ulteriormente ridotta (*pianissimo*). La fonte principale della forza espressiva di questo passaggio, tuttavia, è l'ardita progressione armonica da mi minore (Vm) alla lontanissima tonalità di do minore (una circoscritta inflessione modale della medianta di do maggiore, tonalità verso la quale l'armonia si dirige immediatamente dopo la fermata). Il cuore di quest'aria, comunque, è la prima metà della seconda sezione vocale (batt. 38-58). Questo esteso episodio *andante* è costellato da enunciazioni di tutte e sei le frasi del corale, in contrapposizione alle quali il basso canta una linea melodica di nuova composizione. I segmenti del corale sono presentati una



*Strumenti a fiato della famiglia dei legni.  
Incisione della fine del XVII secolo.*

frase alla volta dal coro degli oboi. Ogni frase, inoltre, è progressivamente più fiorita: si inizia con un movimento di seniiminime in tutte e tre le parti (batt. 40-41), poi si aggiungono crome (batt. 43-44, 46-47) ed infine semicrome (batt. 49-50, 52-53, 55-56), in preparazione del ritorno del tempo *vivace*. Il brano si conclude come era iniziato, con un precipitoso movimento di semicrome che inizia con un passaggio di tre misure (batt. 59-61), in contrasto con il quale la nota tenuta del basso (che illustra il significato della parola "Geduld", "pazienza") è di particolare effetto.

La terminologia associata al numero solistico vocale ancora da discutere richiede un'attenta analisi. A differenza dei movimenti immediatamente precedenti e seguenti, nella *Neue Bach-Ausgabe* BWV 102/4 porta l'intestazione "Arioso" invece di "Aria".<sup>16</sup> Nel XVII e XVIII secolo il termine "arioso" aveva due significati



"Il costruttore di canne". Incisione di C. Weigel, 1698.

fondamentali. Da un lato si riferiva talvolta a un passaggio lirico all'interno di un recitativo (in genere verso la fine). Un *arioso* è in metro regolare, in contrasto con la libertà metrica del recitativo; può presentare ripetizioni del testo, di contro al rigido procedere sillabico del recitativo; infine, ha una linea melodica più fiorita e presenta un ritmo armonico più regolare. Il termine *arioso* poteva però indicare anche un movimento autonomo simile a un'aria ma in genere di proporzioni più ridotte. BWV 102/4, però, ha tutte le caratteristiche di una vera e propria aria: comincia e finisce con un ritornello; il testo è musicato in una serie di sezioni vocali che modulano da mi♯ maggiore (I) alle tonalità vicine di sib maggiore (V), do minore (Vim) e lab maggiore (IV), prima di ritornare alla tonica; la sua linea vocale comprende poi fioriture estese, volatine e passaggi di bravura, insomma quel genere di scrittura virtuosistica tipica delle arie. La frase introduttiva, inoltre, alla fine ritorna alla tonica, cosicché il movimento si conclude con un *da capo* abbreviato. Ancora più significativo è il fatto che le sue dimensioni sono in realtà maggiori di quelle delle arie fra le quali è collocato. L'organico prescelto di basso, archi e continuo gli conferisce un profilo più solido rispetto a quello delle altre due arie, rispettivamente per contralto e oboe (BWV 102/3) e tenore e flauto (BWV 102/5) con continuo.

Perché allora BWV 102/4 riporta l'intestazione di "Arioso"? In realtà l'uso di questo termine non corrisponde alla terminologia propria di Bach. Il termine compare solo in parti staccate approntate dopo la morte di Bach da copisti della cerchia di C. P. E. Bach (sulla base, sembra, delle parti originali). Inoltre, in questa copia, solamente la parte del basso riporta l'indicazione "Arioso". La parte di viola riporta l'indicazione "Aria", e le altre tre parti sono del tutto prive di intestazione. Nella partitura autografa, il movimento non riporta alcuna intestazione.<sup>17</sup> A giudicare da come Bach normalmente intitolava i singoli movimenti, la mancanza di una intestazione nella partitura autografa di BWV 102/4 non sembrerebbe essere stata una semplice svista. Il compositore in genere riservava il termine "Aria" a realizzazioni solistiche di testi poetici, quelli cioè che nei libretti a stampa che ci sono pervenuti avevano l'intestazione "Aria". Questo riflette la concezione dell'epoca, secondo la quale il termine "aria" si riferiva ad una determinata tipologia poetica così come a un genere musicale. Il testo di BWV 102/4 però non è poetico; è un passaggio biblico, tratto dalla Lettera di S. Paolo apostolo ai Romani (Romani 2,4-5). Benché questo movimento condivida molte delle convenzioni caratteristiche delle arie, dunque, è più preciso considerarlo una realizzazione solistica di un testo biblico piuttosto che un "arioso" o una "aria", dato che non utilizza un testo poetico.

Al di là delle questioni terminologiche, l'elemento che forse più colpisce di BWV 102/4 è la discrepanza fra lo spirito vivace della realizzazione musicale di Bach

e il significato del testo, che pone domande scomode sulla mancanza di pentimento e annuncia l'ira e il giudizio di Dio. Dal momento che Bach era indubbiamente molto sensibile al contenuto dei suoi testi, sembra probabile che il tono spensierato, poco appropriato all'affetto espresso dal testo, sia un emblema della cecità spirituale e della mancanza di consapevolezza nei confronti del giudizio divino.

Nelle opere del XVII e dell'inizio del XVIII secolo, gli eventi principali della vicenda si svolgevano nei recitativi, mentre le riflessioni e i sentimenti dei singoli personaggi erano espressi nelle arie. I recitativi sono spesso musicalmente indifferenziati, poiché la loro funzione primaria è quella di far procedere la narrazione. Invece le arie rappresentano punti focali estetici ed emotivi, momenti musicalmente significativi durante i quali l'azione si interrompe mentre un personaggio riflette su qualcosa che è accaduto. La loro finalità è quella di condurre l'ascoltatore a provare uno specifico affetto (gioia, dolore, rabbia) conforme ad una certa situazione.

Le cantate sacre lipsiensi di Bach seguono lo stesso modello generale. Mentre i recitativi sono per lo più didattici (riassumono cioè la dottrina o l'esperienza cristiana) piuttosto che apertamente drammatici, le arie hanno una funzione simile a quella che hanno nell'opera dell'epoca: sono veicoli per esprimere determinati affetti. Le differenti funzioni di recitativi e arie, associate alle contrastanti caratteristiche poetiche (soprattutto la relativa compattezza e regolarità formale dei testi delle arie in contrapposizione alla notevole lunghezza ed eterogeneità dei testi dei recitativi), si riflettono in una tipologia musicale inequivocabilmente diversa, che condividono con altra musica vocale dell'epoca. La portata stilistica e la profondità espressiva dei recitativi e delle arie di Bach, tuttavia, va ben oltre quella che era la norma per la musica vocale del tardo barocco e permane come una testimonianza della profonda forza intellettuale, teologica e musicale di questo compositore.



## Note

- 1 Per la maggior parte delle cantate di Lipsia l'identità dei librettisti è ancora ignota. Vedi cap. 6.
- 2 La lettera "x" indica un verso non in rima.
- 3 Cfr. Renate Steiger, "Bach und Israel", *Musik und Kirche*, 50 (1980), p. 21; Michael Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St John Passion* (New York 1998), pp. 71-72.
- 4 Per un ulteriore approfondimento di questo movimento e della cantata BWV 102 nel suo complesso, cfr. Eric Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J.S. Bach* (Berkeley, University of California Press 1991), pp. 208-9.
- 5 Gregory Butler ha richiamato l'attenzione sulla concentrazione di cantate con parti elaborate di oboe nella seconda metà del 1726 e formulato l'ipotesi che Bach possa averle composte per un nuovo oboista, forse un forestiero che si trovava allora a Lipsia. Cfr. Gregory G. Butler, "J. S. Bach's Reception of Tomaso Albinoni's Mature Concertos", *Bach Studies 2*, ed. Daniel R. Melamed (Cambridge University Press 1995), pp. 39-41.
- 6 V. NBA 1/19, Krit. Bericht, pp. 182-83.
- 7 V. NBA 1/19, Krit. Bericht, p. 229.
- 8 Bruce Gustafson, "Siciliana, siciliano", *The New Harvard Dictionary of Music*, a cura di Don Randel (Cambridge/Harvard University Press MA 1986), p. 748.
- 9 In relazione al problema di quale tipo di tromba si tratti si veda NBA 1/19, Krit. Bericht, pp. 147-48.
- 10 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739, ristampa in facsimile, Kassel 1954), p. 212.
- 11 Parodie delle due arie della cantata BWV 102 furono successivamente (dopo il 1735) inserite nella Messa in fa maggiore, BWV 233.
- 12 Ritornelli modulanti non sono tuttavia necessariamente legati a forme con da capo modificato. Se da un lato non tutti i ritornelli di arie con da capo modificati sono modulanti, d'altro canto ritornelli modulanti sono spesso presenti in arie che seguono altri schemi formali.
- 13 Spitta (II, p. 260) osservò che questo passaggio è "di grande effetto", ma non dice altro; anche Albert Schweitzer, *J. S. Bach* (Leipzig 1908) [trad. it. G. S. Bach, Milano 1952, 1979<sup>4</sup>], p. 596, lo cita incidentalmente.
- 14 Nel quadro della teoria armonica del XVIII secolo, c'è una concezione secondo la quale il modo minore è avvertito come "più basso" di quello maggiore, e una tonalità con quattro bemolli è "più bassa" di una con un solo bemolle.
- 15 La sezione B in realtà è costituita da due sottosezioni, ognuna delle quali contiene una enunciazione dei versi 4-6 senza ritornello. La prima metà (batt. 47-62) modula da sib maggiore (III) a sol minore (Ini), mentre la seconda metà (batt. 62-73) resta sulla tonica. La cesura al centro (batt. 62) è delineata dalla concomitanza di cadenza sulla tonica, citazione dell'inizio del ritornello e ripetizione dei versi 4-6.
- 16 NBA 1/19, p. 261.
- 17 Cfr. NBA 1/19, Krit. Bericht, p. 241.



Corale dalla cantata "Jesus nahm zu sich die Zwölfe" BWV 22.

# 12

## I CORALI

*Christoph Wolff*

Una delle caratteristiche più evidenti delle cantate di Bach è il ruolo e il valore che riveste in esse il *Kirchenlied*. Questo vale in particolare per i corali a quattro voci, che nelle composizioni precedenti il periodo di Lipsia non rappresentano ancora l'elemento essenziale e costitutivo, come invece accadrà per le cantate, le passioni e gli oratori di Lipsia. Comunque, già nei relativamente poco numerosi corali dalle cantate del periodo di Weimar, si delinea con quanta cura sul piano tecnico-compositivo e con quanta attenzione ai dettagli il compositore si dedichi all'armonizzazione dei corali nel cosiddetto *stylus simplex*. Egli consegue così principalmente due risultati: segna un chiaro punto di riferimento sul piano formale musicale e fa uso di un linguaggio compositivo particolarmente legato al testo.

Il punto di riferimento formale musicale scaturisce da diverse componenti. La semplice presenza di un corale identifica il carattere liturgico o sacro dell'opera; cantate sacre e profane hanno dunque in comune cori, recitativi e arie, ma non il corale. Seguendo la struttura omiletica dei testi delle cantate, il testo del corale assume normalmente il ruolo di una formula conclusiva di preghiera. La collocazione che ne consegue, quasi obbligata, del corale come movimento conclusivo della cantata (nelle passioni come movimento conclusivo di una sezione ampia) conferisce al lavoro musicale in più parti una sorta di compimento, con la parte-

cipazione finale di tutto l'organico vocale e strumentale. Offre inoltre la possibilità a tutti gli ascoltatori, anche ai fedeli meno colti che non erano all'epoca in grado di leggere i testi delle cantate e avevano scarsa sensibilità per l'elevata arte della parola e della musica negli altri movimenti, di orientarsi di fronte a testi e melodie note, in modo da poter comprendere sul piano del contenuto almeno questa parte della cantata.

Il corale, con la sua organizzazione del testo essenzialmente sillabica, favorisce una realizzazione musicale che corrisponde esattamente alla suddivisione in versi, alla rima e alla prosodia del *Lied*, ma spesso strettamente legata anche a singole parole o parti di testo particolarmente significative. L'articolazione in versi delle strofe di corale è seguita da Bach con la massima precisione e solitamente viene evidenziata musicalmente con corrispondenti fermate cadenzali (corone); solo in movimenti con strumenti obbligati queste fermate sono spesso omesse. Nel caso di armonizzazioni diverse di una stessa melodia, indipendentemente dal fatto che si tratti della medesima strofa o di strofe diverse, Bach percorre in linea di massima strade diverse. Non rifugge neppure da successioni accordali ardite che nella loro struttura non devono sempre necessariamente essere dipendenti dal testo, ma possono derivare da esigenze di varietà musicale. Se l'inizio dissonante del corale conclusivo di BWV 38/5 (terzo rivolto dell'accordo di settima sulla parola "ob" [se]) può essere spiegato come interpretazione musicale dell'immagine del cumulo di peccati che appare nel testo ("Ob bei uns ist der Sünden viel", "Anche se in noi c'è di peccati un cumulo"), il verso conclusivo del primo corale nella cantata BWV 65/2 ("Alleluja, Alleluja") può essere motivato essenzialmente dall'interesse di Bach per una differenziazione armonica, forse con uno sguardo ai preziosi doni dei magi provenienti dall'oriente:

Esempio 1 : "Die Kön'ge aus Saba kamen dar" BWV 65/2



Il valore centrale del corale a quattro voci fu trasmesso da Bach in particolare ai suoi allievi. In questo quadro non dobbiamo stupirci se la prima pubblicazione di musica di Bach dopo la sua morte, che non dipendesse come *l'Arte della Fuga* del 1751 ancora da un'iniziativa del compositore stesso, comprendesse corali a quattro voci. Una prima raccolta di 50 corali fu pubblicata, a cura di Cari Philipp Emanuel Bach, nel 1765 presso Birnstiel a Berlino [*Johann Sebastian Bachs*

*vierstimmige Choralgesänge*); la seconda raccolta di altri cinquanta corali apparve nel 1769. All'epoca c'era l'intenzione di pubblicare complessivamente trecento corali, ma questo progetto per motivi diversi potè essere realizzato solo quasi vent'anni più tardi. Presso Breitkopf a Lipsia, negli anni 1784-87, apparvero in quattro volumi in tutto 372 corali, a cura dell'allievo di Bach Johann Philipp Kirnberger e con una prefazione del secondo figlio di Bach, modello per tutte le successive edizioni di corali di Bach.

Entrambe le edizioni di corali a quattro voci di Bach, dapprima quella di Birnstiel e quindi quella di Breitkopf che costituì poi il fondamento per numerose edizioni successive,<sup>1</sup> giocano un ruolo essenziale in relazione al diretto influsso di Bach nel XVIII secolo. Essi infatti non solo fornivano, grazie alla loro generale accessibilità, il più facile accesso ad un repertorio relativamente vasto di composizioni bachiane, ma in particolare offrivano anche un "modello compositivo",<sup>2</sup> e potevano in questo senso rappresentare innanzitutto due cose: la forza normativa dell'arte compositiva di Bach e l'originalità del suo linguaggio musicale. Ciò che oggi, quando parliamo di "corale bachiano", appare una entità di indiscutibile valore, già all'epoca di Haydn, Mozart e Beethoven rappresentava un fenomeno di grande rilievo.

Se osservati esclusivamente dal punto di vista delle vicende della loro trasmissione, i circa 370 corali pubblicati costituirono la modesta ossatura dell'ampio repertorio vocale del Thomaskantor, lasciato praticamente solo in forma manoscritta, del quale coloro che si servivano delle edizioni dei corali normalmente non avevano idea alcuna. Per questo rimase irrilevante non solo lo stretto legame musicale con le cantate, le passioni e gli oratori così come la relazione con la prassi esecutiva originaria, ma addirittura non si conoscevano neppure i testi dei *Kirchenlieder* originariamente associati a questi corali, dal momento che non erano riportati nelle edizioni a stampa. Essi rimanevano dunque solo un materiale da osservare quale modello di un'arte compositiva, il cui contesto vitale non era più presente. I corali non furono pubblicati né come libro di corali per scopi pratici, né come musica vocale con la melodia nella parte superiore, o come parti per l'accompagnamento organistico. La loro pubblicazione aveva come scopo essenziale (come sottolineava già C. P. E. Bach nella prefazione all'edizione Birnstiel) quello di proporre "capolavori" che potessero dimostrare "il particolarissimo impianto armonico e la naturalezza del fluire delle voci interne e del basso".<sup>3</sup> Non senza motivo Bach aveva fondato la sua "Unterweisung in der Setzkunst" (istruzione nella composizione) sui corali, e non sui "rigidi e pedanti contrappunti".<sup>4</sup>

Se osserviamo la scrittura dei corali bachiani nel loro contesto originario, cioè innanzitutto all'interno del repertorio cantatistico, si evidenzia un chiaro svi-

luppo. All'interno della cronologia dei corali bachiani è possibile individuare una evidente tendenza dominante,<sup>5</sup> e precisamente nella direzione di un progressivo sviluppo della scrittura in senso polifonico. I primi corali tratti dal repertorio cantatistico risalgono al periodo di Weimar, intorno a 1713/14. Sono concepiti in maniera relativamente accordale e non presentano ancora la decisa conduzione contrappuntistica delle voci e l'armonioso sviluppo ritmico che caratterizzerà in particolare le due voci interne di contralto e tenore, tipici delle cantate di Lipsia. I primi corali contengono invece spesso una voce superiore strumentale obbligata, come accade per esempio nel movimento conclusivo della cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 del 22 aprile 1714:

Esempio 2: "Was Gott tut, das ist wohlgetan" BWV 12/7

The image shows a musical score for the chorale "Was Gott tut, das ist wohlgetan" (BWV 12/7). The score is written for an oboe or trumpet (top staff) and a keyboard (middle and bottom staves). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the keyboard part.

oboe o tromba

Was Gott tut, das ist wohl-ge - tan, da - bei will ich ver - blei - ben,  
 es mag mich auf die rau - he Bahn Not, Tod und E - lend trei - ben.

All'inizio della prima annata di cantate di Lipsia si trova peraltro parimenti una serie di cantate che presentano corali con una voce superiore "obbligata"; rispetto a quelli di Weimar, tuttavia, la voce superiore è assai più intensamente caratterizzata dal punto di vista melodico (un po' come nelle primissime cantate: BWV 75/7 e 14, 76/7 e 14). Un'ulteriore possibilità di sviluppo strumentale deriva dalla elaborazione più o meno ricca degli interludi fra un verso e l'altro. Si trovano esempi in diverse cantate di Lipsia (per es. BWV 46/6 del 1 agosto 1723 o BWV 79/3 del 31 ottobre 1725). Nella grande maggioranza dei corali l'organico strumentale si muove "colla parte" seguendo le voci, la scrittura è cioè rigorosamente a quattro voci, occasionalmente con lievi differenze del continuo rispetto alla voce di basso.

Lo stadio stilistico finale del corale bachiano a quattro voci è rappresentato in maniera notevole dall'Oratorio *di Natale* del 1734-35. Qui i corali sono presenti in forme musicalmente assai differenziate sul piano della conduzione delle voci e dei contenuti espressivi:

Esempio 3: "Dein Glanz all Finsternis verzehrt" BWV 248/46



Glanz all Fin - ster - nis  
Dein Glanz all Fin - - - stern - nis ver - zehrt,

L'arte di distribuire una figura musicale (scala ascendente) fra due diverse voci (tenore e contralto), l'organizzazione ritmica a gradini delle voci e anche la loro disposizione regolare forniscono segnali chiari di una struttura compositiva tanto complessa quanto apparentemente semplice. L'ampia varietà dello stile corale bachiano nel periodo di Lipsia si manifesta in modo particolarmente significativo nella *Passione secondo Giovanni* se si osserva la differenza fra i corali a quattro voci della prima versione del 1724 e la versione riveduta (non portata a termine) che risale al 1740 circa.<sup>6</sup>

Esempi 4-5: "Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich" BWV 245/5

versione del 1724



versione del 1740 ca.



Dein Will' ge - scheh, Herr Gott zu - gleich

La versione più tarda si allontana dalla tipologia di scrittura nota contro nota soprattutto per la forma profondamente variata nella melodia e nel ritmo di soprano e contralto, che alla batt. 2 è legata anche a una diversa interpretazione della cadenza conclusiva V-I, trasformata in IV-V-I. Successive aggiunte di ritardi, note di passaggio e sincopi conferiscono al brano un movimento complementare di ottavi che fluisce con regolarità; al tempo stesso la voce di basso, grazie alla semplificazione della conduzione della linea, acquisisce maggiore pregnanza.

È possibile dimostrare passo passo come Bach a partire dalle sue prime cantate di Weimar, dunque dagli anni 1713-14 circa,<sup>7</sup> abbia costantemente raffinato la scrittura dei corali e abbia lavorato al loro perfezionamento compositivo e a una impronta personale nella conduzione delle voci e nell'espressione. La vera origine, il punto di partenza per lo stile dei corali di Bach, non può fino ad oggi essere fissato con precisione. È vero che il movimento tratto da BWV 12 (aprile 1714) è uno dei primi corali tratti da cantata che ci siano pervenuti, ma è assai improbabile che sia il primo composto da Bach (v. la scrittura vocale a quattro voci nell'es. 2). La scrittura tuttavia mostra già i segni di uno stile molto personale. Infatti i canti religiosi a quattro voci dei contemporanei, per esempio di Telemann, Stölzel o Graupner, avevano altre caratteristiche: in essi appare dominante l'armonizzazione nota contro nota di un *cantusfirmus* procedente in valori di minime. Quando Bach invece scrive quasi esclusivamente usando un andamento per semiminime, non si tratta affatto di una pura differenza esteriore di notazione. Alla base della scrittura per semiminime sta un diverso grado di movimento "interno", la cui qualità è già riconoscibile nella semplice armonizzazione dei corali nelle partite per organo, ma soprattutto nei corali figurati dell'*Orgelbüchlein*.

L'integrazione della melodia del corale come una delle parti contrappuntistiche attive nella polifonia a quattro voci è in Bach un evidente elemento caratterizzante. E il fatto che qui l'espressiva scrittura strumentale polifonica del corale organistico abbia influenzato la scrittura del corale vocale a quattro parti non si pone in discussione. Questo indica al tempo stesso come la provenienza del corale bachiano (a differenza dei corali religiosi omoritmici di Telemann e altri) potesse essere di natura organistica. Le relazioni con il corale figurato e variato per organo sono del resto moltissime, come dimostra il seguente esempio:<sup>8</sup>



Esempi 6-7: "Liebster Jesu, wir sind hier" BWV 706



alio modo



Evidenti tracce di questo tipo di corale organistico, cioè di uno stile di corale più semplice e al tempo stesso più cantabile quale si incontra nel *Görlitzer Tabulaturbuch* di Samuel Scheidt (1650), si trovano per esempio in Johann Christoph e Johann Michael Bach, nonché in Johann Pachelbel.<sup>9</sup> Si deve comunque anche alla tradizione organistica del corale l'importanza che Bach, ai fini dell'espressione musicale, attribuisce allo stretto rapporto col testo, come è testimoniato da Johann Gotthilf Ziegler, organista della Ulrichskirche a Halle: "Per ciò che riguarda l'esecuzione del *corale*, così mi ha insegnato il mio maestro, il signor Capellmeister Bach: che non devo suonare i *Lieder* solo così, superficialmente, bensì secondo *l'affetto* delle parole" (Doc. II, n° 542).

Appare senza dubbio opportuno porsi il problema se il corale di Bach possa essere considerato in primo luogo una forma vocale. Le edizioni Birnstiel e Breitkopf lo presentano piuttosto come una tipologia tecnica compositiva "astratta". È vero che la maggior parte dei corali è tratta dal mondo delle cantate, ma ciò non ci dice ancora nulla sulla loro origine tecnico-contrappuntistica ed estetica. Si può altresì mostrare come una serie di brani siano versioni rivedute del *Chorgesangbuch* di Vopelius (Lipsia 1682).<sup>10</sup> Brani quali quelli già pubblicati da Birnstiel poi, per esempio "Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit" BWV 371 o "Wir glauben all an einen Gott" BWV 437, non derivano quasi certamente da cantate. Il fatto che possano essere stati progettati solo come armonizzazioni strumentali è dimostrato dal seguente passaggio tratto da BWV 437:

Esempio 8: "Wir glauben all an einen Gott" BWV 437, batt. 22 e sgg.



Con grande cautela possiamo supporre che questo e altri analoghi corali siano esempi tratti da una raccolta di Bach che non ci è pervenuta nella sua completezza. Un "Choralbuch" di Bach è fino ad oggi stato (e in ciò potremmo paragonarlo alla teoria del basso continuo, la "Generalbaßlehre" di Bach) un fantasma più che un'entità reale, anche se probabilmente ebbe un'importante funzione come strumento di lavoro per il compositore e come raccolta con finalità didattiche.<sup>11</sup>

C. P. E. Bach testimonia che suo padre usava iniziare le lezioni di composizione con i corali a quattro voci.<sup>12</sup> È probabile che egli trovasse in essi il materiale di lavoro ideale per trattare le tonalità, le concatenazioni di accordi, la costruzione delle cadenze, la conduzione delle voci e per poter mostrare il corretto modo di comporre. E il fatto che ben presto i suoi allievi si creassero all'uopo opportuni quaderni di esempi è dimostrato dalla prima raccolta manoscritta di corali di Bach pervenutaci, redatta dall'allievo della Thomasschule Johann Ludwig Dietel nel 1735.<sup>13</sup>

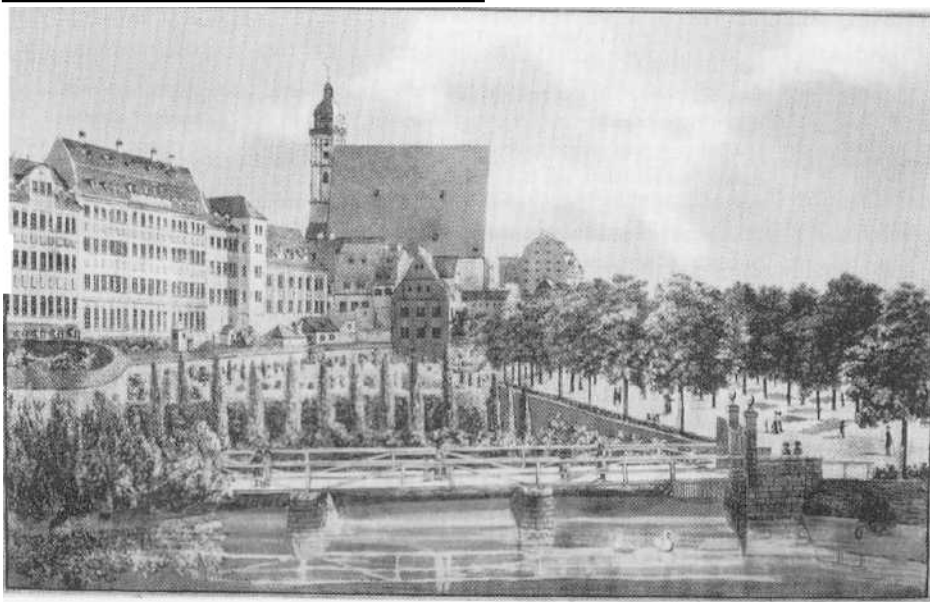
Non c'è pertanto neppure da stupirsi se nella teoria musicale tedesca, in particolare nella scuola bachiana che divenne via via sempre più influente al più tardi a partire da Marpurg nel 1758,<sup>14</sup> il corale bachiano venisse presentato come modello di elaborazione armonica. In questo quadro giocano un ruolo anche le numerose rielaborazioni di una stessa melodia, dal momento che Bach era attento a non ripetere mai. L'armonizzazione differenziata di uno stesso corale fu da lui informata addirittura a un principio di variazione probabilmente con lo scopo di scoprire sempre nuovi concatenamenti accordali e possibilità dell'interpretazione armonica.

## Bibliografia

- Werner Breig, "Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigem Choralsatz", *Archiv für Musikwissenschaft* 45 (1988), pp. 165-185 e 300-319.
- Robert Marshall, "How J.S. Bach Composed Four-Part Chorales", *The Musical Quarterly* 56 (1970), pp. 200-211.
- Christoph Wolff, "Bachs vierstimmige Choräle: Geschichtliche Perspektiven im 18. Jahrhundert", *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1985/86, pp. 257-263.

## Note

- 1 Cfr. G. Wachowski, "Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität", BJ 1983, pp. 51-79.
- 2 Doc. III, n° 898.
- 3 Doc. III, p. 87. Cfr. anche C. Wolff, "Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositours' - Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik", *Bachiana et alia musicologica. Festschrift A. Dürr zum 65. Geburtstag*, a cura di W. Rehm, Kassel 1983, pp. 356-362.
- 4 Cfr. Werner Breig, saggio citato nella bibliografia di questo capitolo.
- 5 Entrambe le versioni sono stampate in NBA II/4 (a cura di A. Mendel).
- 6 "Ich bitt, o Herr, aus Herzensgrund" BWV 18/5.
- 7 La fonte più antica di BWV 706 è una copia realizzata al più tardi nel 1714 da J. T. Krebs (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. *Bach P* 801, pp. 24-25). L'epoca di composizione dei BWV 706 è dunque da collocare certamente prima di quella di BWV 18.
- 8 Cfr. C. Wolff, *Bach: Essays in His Life and Music* (Cambridge, Mass., 1991, 1996<sup>3</sup>), cap. 22.
- 9 E. Platen, "Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs", BJ 1975, pp. 50 sgg..
- 10 Le tracce più concrete di corali manoscritti che non appartengano al repertorio cantatistico si trovano nel catalogo ereditario di C. P. E. Bach del 1790, appendice allo *Schemelli-Gesangbuch* con "88 corali scritti a più voci" (Doc. Ili, p. 496).
- 11 Lettera a J. N. Forkel (Doc. Ili, n° 803): "I suoi allievi dovevano cominciare con l'apprendimento del basso continuo puro a quattro voci. Quindi egli passava con loro ai corali; inizialmente Bach scriveva personalmente il basso, ed essi dovevano trovare contralto e tenore. Poi insegnava loro a trovare autonomamente i bassi. ... l'introduzione al corale è indiscutibilmente il miglior metodo per imparare la composizione, per quel che riguarda l'armonia."
- 12 Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Manoscritto R 18; cfr. F. Smend, "Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J.S.Bachs", BJ 1966, pp. 5-40, e H. J. Schulze, "'150 Stück von den Bachischen Erbe'. Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs", BJ 1983, pp. 81-100.
- 13 *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Teil III, Berlin 1758: "I migliori modelli in questo genere compositivo, che si possono osservare, sono le qui presenti elaborazioni del defunto Hrn. Capellmeister Bach" (cit. da Doc. III, n° 697).
- 14 Cfr. C. Wolff, "Die sonderbaren Vollkommenheiten...", cit., p. 359.



*Veduta della chiesa di San Tommaso con la Promenade.  
Disegno di B. Schwarz, XVIII secolo.*

## INTERPRETAZIONE MUSICALE DEI TESTI: CONTINUITÀ E TRASFORMAZIONE

*Ulrich Leisinger*

Con l'assunzione del ruolo di Thomaskantor a Lipsia, si delineò per Johann Sebastian Bach una situazione nuova e difficile da gestire nonostante la massima buona volontà. Le norme che regolavano la configurazione musicale della funzione religiosa principale prevedevano regolari esecuzioni di cantate, senza tuttavia che, come avveniva invece a Weimar, l'onere della composizione fosse suddiviso fra diverse persone. Bach, almeno nei primi anni del suo ufficio, provvede a queste esecuzioni con lavori propri, per lo più nuovi. È vero che il suo contratto d'assunzione non conteneva alcuna indicazione che gli vietasse l'esecuzione di lavori altrui; egli tuttavia preferì evidentemente evitare di utilizzare lavori di altri compositori, non foss'altro che per mettere a tacere quei critici che avevano accettato la sua nomina solo perché non erano riusciti ad ottenere per il Thomaskantorat quelli che erano a loro avviso i candidati migliori, ovvero Georg Philipp Telemann da Amburgo e Christoph Graupner da Darmstadt. La regolamentazione del servizio religioso luterano implicava che i passi biblici dal vangelo e dalle epistole che erano alla base del sermone, fossero stabiliti prima di ogni altra cosa e in modo unitario; al tempo stesso si era profondamente interessati al fatto che musica da chiesa e sermone si armonizzassero fra loro. Era pertanto ovvio che anche nella scelta o nella predisposizione dei testi per le cantate si ponesse attenzione ai relativi passi biblici, almeno con alcuni accenni. Nel primo anno di attività di Bach a Lipsia, contrariamente all'epoca di Kuhnau e alla

prassi consueta, non c'erano evidentemente annate di testi di cantate già disponibili da musicare. I testi furono piuttosto confezionati *ad hoc*, in modo tale che a Bach restasse pur sempre la possibilità di non scrivere una nuova composizione quando avesse già a disposizione un pezzo preesistente adatto. La scelta dei testi delle cantate veniva fatta a quanto pare con poco anticipo, d'intesa fra il Cantor e il pastore; l'affermazione di Rochlitz, che Bach dovesse all'inizio sottoporre ogni settimana tre testi, uno dei quali veniva scelto, deve essere collocata nella sfera degli aneddoti,<sup>1</sup> poiché le poche edizioni a stampa conservate dall'epoca di Bach comprendono anticipatamente di regola i testi per cinque - sette domeniche e altre festività, per cui era indispensabile una certa pianificazione.

Secondo la concezione dell'epoca, la musica sacra doveva servire ad edificare gli ascoltatori e stimolarli alla preghiera. Per questo scopo era considerata particolarmente adatta la cantata, il cui testo era costituito da parti scritte su differenti piani linguistici, poiché alle diverse forme testuali potevano essere assegnate diverse funzioni. Il pastore di Breslavia Ephraim Scheibel, che aveva studiato a Lipsia ai tempi di Kuhnau e aveva fatto parte della cerchia progressista che ruotava intorno alla Neukirche e all'Opera, in uno scritto del 1721 a favore delle nuove forme della musica da chiesa, fra le quali allora era ancora annoverata la cantata, sosteneva:<sup>2</sup> "Il modo migliore e oggi più diffuso è quello in cui in un soggetto sono presenti arie e recitativi, versetti biblici e testi di corale. Le arie esprimono l'affetto più intenso, i recitativi lo spiegano, i versetti biblici ne danno prova, e i versi dei corali sono anch'essi *argumenta amplificantia* che al tempo stesso chiarificano. A questo proposito voglio ricordare che i versetti biblici e i corali devono avere in sé anche qualcosa che li legghi al mondo degli affetti."

Ognuna di queste sezioni di testo aveva tradizioni proprie, il che comportava necessariamente conseguenze sul piano della realizzazione musicale. Johann Mattheson nel suo tentativo di un'organizzazione sistematica dei generi e degli stili che costituisce la prima parte del suo manuale *Der vollkommene Capellmeister*, propone per le forme testuali la seguente classificazione:<sup>3</sup> "Se si annoverano le cantate fra i cosiddetti pezzi di chiesa ordinari, esse non solo sono realizzate con ogni tipo di strumenti, ma anche così inframmezzate con cori, corali, fughe ecc, che in questo modo perdono in grandissima parte la loro peculiarità, poiché la vera natura di una cantata non sopporta nessuna di queste cose. Non appena le voci nella chiesa ricevono l'accompagnamento di quegli strumenti che non appartengano ai bassi, subito da queste composizioni polifoniche nasce il nuovo stile del motetto. Cori e fughe si regolano secondo il modo di scrivere dei vecchi motetti; i corali sono odi [cioè lieder strofici], e assai lontani dalle cantate, almeno per quanto riguarda la forma. Se si vogliono intrecciare tutte queste



Johann Kuhnau (1660-1722).

cose con arie e recitativi, una tale mescolanza può essere gradita e ricca di varietà."

Le riserve che trapelano dal tono dell'autore non sono da interpretarsi nel senso che Mattheson rifiutasse la cantata sacra, ma si spiegano con il fatto che la cantata, in quanto forma mista, gli poneva notevoli problemi di classificazione all'interno del suo sistema. Se si considera l'ampia tavolozza delle forme testuali, comprendenti versetti biblici, recitativi di carattere esplicativo, descrittivo o drammatico, arie cariche di emozioni, dogmatiche o a guisa di preghiera, nonché strofe di corale che in parte risalivano già a 200 anni prima, è perfettamente chiaro come il compositore disponesse di un enorme margine per l'interpretazione musicale del testo. Un confronto delle cantate di Lipsia con quelle precedenti di Arnstadt e Weimar rivela una certa evoluzione; si potrebbe anche operare un'ulteriore diversificazione all'interno del corpus delle cantate di Lipsia con un'analisi che entrasse maggiormente nei dettagli, sebbene la maggior parte di queste composizioni fosse realizzata in un lasso di tempo relativamente breve, fra il 1723 e il 1727/29.

Dalla trattatistica dell'epoca emerge chiaramente che esistevano sostanzialmente due vie per l'interpretazione musicale di un testo: il compositore poteva mettere in evidenza singole parole, oppure cercare di tradurre il contenuto globale del testo. Nel primo caso si serviva della retorica, nel secondo della teoria degli affetti. Entrambe dovevano essere poi messe da parte a seconda delle particolari esigenze della musica.

La retorica musicale prevedeva uno stratificato sistema di figure, che andava da semplici analogie per parole quali "alto", "profondo", "forte", "tranquillo" a onomatopee per parole come "gridare", "tuonare" e "singhiozzare", fino all'impiego di

più complessi mezzi stilistico-musicali. Nella musica come nell'oratoria le figure hanno una funzione di ornamento, attraverso il quale singole parole vengono poste in evidenza e la loro espressione viene intensificata. Per ottenere questo si sviluppò un repertorio quasi standardizzato di formule al quale il compositore poteva attingere secondo necessità. Se ne possono trovare esempi in tutte le cantate sacre che Bach compose a Lipsia e prima di Lipsia. Sarà qui sufficiente un richiamo ai primi movimenti della cantata "Jesus nahm zu sich die Zwölfe" BWV 22, con i quali Bach si era presentato ai cittadini di Lipsia la settima domenica prima di Pasqua del 1723 (domenica "Estomihi"). Nel movimento introduttivo il concetto "noi saliamo" viene non solo ripetuto più volte, ma ognuna di queste frasi è anche diretta verso l'alto, conformemente al significato delle parole. Nell'aria successiva "Mein Jesu, ziehe mich nach dir", la parola "ziehen" ("tirare", "trarre") è evidenziata attraverso l'uso di note tenute. Particolarmente ricchi di figure sono i recitativi: si veda per esempio come vengono dipinte nel terzo movimento della cantata le parole "laufen" ("correre"), "Niedrigkeit" ("umiliazione") e "Freuden" ("gioie").

Mentre la retorica musicale, non appena andava al di là dell'imitazione di semplici concetti, si indirizzava prevalentemente alle persone colte che apprezzavano composizioni ben ponderate ed artisticamente elaborate, la teoria degli affetti mirava alle emozioni dell'ascoltatore. Invero tutti erano concordi sul fatto che in composizioni sacre gli affetti dovevano essere stimolati meno intensamente che nell'opera o nella musica vocale da camera; tuttavia molti religiosi e compositori erano convinti che una musica da chiesa toccante potesse essere più edificante per la comunità di un noioso sermone. Scopo di una musica che poneva l'accento sugli affetti era quello di trovare risonanza nell'ascoltatore, in modo tale che il suo stato d'animo venisse a corrispondere con quello del testo.

Non si può in realtà parlare di una precisa separazione dei due procedimenti, poiché a qualsiasi buon compositore e a qualunque ascoltatore colto un lavoro mirante solo all'ornamento delle singole parole, senza porre attenzione all'affetto generale, sarebbe apparso innaturale esattamente come un pezzo costruito sugli affetti che trattasse tutte le parole del testo in modo omogeneo e indifferenziato. Ciononostante la contrapposizione si presenta come una costante nella letteratura del XVIII secolo. Con riferimento all'opera di Johann Sebastian Bach, essa culmina poco dopo l'inizio del nuovo secolo in una disputa fra il dottore dell'Università di Göttingen Johann Nikolaus Forkel e il Kapellmeister di corte di Berlino Johann Friedrich Reichardt. Entrambi avevano solo una conoscenza e competenza limitata delle composizioni vocali di Johann Sebastian Bach, mentre provavano una sconfinata ammirazione per la sua produzione strumentale.



Dopo lunghi lavori preparatori, che risalivano fino circa al 1770, nel 1802 Forkel pubblicò una monografia su Bach che, oltre ad un compendio biografico, conteneva per la prima volta un quadro e una valutazione della produzione bachiana fondati su una buona conoscenza del repertorio. Le composizioni sacre di Bach sono qui nel loro complesso così descritte:<sup>4</sup> "Lo stile di cui si servì nelle sue musiche sacre era, come lo stile dei suoi lavori organistici, devoto, solenne e proprio quale deve essere lo stile da chiesa. In esse egli si attenne al giustissimo principio di non perdersi nell'espressione di singole parole, dal che non si originano altro che semplici giochetti, ma di dedicarsi solo all'espressione del contenuto complessivo."

Proseguendo la sua descrizione, Forkel si dedicò principalmente alle cantate su corale di Bach. In un articolo sulla *Berlinische musikalische Zeitung* Reichardt criticò la posizione di Forkel come inesatta e si premurò di individuare, nell'annata di cantate su corale sulla quale si era basato anche Forkel per le sue osservazioni, alcuni esempi che la contraddicessero, e precisamente tratti dalle cantate BWV 20, 99 e 135:<sup>5</sup> "Per questo possono essere qui aggiunti anche alcuni saggi di declamazione e di canto dalle cantate sacre più amate e più note di Bach. Ognuna offre esempi nei quali saltano fin troppo all'occhio il carattere innaturale, forzato della declamazione, la ricerca di una vistosa espressione delle singole parole, i bassi sovraccarichi che nuocciono alla verità e alla natura della declamazione, la mancanza di naturalezza, la ricercatezza e la non cantabilità nelle melodie, cosicché non c'è bisogno del minimo commento."

La contraddittorietà fra le due opinioni appare a prima vista insormontabile, ma il fatto che entrambi gli autori facciano riferimento allo stesso repertorio, le cantate su corale di Lipsia degli anni 1724 e 1725, dovrebbe indurci a cercare proprio qui sia le costanti, sia un'evoluzione nella rappresentazione degli affetti che possa rendere comprensibili le due opposte posizioni.

L'annata di *Choralkantaten* di Bach si basa su una tradizione lipsiense che affonda le sue radici nel XVII secolo. Nel 1689 il docente universitario di Lipsia e pastore della Thomaskirche Johann Benedikt Carpzow riferì che negli anni a venire voleva porre ogni volta alla base dei suoi sermoni un *Kirchenlied* che avrebbe dovuto essere presentato dal Thomaskantor Schelle sotto forma di una musica graziosa.<sup>6</sup> Poiché gran parte dell'eredità musicale di Schelle fu raccolta nella biblioteca della Thomasschule, possiamo supporre che Bach conoscesse bene i lavori del suo predecessore. Un'analoga situazione si verificò nel 1724, solo che in questo caso i testi degli antichi *Kirchenlieder* non rimasero intatti: ogni volta rimasero immutate solo la prima e l'ultima strofa, mentre le strofe centrali furono riscritte per poter servire come testi per arie o recitativi. La ragione

risiedeva senza dubbio nel fatto che, come emerge chiaramente dal sopracitato passo dei *Zufällige Gedancken von der Kirchen-Music* di Scheibel, i corali avevano una funzione sostanzialmente diversa dalle arie e dai recitativi. I corali, in particolare i testi del XVI secolo, sono principalmente di natura narrativa o contemplativa, talora anche una preghiera; la rappresentazione degli affetti in essi non riveste in generale alcun ruolo. L'autore dei testi dell'annata di cantate su corale, del quale non conosciamo il nome ma che va certamente ricercato fra i luterani di primo piano di Lipsia, cioè fra i pastori delle chiese principali o fra i teologi dell'Università, nelle prime cantate dell'annata intervenne sui testi dei *Kirchenlieder* solo in misura limitata e per lo più per ragioni teologiche. Ottenne quale risultato testi di arie che contengono dottrine ortodosse, ma poco "affettuose" nel senso indicato da Scheibel. Tipico di queste rielaborazioni è il testo della prima aria dalla quarta cantata su corale composta da Bach a Lipsia, "Ach Herr, mich armen Sünder" BWV 135 per la III domenica dopo la Trinità:

Tröste mir, Jesu, mein Gemute,  
sonst versink ich in den Tod,  
hilf mir durch deine Güte aus  
der großen Seelennot. Denn im  
Tod ist alles stille, da gedenkt  
man deiner nicht, liebster Jesu,  
ist's dein Wille, so erfreu mein  
Ange-sicht.

Gesù, Ti prego, conforta il mio animo,  
altrimenti sprofondo nella morte! Dammi  
soccorso con la Tua bontà, da grande  
ambascia aiutami a salvarmi! Sì, tutto è  
fermo e muto nella morte, non c'è  
pensiero, là, che pensi a Te. Caro Gesù,  
se Tu lo vorrai, il mio volto risplenderà di  
gioia.

(traduzione di Quirino Principe)

L'aria doveva in linea di principio, come illustra Mattheson nel suo *Der vollkommene Capellmeister*, testo di riferimento per la prassi compositiva dell'epoca, "esprimere concisamente un grande moto dell'animo".<sup>7</sup> Un testo come quello riportato qui sopra si oppone ad una realizzazione musicale, poiché implica sì dei moti dell'animo (la "Seelennot", "smarrimento dell'anima" è legata all'angoscia), ma non li tematizza. Bach in quest'aria non poté far altro che attingere al patrimonio delle figure retoriche musicali: il verso "sonst versink ich in den Tod" ("altrimenti sprofondo nella morte") è ripetuto tre volte in maniera analoga; il movimento è costantemente discendente, e le prime due volte Bach sottolinea con enfasi la parola "Not" ponendo un salto di settima al suo interno. Allo stesso modo nella parte centrale dell'aria la parola "stille" è ripetuta tre volte, e la presenza di pause e di un effetto musicale di eco intendono esprimere il vuoto che la morte lascia dietro di sé. Non dobbiamo stupirci del fatto che Reichardt abbia scelto un movimento come questo per porre l'attenzione sulle presunte debolezze della declamazione di Bach, e saggiamente il critico lasciò aperta la questione di come un testo di questo tipo potesse di fatto esser musicato in maniera soddisfacente.

Le cantate a partire dalla Vili domenica dopo la Trinità del 1724 mostrano un quadro del tutto diverso. Il librettista modificò molto più profondamente le strofe del corale e le arricchì di immagini che potevano essere rappresentate musicalmente in modo più convincente. Esempio a questo proposito è il testo della prima aria dalla cantata "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" BWV 178:

Gleichwie die wilden Meereswellen	Come le onde selvagge del mare
mit Ungestüm ein Schiff zerschellen,	con impeto frantumano una nave,
so raset auch der Feinde Wut	così anche imperversa la furia dei nemici
und raubt das beste Seelengut.	e depreda del bene migliore ch'è nell'anima.
Sie wollen Satans Reich erweitern,	Il reame di Satana essi vogliono accrescere,
und Christi Schifflein soll zerscheitern.	si che la navicella di Cristo s'infranga e naufraghi.

*(traduzione di Quirino Principe)*

E' vero che anche qui il librettista non presenta le emozioni come specchio dello stato d'animo degli uomini, ma il testo dell'aria con l'immagine esteriore del mare in tempesta offre al compositore sufficienti stimoli. Non ci si allontanerà troppo dalla verità se si attribuirà ad un'esplicita volontà di Bach il mutamento radicale dell'impostazione testuale nel quadro delle prime cantate dell'annata di cantate su corale, tanto più che in questo caso è possibile individuare un modello concreto al quale il librettista poteva fare riferimento. Nella strutturazione del testo così come nella realizzazione musicale l'aria "Gleichwie die wilden Meereswellen" corrisponde infatti direttamente all'aria "Die schäumenden Wellen von Belials Bächen" della cantata BWV 81 che Bach aveva eseguito circa sei mesi prima, il 30 gennaio 1724.

I testi delle arie delle successive cantate su corale si mantengono lontani da entrambi gli estremi, tanto da una dottrina ortodossa antimusicale, quanto da una rappresentazione musicale troppo intensamente associata ad elementi esteriori. Questo testimonia quanto fossero strettamente intrecciate all'epoca di Bach le esigenze musicali e quelle teologiche, e mostra ancora una volta quale fortunata circostanza fu la collaborazione di un grande compositore con un librettista capace di comprenderne le istanze.

L'osservazione di Forkel, che Bach nel suo periodo lipsiense badasse prevalentemente al senso generale dei testi, trova probabilmente la sua massima conferma nel ragguardevole corpus delle cosiddette messe luterane. Alla fine degli anni Trenta Bach scrisse diverse messe che, secondo le esigenze delle funzioni protestanti, erano costituite solo da Kyrie e Gloria. Nessuno di questi lavori fu composto integralmente *ex novo*: Bach trasse piuttosto quasi tutti i movimenti da cantate sacre, applicando loro il testo latino della messa. Questa forma di parodia si differenzia in modo sostanziale dal procedimento usato attribuendo

nuovi testi a movimenti di cantate profane per la realizzazione di lavori sacri.<sup>8</sup> L'argomentazione che Bach abbia voluto trasformare composizioni d'occasione in pezzi di repertorio in questo caso non corrisponde assolutamente al vero; infatti i modelli per i movimenti delle messe erano questa volta cantate sacre che anche nella loro forma originale erano destinate a funzioni religiose. Anche il semplice risparmio di tempo, che Bach avrebbe ottenuto con la rielaborazione di un lavoro precedente, non può essere stato il motivo determinante per la composizione delle messe. Di fatto c'è chiaramente una differenza sostanziale se il compositore (o il suo librettista) vuole assegnare a un testo già messo in musica una nuova destinazione, mantenendo invariata la musica, oppure se, come in questo caso, per un testo dato deve essere cercata nella "biblioteca musicale" del compositore una musica adatta. Le cantate sacre inoltre sono composte su testi tedeschi, cioè su testi con un regolare schema metrico e di rime; il testo della messa è invece una lineare prosa latina. L'adattamento del testo liturgico ai movimenti delle cantate richiedeva pertanto interventi di così vasta portata nella sostanza musicale, che una composizione *ex novo* sarebbe stata quasi meno dispendiosa.

Sullo sfondo della teoria degli affetti si offre un'altra spiegazione per il modo di procedere di Bach. La rappresentazione degli affetti, sulla base del presupposto che tutti gli uomini soggiacciono alle emozioni nello stesso modo,<sup>9</sup> mirava ad essere compresa da tutti, cosicché per la loro traduzione musicale si costruirono formule universalmente riconosciute. Così l'uso della tonalità minore, di dissonanze e sospiri musicali, venne interpretato come espressione di dolore, sofferenza o tristezza. Ora, se ogni affetto può essere fino ad un certo livello standardizzato e illustrato con l'aiuto di formule musicali, appare analogamente plausibile che, almeno all'interno della produzione di uno stesso compositore, ci sia anche un'impronta tipica del suo stile rappresentativo. Questo potrebbe significare o che Bach vedesse già espresso in modo esemplare l'affetto di determinate sezioni del testo della messa in una sua musica di precedente composizione, o che intendesse ampliare il significato di un testo non caratterizzato sul piano degli affetti associandolo ad una musica precedente, carica di affetti. L'aria "Erschrecke doch, du allzu sichre Seele" della cantata "Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" BWV 102 dell'anno 1726 serve per esempio quale base per la sezione "Quoniam tu solus sanctus" della Messa in fa maggiore BWV 233. L'aria della cantata raffigura Dio, secondo la tradizione veterotestamentaria, come il Dio dell'ira e mette in guardia l'anima dal sentirsi troppo al sicuro dal suo castigo; questa idea di fondo penetra attraverso la musica anche nel caso della Messa. Nella rielaborazione, Bach è intervenuto considerevolmente nella conduzione melodica dell'inizio del movimento, poiché nella cantata egli aveva dipinto la parola "Erschrecken" ("paura") con una melodia di ampio respiro,

piena di pause. L'interpretazione della singola parola viene qui ancora una volta abbandonata a favore del senso generale.

Nel suo lavoro alle messe Bach, per quanto ne sappiamo, si è rifatto solo una volta ad un movimento di cantata precedente rispetto a Lipsia: il "Crucifixus" della Messa in si minore ricalca il coro introduttivo della cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 del 1714. Il fatto che Bach al termine della sua vita potesse riprendere un brano composto oltre trent'anni prima dimostra in modo significativo quanto le premesse di fondo dei suoi lavori siano rimaste costanti, benché la sua produzione fosse in continua evoluzione.

#### Note

- 1 Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 4, Leipzig 1868<sup>3</sup>, p. 280.
- 2 Scheibel 1721 (v. cap. 2, nota 15), p. 80.
- 3 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, p. 215.
- 4 Forkel, p. 35.
- 5 *Berlinische musikalische Zeitung* 2, 1806, N° 51, p. 201 sg.
- 6 *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, Bd. 58/59, Leipzig 1918, p. XXXIII.
- 7 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, p. 212.
- 8 Cfr. per la tecnica della parodia in Bach il saggio di H.-J. Schulze in *Die Welt der Bach-Kantate*, vol. 2 (ed. tedesca, sulle cantate profane), cap. 11.
- 9 Cfr. il mio saggio in *Il mondo delle cantate di Bach*, vol. I, cap. 13, Milano 1995.



*Il Cantor. Incisione di C. Weigel, 1698.*

## IL CORO E L'ORCHESTRA DI BACH

*Ton Koopman*

Il 23 agosto 1730, J. S. Bach inviò la sua richiesta *Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music* al Consiglio municipale di Lipsia (Doc. I, n° 22). All'inizio egli spiega che per poter realizzare della buona musica da chiesa si devono avere a disposizione sia cantanti sia strumentisti. Per ogni ruolo vocale (soprani, contralti, tenori e bassi) sono necessari *Concertisten* (solisti) e *Ripienisten* (coristi); i *Concertisten* cantano sia le parti solistiche sia quelle corali. Normalmente sono sufficienti quattro *Concertisten*, ma a volte ne servono anche cinque, sei, sette o otto. A questi vanno aggiunti otto *Ripienisten* (due per ogni voce) che cantano insieme ai *Concertisten*. Gli allievi di San Tommaso, in totale circa 55, erano suddivisi in quattro cori, per i primi tre dei quali erano necessari cantori musicalmente esperti. Il quarto coro era costituito da quegli allievi che "non capiscono nulla di musica, e sono solo in grado [a fatica] di cantare un corale."

Il primo, il secondo e il terzo coro, cioè i cori di musicisti erano costituiti ciascuno da almeno dodici cantori (tre per voce), in modo tale che fosse possibile eseguire un motetto a due cori anche in assenza di alcuni elementi. Bach preferiva però avere a disposizione 16 elementi per ogni coro: "NB. Molto meglio ancora sarebbe se il *Coetus* (la comunità scolastica) fosse composto in modo tale che ogni voce avesse 4 *subjekta*, e dunque ogni coro potesse contare su 16

persone." Per questo sarebbe stato necessario un minimo di 36 allievi "musicali".

Per l'organico strumentale Bach richiedeva i seguenti esecutori:

Violino I:	2-3 esecutori	Oboe:	2-3 esecutori
Violino II:	2-3 esecutori	Flauto (diritto /traverso)	2 esecutori
Viola I:	2 esecutori	Fagotto:	1 o 2 esecutori
Viola II:	2 esecutori	Tromba:	3 esecutori
Violoncello:	2 esecutori	Timpani:	1 esecutore
Violone:	1 esecutore		

Il risultato complessivo è dunque di 20-24 esecutori. L'organista non viene nominato, poiché era assunto stabilmente. Bach poteva dunque sempre contare su di lui, così come sui quattro *StadtPfeifer* (musicisti municipali) e sui tre *KunstGeiger* (violinisti professionisti), oltre al *Geselle* (apprendista). Se si fa riferimento *sdYEntwurf di Bach*, però, per un organico che corrisponda alla lista qui riportata mancano diversi musicisti:

Violino I:	2 persone	Violone:	1 persona
Violino II:	2 persone	Flauto:	2 persone
Viola:	2 persone		

Fino al momento della richiesta di Bach questa mancanza [*neWEntwurf* "Mangel") di esecutori strumentali a cui egli fa riferimento era colmata da studenti dell'Università, ma anche da allievi della Thomasschule. La carenza a cui Bach accenna aveva però come conseguenza il fatto che il coro perdeva buoni cantori a favore dell'orchestra, cosa che era particolarmente evidente in occasione delle festività. Secondo l'opinione di Bach poi, la Thomasschule ammetteva troppi allievi privi di qualsiasi sensibilità musicale, cosicché egli era preoccupato per la qualità delle esecuzioni. Ciò emerge con particolare evidenza, nel *YEntwurf*, dalla valutazione degli alunni, che vengono suddivisi da Bach in tre categorie:

1. 17 "utilizzabili", cioè cantori adatti al primo coro;
2. 20 "cantori di motetti", che necessitano di un'ulteriore istruzione per "poter essere impiegati nella musica concertante" (adatti al secondo e al terzo coro);
3. 17 cantori "non idonei" (per il quarto coro).

Anche i migliori cantori venivano dunque definiti dal critico Cantor semplice-



mente "utilizzabili"! Nel suo elenco nominativo Bach considera in verità solo gli allievi interni, i cosiddetti *Alumni* che vivevano nel convitto della Thomasschule, e che dovevano guadagnarsi la loro borsa di studio cantando nel coro. Da un punto di vista numerico avevano però la prevalenza gli esterni, gli allievi cioè che vivevano con i loro genitori a Lipsia, e che nel 1733 erano, solo "nelle 4 classi superiori", più di 100.<sup>1</sup> Anche questi partecipavano alle lezioni di musica e non mi sembra improbabile che fra essi ve ne fossero anche di musicalmente dotati.

Bach dirigeva personalmente il primo coro e pretendeva davvero moltissimo dai suoi coristi. Solo questo coro veniva coinvolto per le regolari esecuzioni di cantate<sup>2</sup> ed era costituito esclusivamente da allievi interni.<sup>3</sup> Il secondo coro cantava abitualmente motetti e solo nelle festività eseguiva lavori tecnicamente più complessi che prevedevano anche un accompagnamento strumentale. Per queste circostanze la musica veniva sì scelta da Bach,<sup>4</sup> ma non era da lui diretta, bensì affidata ad un prefetto, cioè a uno dei suoi assistenti. *Nel Entwurff* Bach si pronuncia in merito ai problemi particolarmente delicati che si presentano nelle festività: "Se poi debbo venire a parlare delle *Musiquen* dei giorni di festa, in cui bisogna provvedere la *Music* per le due chiese principali contemporaneamente, allora la mancanza ["Mangel"] dei necessari *Subjekten* salta agli occhi in modo ancora più evidente, poiché si devono lasciare all'altro [secondo] coro quegli allievi che sanno suonare l'uno o l'altro strumento, e io devo rinunciare interamente al loro contributo" (Doc. I, p. 62).

Nelle festività Bach doveva dunque ancora sottrarre quegli allievi che erano in grado di suonare uno strumento, perché fossero impiegati per l'accompagnamento del secondo coro. Questo obbligo fu abolito dal suo secondo successore, il Cantor Doles, a causa della mancanza di strumentisti. Il problema principale con il quale Bach doveva lottare era tuttavia quello di assicurare la qualità del primo coro, come dimostra in particolare anche la controversia che scoppiò nell'agosto del 1736 e si protrasse poi a lungo con il Rettore della Thomasschule Ernesti. Il problema era dovuto all'incompetenza del prefetto (direttore sostituto) Johann Gottlob Krause, con il quale Bach era costretto a lavorare. Bach scrisse il 15 agosto in una richiesta al Consiglio municipale di Lipsia: "Pertanto io non avrei potuto in alcun modo affidargli [a Krause] il posto di *praefectus* del primo coro, tanto più che i pezzi musicali da chiesa che vengono eseguiti dal primo coro, e che per lo più sono di mia composizione, sono incomparabilmente più difficili e intricati di quelli che vengono affidati all'altro coro e che vengono eseguiti solo per i giorni di festa, ragion per cui io stesso devo principalmente regolarli nella scelta secondo la *capacità* di coloro che dovranno eseguirle" (Doc. I, n° 34).

Come già accennato, il primo coro, costituito dai migliori cantori scelti da Bach, era diretto da Bach stesso, e solo Bach aveva a disposizione i musicisti municipali e i violinisti professionisti. Sempre al solo Bach poteva competere la scelta di rinforzare il suo primo coro con allievi del secondo e del terzo coro. Ciò poteva rendersi necessario per sostituire un malato o perché uno o più giovani avevano progredito in modo tale da poter accedere al primo coro. Possiamo considerare certo che il primo coro aveva sempre elementi più qualificati del secondo o del terzo, per non parlare del quarto coro.

Anche nell'ottica della Thomasschule il primo coro rappresentava il fiore all'occhiello. Le parti solistiche venivano cantate dai migliori allievi del coro. Come accennato in precedenza, Bach desiderava dodici, o meglio ancora sedici cantori per questo coro. Voleva avere la possibilità di eseguire motetti a doppio coro anche nel caso di assenza di alcuni ragazzi per malattia o per altri motivi. Non possiamo paragonare questi motetti a quelli che Bach compose per occasioni particolari per i quali, se necessario, poteva disporre di tutti i ragazzi. Senza dubbio si trattava qui di motetti tratti dal *Florilegium Portense* o dal "piccolo" *Florilegium selectissimorum hymnorum* di Erhard Bodenschatz,<sup>5</sup> semplice musica con accompagnamento di organo o di continuo. Durante il periodo di attività di Bach a Lipsia il *Florilegium Portense* fu acquistato due volte; il materiale d'esecuzione veniva molto utilizzato e si consumava velocemente.

Bach dovette talora avere difficoltà a trovare sufficienti buoni cantori per le parti di tenore e di basso, poiché all'epoca le voci mutavano molto più tardi rispetto a quanto accade oggi. Nella *Anleitung zur Singkunst* (1757), Johann Friedrich Agricola sottolinea il fatto che alcuni ragazzi entravano in muta di voce già a 14 anni.<sup>6</sup> Altri spiegano tuttavia che ciò accadeva normalmente intorno ai 18 anni, per esempio Martin Heinrich Fuhrmann [*Musicalischer-Trichter*, Berlin 1706]. Senza dubbio la verità sta un po' nel mezzo. Bisogna anche tenere conto del fatto che occasionalmente Bach cantava egli stesso alcuni soli vocali (probabilmente di basso); si diceva inoltre che, come allievo corista a Lüneburg, egli possedesse "una voce di soprano incredibilmente bella" (Doc. Ili, p. 82) e Carl Philipp Emanuel Bach nel 1774 narra espressamente in relazione alla successiva vita professionale di suo padre: "Aveva una bella e penetrante voce di grande ampiezza, e una buona tecnica di canto" (Doc. Ili, n° 801).

Nel *Entwurf* Bach cita i quattro *Stadtpfeifer* con i relativi nomi: Reiche (prima tromba), Genßmar (seconda tromba), Rother (primo violino) e Gleditsch (oboe), oltre a due dei *Kunstgeiger*. Beyer (secondo violino) e Kornagel (secondo oboe); infine accenna a un apprendista (fagotto). Del terzo dei *Kunstgeiger* Bach non

cita il nome; si trattava del predecessore di Christian Ernst Meyer, che fu nominato nel 1730, poco dopo l'inoltro dell'*Entwurf*. L'assegnazione di determinati strumenti da parte di Bach non significa comunque che i musicisti in questione non ne suonassero all'occasione anche altri, dal momento che era consueto soprattutto fra i musicisti municipali essere in grado di suonare professionalmente più di uno strumento.

L'ensemble strumentale che Bach aveva a disposizione era ben lontano dal rappresentare l'organico richiesto per le cantate. In precedenza queste carenze erano colmate dagli *Studiosi* (studenti universitari), che venivano pagati per i loro servizi. Quando però furono aboliti i compensi che ancora erano a disposizione dei predecessori di Bach Schelle e Kuhnau, gli studenti ebbero meno interesse a partecipare alle esecuzioni. Bach obietta a questo proposito: "E chi vorrebbe lavorare o fornire servizi gratuitamente?" (Doc. I, p. 62). Doveva così ricoprire i posti vacanti in orchestra con allievi (spesso nei secondi violini, sempre comunque per viola, violoncello e violone), e in questo modo si riduceva il numero dei coristi disponibili. Come funzionava però tutto questo nella realtà? Ecco alcune riflessioni al riguardo:

1. Benché soprattutto le festività fossero sempre un problema per Bach poiché doveva sottrarre elementi al coro per l'orchestra, egli eseguiva regolarmente composizioni per grande organico. Se ci atteniamo però esclusivamente ai numeri e ai dati contenuti nel suo *Entwurf*, la maggior parte delle cantate di Bach non si sarebbero affatto potute eseguire; il numero massimo di strumentisti disponibili (*Stadtpeifer* e *Kunstgeiger*) sarebbe stato infatti il seguente: 2 trombe, 2 oboi, 3 violini e 1 fagotto. Se supponessi di trovarmi nei panni di Bach... cercherei disperatamente una soluzione!

Se con la designazione di "violino" intendiamo "archi in generale", un organico costituito da archi a uno con due oboi e un fagotto risulta essere l'ensemble più grande possibile. Spesso però si sono conservate due parti sia per i violini I sia per i violini II. Ciò evidenzia in modo inequivocabile quanto siano assurdi i numeri citati nel *Entwurf*. In questo computo non considero tra l'altro la possibilità di assenze temporanee, che avrebbero causato a Bach problemi ancora maggiori. È dunque fin troppo chiaro che erano necessari strumentisti aggiuntivi. Ammesso che l'ensemble fosse costituito da violini I (3), violini II (3), viole (2), violoncelli (2), violone (1), trombe (3), timpani (1), oboi (2 o 3) e fagotto (1), erano necessari 18 o 19 musicisti. Ciò significa che alla compagine strumentale mancavano dieci/undici musicisti.

Qui di seguito sono riportate alcune cantate festive per le quali bisogna ritenere

che Bach abitualmente dovesse prestare all'orchestra del secondo coro alcuni dei suoi coristi che suonavano anche uno strumento. Salvo indicazione contraria, queste cantate richiedono sempre l'organico corale SATB (soprano, contralto, tenore e basso). L'organico strumentale richiesto è invece specificato caso per caso:

BWV 174 "Ich liebe den Höchsten" (secondo giorno di Pentecoste 1729). Questa cantata è sempre stata posta in relazione alla nomina di Bach a direttore del *Collegium Musicum*. Il numero necessario di musicisti di fatto si sarebbe ben difficilmente potuto raggiungere senza il *Collegium Musicum*. L'organico è molto ampio: 2 corni, 3 oboi, 3 violini soli e violini I, II in ripieno, 3 viole sole e viola in ripieno, 3 violoncelli soli e violone, fagotto e Bc (basso continuo).

BWV 171 "Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm" (Capodanno 1729?): 3 trombe e timpani, 2 oboi, archi e Bc.

BWV 149 "Man singet mit Freuden vom Sieg" (San Michele 1728 o 1729): 3 trombe e timpani, 3 oboi, fagotto, archi e Bc.

BWV 130 "Herr Gott, dich loben alle wir" (San Michele 1724) ha lo stesso organico di BWV 149 più flauto, ma senza fagotto (?).

BWV 63 "Christen, ätzt diesen Tag" (opera di Weimar, ripresa il primo giorno di Natale 1723): 4 trombe e timpani, 3 oboi, 1 fagotto, archi e Bc. Le parti di contralto e tenore sono pervenute in duplice copia. Ciò significa che c'erano almeno 8 parti vocali. Se da ogni parte cantavano 2 coristi, si ottiene un coro di 16 elementi.

BWV 172 "Erschallet ihr Lieder" (opera di Weimar, ripresa, oltre che in altre occasioni, la domenica di Pentecoste 1731): 3 trombe e timpani, 1 flauto, 1 oboe, archi (ci sono due diverse parti di viola), fagotto e Bc.

BWV 31 "Der Himmel lacht" (opera di Weimar, ripresa fra l'altro la domenica di Pasqua del 1731): SSATB, 3 trombe e timpani, 4 oboi, fagotto, archi (2 viole) e Bc.

BWV 110 "Unser Mund sei voll Lachens" (primo giorno di Natale 1725): SATB + SATB ("à 4 voci" e "à 4 voci in ripieno"), 3 trombe e timpani, 2 flauti, 3 oboi, fagotto, archi e Bc.

BWV 190 "Singet dem Herrn ein neues Lied" (Capodanno 1724): 3 trombe e timpani, 3 oboi, archi, 1 fagotto e Bc.

Altri lavori, che non sono da annoverare fra le cantate festive, richiedono comunque un grande organico:

BWV 21 "Ich hatte viel Bekümmernis" (opera precedente, ripresa la III domenica dopo la Trinità 1723): SATB (+ SATB in ripieno), 3 trombe e timpani, 4 tromboni, 1 oboe, archi, 1 fagotto e Bc.

BWV 29 "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" (Inaugurazione del Consiglio 1731): SATB (+ SATB in ripieno), 3 trombe e timpani, 2 oboi, violino I (2 x), violino II (2 x), viola e Bc. (2 x).

BWV 112 "Der Herr ist mein getreuer Hirt" (Misericordias Domini 1731): 2 corni, 2 oboi, archi e Bc.

BWV 140 "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (XXVII domenica dopo la Trinità 1731): 1 corno, 3 oboi, archi, 1 fagotto e Bc.

BWV 192 "Nun danket alle Gott" (destinazione incerta, 1730): 2 flauti, 2 oboi, archi (violini I e II ognuno x 2) e Bc.

Motetto BWV 226 "Der Geist hilft unser Schwachheit auf" (cerimonia funebre per il Rettore della Thomasschule Johann Heinrich Ernesti, 1729): SATB+SATB (doppio coro), 3 oboi, archi, fagotto e Bc.

Passione secondo Matteo BWV 244 (nuova versione 1736): SATB + SATB (doppio coro + 3° soprano per il cantus firmus), 4 flauti, 4 oboi, archi a 2 e Bc. raddoppiato (2 organi).

La conclusione è inevitabile: comunque fosse, Bach già solo in queste cantate dovette avere bisogno di aggiunti.

Johann Heinrich Winckler, insegnante alla Thomasschule (librettista di BWV Anh. 18) e successivamente professore di filosofia e fisica all'Università di Lipsia, nel 1765 si richiama ad un'affermazione di Johann Matthias Gesner: "L'eminente Gesner, esperto di scienze e di arti, spiega questo pensiero [...] attraverso l'esempio del famoso Bach, la cui cura nell'intonazione dei suoni in un coro di 30 o 40 persone egli ha spesso ammirato a Lipsia."<sup>7</sup>

Secondo Johann Beer (*Musicalische Discourse*, Nürnberg 1719) si può anche "[...] con 8 persone ottenere una notevole armonia [...], ovvero 4 *Vocalisten*, 2 violinisti, un organista e il direttore."<sup>8</sup> Se anche il direttore suona uno strumento bastano "solo 7 persone. Infatti con 6 parti si ha già una composizione completa, e non c'è bisogno di cercare di avere un *corpus* più consistente, e in special modo in caso che questi sette buoni virtuosi possano essere organizzati in modo tale che, ricoperte facilmente le parti di ripieno con *subjectis* assai inferiori e dunque sistemato il coro [...], si ottenga una *Music* del livello più alto."<sup>9</sup>

Johann Mattheson in *Der musicalische Patriot* (Hamburg 1728) ribatte però a questo come segue: "[...] una tale semplice soluzione può non giovare per nulla in grandi chiese, e tanto meno può essere definita imponente. Se anche per le



Trombonista. Incisione del XVIII secolo.

parti di ripieno si aggiungono altre otto persone di livello inferiore, la loro intonazione imprecisa negli archi e i loro errori nei fiati procurano più danno che vantaggio. [...] E si sale comunque a ventiquattro, che è il numero minimo per la musica da chiesa. Nelle repubbliche è più probabile che si riesca ad aumentarlo rispetto alle corti, se si vuole spendere qualcosa."<sup>10</sup>

2. Johann Kuhnau, immediato predecessore di Bach a Lipsia, pagava di tasca sua alcuni aggiunti, oltre al fatto che aveva già a disposizione cinque musicisti pagati a parte. Bach poteva dunque a ragione esserne invidioso. A Lubecca Caspar Ruetz faceva come Kuhnau, ma si lamentava del fatto che un Cantor, se desiderava eseguire lavori per un organico più esteso, dovesse tollerare considerevoli perdite sui propri introiti, visto che era costretto a pagare di tasca propria.<sup>11</sup> Bach frequentava a Lipsia i migliori ambienti e senz'altro riusciva a trovare le vie per far fronte con denaro privato alle più gravi difficoltà finanziarie. Le cantate sopra citate dimostrano che ulteriori risorse finanziarie erano indispensabili per poter ingaggiare altri musicisti appositamente per la loro esecuzione. Pagamenti a musicisti aggiunti sono tra l'altro costantemente testimoniati.<sup>12</sup> Poiché però le relative ricevute seguono un periodo di quattordici anni privi di documentazione,<sup>13</sup> possiamo supporre che le testimonianze conservate non siano complete. Ci devono essere stati diversi studenti e aggiunti quali per

esempio Johann Christoph Altnickol che - dopo aver lavorato gratuitamente per Bach per tre anni - finalmente ricevette anche una remunerazione.<sup>14</sup> Molti documenti relativi a tali questioni sono andati perduti o comunque non sono stati fino ad oggi considerati. Resta degno di nota il fatto che Bach abbia formulato il suo EntLDur^f immediatamente dopo la sua nomina a direttore del *Collegium Musicum* (1729). Intendeva forse ricompensare la buona volontà degli studenti e chiedere per loro al Consiglio municipale una remunerazione?

3. Talvolta i fautori degli organici ridotti adducono a prova della loro tesi il fatto che per la maggior parte della musica sacra di Bach ci sono pervenute tutte le parti staccate originali, ma sempre un solo esemplare per ogni parte vocale.<sup>15</sup> Anche una sommaria ricerca delle fonti delle cantate di Bach dimostra invece che quanto ci è pervenuto è tutt'altro che "evidentemente completo". Per dirla in breve: anche un esame superficiale delle fonti di 60 cantate mostra che il materiale di almeno 24 lavori è incompleto.<sup>16</sup>

BWV 120a: SATB, 3 trombe, timpani, 2 oboi, organo obbligato, archi, Bc. Di questo organico c'è pervenuto il materiale solo per 8 parti: SATB, viola e 3 x

Bc. BWV 76: S (conservate 3 x), tenore (1 x) e B (1 x), tenore in ripieno e basso in

ripieno mancano. Del materiale orchestrale si sono conservate solo le parti di violino II, viola e viola da gamba (2 x). In totale mancano 9-11 parti.

BWV 193: S e A, 2 parti di oboe, 1 x violino I, 1 x violino II, viola pervenute; T e

B, trombe, timpani e Bc perdute. BWV 102: conservate solo le parti di S e Bc. BWV 11 : perdute tutte le parti vocali. BWV 130: delle parti vocali manca il basso, tutte le altre parti sono sparse in

molte biblioteche diverse. BWV 132: conservata solo la parte di violone.

BWV 168: parte di basso perduta; le altre parti vocali sono oggi suddivise in tre biblioteche. La parte di soprano è tornata alla luce casualmente nel 1977.

BWV 134: mancano contralto, tenore e basso in ripieno, soprano in ripieno conservata.

BWV 179: sono rimaste solo le parti di oboe I e II. BWV 192: delle parti vocali manca il tenore, di quelle strumentali mancano le

parti di corno.

BWV 199: la parte di soprano di questa cantata solistica per soprano manca.

BWV 234: delle parti vocali manca il basso. BWV 110: parte di basso in

ripieno scomparsa. BWV 184: parte di viola mancante. BWV 27: delle parti vocali manca il soprano IL

BWV 148: mancano tutte le parti (di molte cantate di Bach si è conservata solo la partitura). BWV 190 (parte 1 e 2): sono rimaste solo le parti vocali e quelle di violino I e II,

a fronte di un organico che prevedeva: SATB, 3 trombe e timpani, 3 oboi, 1 fagotto, archi e Bc. BWV 197: tutte le parti (SATB, 3 trombe e timpani, 2 oboi, archi, 1 fagotto e Bc) perdute.

BWV 165: tutte le parti perdute: SATB, archi, 1 fagotto e Bc. BWV 75: tutte le parti perdute: SATB, tromba, 2 oboi, archi, 1 o 2 fagotti. BWV 71 : manca violino II BWV 39: di proprietà di C. Ph. E. Bach sono testimoniate copie delle parti

(rispettivamente 1 violino I + violino II e 1-2 x Bc), delle quali si è conservata solo la parte del continuo. BWV 174: il materiale si è conservato, ma oggi è sparso in cinque biblioteche a

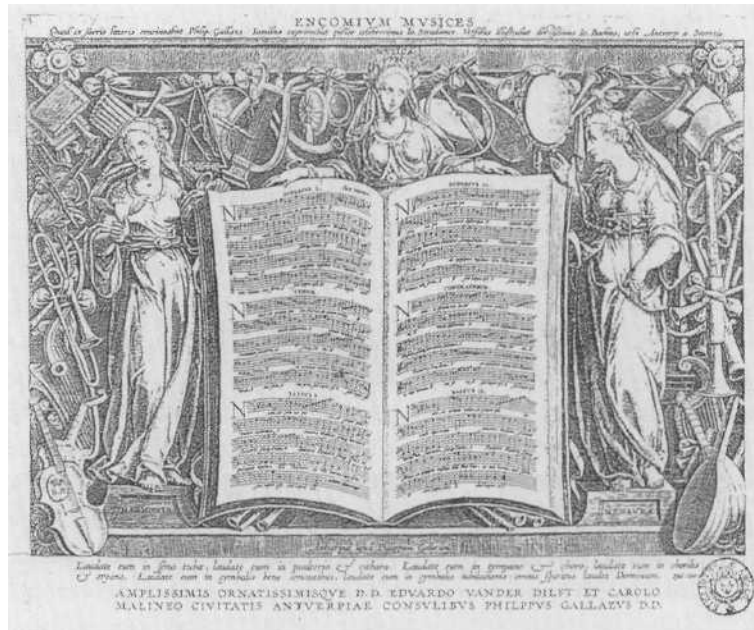
causa delle modalità di trasmissione assai differenziate. Non c'è da stupirsi se il materiale d'esecuzione va così facilmente perso!

4. Una definizione relativamente tarda (1780) ma precisa dei compiti di solisti e coro afferma : "Alla parola *amplius* si uniscono anche i coristi Voci ripiene, e ancor più ai cantori principali [si uniscono] voci concertate o concertanti, la qual cosa è indicata dalla scritta *Tutti*. Queste sono le voci soliste, coristi che sono in grado di cantare bene e con grazia, fra i quali si intende però tutto l'esercito di cantori che servono per riempire."<sup>17</sup> Anche all'epoca di Bach un coro era costituito da soli e tutti. Mentre i *Concertisten* partecipavano anche ai pezzi del tutti, i *Ripienisten* si limitavano alle parti corali.

Johann Adolph Scheibe insiste sull'alternanza musicale, per "[...] rendere gradevole l'alternarsi di pezzi forti e deboli. Di conseguenza la cosa migliore sarà se dopo un movimento di una o due voci, sempre entri l'intero coro."<sup>18</sup> A proposito dell'esecuzione di motetti egli scrive: "Essi [i cantori] devono avere tutti voci chiare, distinte e pure, e ogni voce deve essere realizzata più volte [da più cantanti]."<sup>19</sup>

Johann Gottfried Walther nel 1732 offre per la parola "Capella" fra l'altro la seguente definizione: "quel coro particolare o grande, che in un brano musicale partecipa solo di tanto in tanto per rinforzare."<sup>20</sup> Walther fa una distinzione anche fra "Choeur" e "Choeur de parties Recitantes" o "petit choeur, chiamato altrimenti anche Choeur Cheri, favori e favorisse, perché abitualmente costituito dai migliori *Musicians*." Egli offre anche una spiegazione per il termine "ripieno, pi. Ripieni": "[...] significa con coro pieno. Spesso è indicato con una semplice R; usato anche come intestazione di parte e posto sopra quelle voci





Pagina di un volume di uno "Stimmbuch" con più voci sulla stessa pagina.  
Da "Encomium Musices" (1590 ca.).

che vengono inserite solo per riempire e rinforzare una *Music*.<sup>21</sup> Egli spiega che il coro dei solisti è il piccolo coro e il completo coro ripieno è questo piccolo coro con l'aggiunta di altri cantori. Poiché all'epoca non esisteva uno standard per il numero dei ripienisti, egli purtroppo non dice quanti cantanti comprendeva un coro ripieno di questo tipo. Il loro numero variava ed era legato all'importanza della singola città o chiesa. Walther dice però con grande precisione che il quartetto di soli è il piccolo coro ("choeur de parties Recitantes") e non tutto il coro ripieno.<sup>22</sup>

Wolfgang Caspar Printz rilevava già nel 1678 in relazione alla potenza del coro: "Quando un pezzo è così strutturato, che in alcuni momenti si sentono 1/2/3 o al massimo 4 voci sole e in altri se ne aggiungono di nuove, allora il *Praefectus* dovrebbe disporre che i migliori cantanti cantassero ognuno una voce da solo, finché le poche voci cantano sole. Quando però si aggiungono altre voci, dovrebbe far intervenire contemporaneamente tutti i coristi come una capella." E: "Quando parecchie voci cantano, come accade abitualmente nei motetti *vollstimmig* o nelle *Capell-Stimmen* [...]."<sup>23</sup>

In altre parole, c'era dunque una differenza fra un cantore per voce (solo) e più cantori per voce (ripieni), che insieme costituivano un coro. Che dimensioni



aveva però questo coro? L'*Entwurf* indica un numero ideale di 16 o, quando l'ideale non era raggiungibile, 12 elementi.

E' possibile dedurre il numero dei cantanti e degli strumentisti dal numero delle parti conservate? Quanti musicisti suonavano o cantavano su una stessa parte? Perché per esempio il *Florilegium* a quattro voci fu stampato in partitura? Non sarebbe stato più pratico lavorare su parti separate, come nel *Florilegium Portense*? Sì, ammesso che la partitura fosse utilizzata contemporaneamente da più di un corista. Il *Florilegium Portense* fu stampato a parti separate, in nove volumi, ma contiene anche un motetto a dieci voci. Poiché due parti erano stampate in uno stesso volume, due coristi dovevano usare la stessa parte. Questa situazione si riscontra regolarmente con il predecessore di Bach Johann Hermann Schein<sup>24</sup> e permane ancora molto tempo dopo. Infatti la *Ordnung der Schule zu St. Thomae* (1723) fornisce come regola per la celebrazione liturgica: "Tutti gli alunni che si trovano in questa scuola devono [...] star seduti in silenzio al loro posto finché non vengono chiamati al leggio, allora però disporsi davanti ad esso in modo tale che ognuno veda il testo che vi è posto sopra, e non possa ostacolare nessuno degli altri nel canto."<sup>25</sup> Anche qui è descritto il fatto che più cantori si servivano dello stesso spartito.

Non è difficile trovare quadri, affreschi e incisioni nei quali sono rappresentati cantanti che leggono insieme su uno stesso libro o una stessa parte. Particolarmente significativa è un'incisione su rame, apparsa nel 1712 in occasione dell'inaugurazione dell'organo Silbermann a Freiberg, che era stato costruito sotto la supervisione del predecessore di Bach Johann Kuhnau. Al centro vediamo quattro cantanti solisti con le loro parti, e accanto ad essi (a destra) il ripieno. Tutti e quattro leggono su uno stesso leggio (cfr. la regola sopra citata dalla *Ordnung der Schule zu St. Thomae*). Se osserviamo attentamente il loro occhi, vediamo che leggono da una o al massimo due parti. Per quanto possibile, possiamo distinguere undici membri del coro che cantano con l'orchestra sotto la direzione del Cantor del duomo Lindner. Forse erano quattro soprani, tre contralti, due tenori e due bassi; o forse tre soprani, tre contralti, tre tenori e due bassi?

Mattheson nel 1720 si pronuncia a favore di un ensemble strumentale e vocale per la musica da chiesa dai 30 ai 40 musicisti.<sup>26</sup> Ancora nel 1751 afferma: "In ogni momento della celebrazione liturgica tutto dovrebbe svolgersi in modo eccellente, grandioso e lodevole. Grandioso, cioè potente e con organico completo, non piano ma forte; non a parti semplici ma a più parti."<sup>27</sup> Poco dopo egli lamenta la qualità dei cori protestanti: "Organici miseri e deboli dei cori nella maggior parte e nelle più grandi chiese evangeliche, un aspetto nel quale i cat-

tolici ci sopravanzano di gran lunga."<sup>28</sup> Coro e orchestra dovevano dunque all'epoca essere costituiti da 30/40 musicisti, proprio il numero che testimoni oculari e ascoltatori diretti - per esempio gli ex colleghi della scuola di San Tommaso Matthias Gesner e Johann Heinrich Winckler (v. sopra) - indicano a proposito delle esecuzioni lipsiensi di Bach per coro e orchestra.

Non dovremmo dimenticare che Bach non lavorava in un piccolo villaggio della provincia, ma nella grande, importante città commerciale di Lipsia. Bach merita che noi eseguiamo la sua opera nello spirito *dei Entwurff*.<sup>29</sup>



*Incisione su rame realizzata nel 1712 in occasione dell'inaugurazione dell'organo Silbermann a Freiberg.*

## Note

- 1 H.-J. Schulze (a cura di), *Ordnungen und Gesetze der Schola Thomana*, Leipzig 1987, appendice B, p. 16 e sg.  
"C.V. § 13. [...] in numero degli esterni nelle 4 classi superiori è così cresciuto, che essi sono almeno il doppio degli *alumni*, e degli *alumni* solo 32 sono impiegati a cantare per il Nuovo Anno; così due anni fa, in considerazione del fatto che non è giusto che per 32 persone 100 e più non debbano avere lezioni, ho disposto che i miei colleghi svolgano le lezioni con coloro che non sono coinvolti in questi esercizi, ma che si tratti qualcosa che sia fuori dai programmi ordinari, il che è stato poi mantenuto per questi due anni."
- 2 Cfr. anche G. Stiller, *J.S.Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, p. 68. Sarebbe possibile "stabilire con certezza che il secondo coro non ha mai eseguito cantate di Bach. Questa circostanza è confermata anche dal fatto che i testi a stampa conservati delle cantate domenicali e festive nelle due chiese principali contengono sempre solo i testi della cantata eseguita dal primo coro."
- 3 Secondo quanto si legge nella *Ordnung der Schule zu St. Thomae* (1723) "nel primo coro non deve essere accettato nessun altro all'infuori degli *Inquilini* [allievi interni], e coloro che a parere del cantor più degli altri hanno una bella voce, e sono esperti e preparati anche nella *Music* [...]" Possiamo da ciò dedurre che il secondo e il terzo coro comprendessero più spesso del primo anche allievi esterni?
- 4 Doc. I, n° 34, p. 88.
- 5 Bodenschatz pubblicò la prima parte del *Florilegium Portense* nel 1618, la seconda parte nel 1621 (vi sono poi numerose ristampe). L'opera stampata in otto volumi (uno per parte) contiene motetti da 4 a 10 voci, ma per la maggior parte sono a 8 voci. Il fatto però che ci sia anche un motetto a 10 voci dimostra che la stessa parte era usata da più di un cantore. Il "piccolo" *Florilegium* (1606) era a 4 voci, ma stampato in partitura.
- 6 J. F. Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757; Facsimile: Celle 1966. Nella sua assai accurata traduzione della scuola di canto di P. J. Tosi (*Opinioni de' Cantori antichi e moderni*, Bologna 1723) egli spiega che: "... fra le persone maschili che non sono state operate [cioè giovani normali, non castrati] all'incirca intorno al quattordicesimo anno la voce acuta si tramuta in grave; [...]. In questo periodo la crescita è alla sua massima intensità: di conseguenza anche l'apertura della trachea, che nei fanciulli è più ridotta che negli adulti, si amplia considerevolmente. [...]. È dunque evidente che il parlare, e ancor più il cantare, diventino gravosi: e questa è la ragione per cui, nel periodo in cui la voce deve mutare, il più delle volte si manifesta una raucedine che spesso dura metà anno o anche più" (p. 28 sgg.)
- 7 *Untersuchungen der Natur und Kunst*, Leipzig 1765. Cit. da M. Söhnel, "Über ein bisher unbekanntes Dokument zum Nachwirken Bachs und seinen Verfasser, J. H. Winckler", *Beiträge zur Bachforschung I*, Leipzig 1983, p. 16. Cfr. anche Doc. II, p. 332 e sgg: "Se tu lo vedessi, [...], come egli [J.S. Bach] in un'esecuzione che parecchi dei vostri suonatori di cetra e innumerevoli flautisti non sarebbero in grado di affrontare [...] prestasse attenzione a tutti contemporaneamente e tenesse sotto controllo 30 o addirittura 40 musicisti, facendo un cenno del capo all'uno, battendo il piede all'altro, richiamando al ritmo e alla misura un terzo con dito minaccioso."

- 8 H.-J. Schulze, "Johann Sebastian Bach's orchestra: Some unanswered questions", *Early Music* XVII (1989), p. 13.
- 9 J. Beer, *Musicalische Discourse*, Nürnberg 1719, p. 11.
- 10 J. Mattheson, *Der musicalische Patriot*, Hamburg 1728; Facsimile 1975, p. 64.
- 11 C. Ruetz, *Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik*, Rostock und Wismar 1753, p. 115 sg.: "Se una volta il cantor desidera eseguire una *vollstimmige Music*, per la quale è richiesto un numero di musicisti maggiore, [...] deve metter mano alla sua borsa, e pagare di tasca propria gli aggiunti che ha chiamato, e che in realtà non appartengono al suo coro. [...] Ho sentito diversi cantores lamentarsi giustamente di ciò. Qualcuno con i soldi che ha impiegato per pagare i musicisti si sarebbe già potuto procurare una bella biblioteca."
- 12 A. Parrott, "Bach's chorus: a 'brief yet highly necessary' reappraisal", *Early Music* XXIV (1996), p. 572, quadro riassuntivo in tab. 3.
- 13 Ibid., p. 572: "These payments follow a 14-year gap in known documentation..."
- 14 Doc. I, n° 81: "Con la presente si certifica di propria mano che il latore di questo [attestato], signor J. C. Altnickol, dalla festa di S. Michele dell'anno 1745 ha prestato la propria assistenza al *Chorus Musicus* senza interruzione, esibendosi tanto come *violiste* quanto come *violoncelliste*, ma soprattutto come *vocalbassiste*, facendo fronte alla carenza di voci di basso che si verifica fra gli allievi della Thomasschule (poiché a causa della loro precoce partenza dalla scuola non riescono a giungere a maturazione). Leipzig, 25 maggio 1747. Joh: Sebast: Bach."
- 15 A. Parrott, *Bach's chorus*, p. 559: "The overwhelming majority of Bach's church-music survives in sets of parts - evidently complete - which have just a single copy of each voice-part."
- 16 Cfr. nel dettaglio i *Kritische Berichte* della NBA; v. anche BC 1/1-2.
- 17 Günther Wagner, *Die Chorbesetzung bei J. S. Bach und ihre Vorgeschichte AfMw* XLIII (1986), p. 297, nota 58, già citato da G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3, Mannheim 1780, p. 125.
- 18 J. A. Scheibe, *Der Critische Musikus*, Hamburg 1738, p. 174.
- 19 Ibid., p. 185.
- 20 J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, facsimile Kassel 1953, p. 139.
- 21 Ibid., p. 528.
- 22 Cfr. definizioni analoghe in S. de Brossard, *Dictionnaire de Musique* (2<sup>a</sup> ed., Parigi 1705), p. 113, e J. C. e J. D. Stöbel, *Kurzgefaßtes musicalisches Lexicon* (2<sup>a</sup> ed., Chemnitz 1749), p. 80.
- 23 W. C. Printz, *Musica modulatoria vocalis*, Schweidnitz 1678, p. 6, § 18.
- 24 Così per esempio in *Israelis Brünlein* di J.H.Schein (Leipzig 1623), pubblicato in cinque volumi (S I + II, A, T, B, Be). C'è però anche un pezzo per sei voci e Bc; due cantori dovettero certamente usare la stessa parte. La stessa cosa può essere osservata nel suo *Opella nova / ander Theil* (Leipzig 1626) per 3/6 voci e Bc, pubblicato in cinque volumi. Il suo *Cymbalum Sionium* (Lipsia 1615) a 5, 6, 8, 10 o 12 voci fu pubblicato in 8 volumi, e anche qui le parti venivano usate in comune.
- 25 H.-J. Schulze, a cura di, *Ordnungen und Gesetze*, p. 72.
- 26 A. Forchert, "Mattheson und die Kirchenmusik." *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Kassel 1980, pp. 114-120.
- 27 J. Mattheson, *Sieben Gespräche der Weisheit und Musik*, Hamburg 1751, p. 27.
- 28 *Plus Ultra... Erster Vorrater vom Klingenden Gottesdienst*, Hamburg 1754, p. 12.
- 29 Cfr. per questo capitolo anche le più dettagliate relazioni dell'autore in: *Early Music* XXIV (1996), pp. 605-612 e XXVI (1998), pp. 109-121.

## ABBREVIAZIONI

BC	Hans-Joachim Schulze e Christoph Wolff: <i>Bach Compendium. Analytisch bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs</i> , Bd. I, Teil 1 4, Leipzig und Frankfurt, 1985-89; Bd. 2-3 in preparazione.
BG	<i>Johann Sebastian Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft</i> , Leipzig, 1851-99.
BJ	«Bach-Jahrbuch», a cura di Arnold Schering (1904-39), Max Schneider (1940-52), Alfred Dürr e Werner Neumann (1953-74); Hans-Joachim Schulze e Christoph Wolff (1975-).
BWV	Wolfgang Schmieder: <i>Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs (Bach-Werke Verzeichnis)</i> , Leipzig 1950; 2ª edizione riveduta e ampliata, Wiesbaden 1990; edizione tascabile a cura di Alfred Dürr e Yoshitake Kobayashi con la collaborazione di Kirsten Berßwenger, Wiesbaden 1998.
Doc. I, II, Uli, IV	Werner Neumann e Hans-Joachim Schulze, a cura di, <i>Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs (Bach-Dokumente I)</i> , Leipzig 1963. - <i>Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs (Bach-Dokumente II)</i> , Leipzig 1969. Hans-Joachim Schulze, a cura di, <i>Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs (Bach-Dokumente III)</i> , Leipzig 1972. Werner Neumann, a cura di, <i>Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs (Bach-Dokumente IV)</i> , Leipzig 1978.
Forkel	Johann Nicolaus Forkel: <i>Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke</i> , Leipzig 1802; R/1950.
NBA	Johann Sebastian Bach, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)</i> , a cura dello Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen e del Bach-Archiv Leipzig, Kassel und Leipzig, 1954.
Spitta	Philipp Spitta: <i>Johann Sebastian Bach</i> , 2 voll., Leipzig 1873-80; R/Wiesbaden 1962.

---

## BIBLIOGRAFIA

Selezione bibliografica in relazione alla tematica delle cantate sacre di Lipsia (in ordine cronologico)

Opere di consultazione generale; Vita e opere in generale; Studi biografici e storici; Musica vocale: opere di riferimento generale; Cantate: opere di carattere generale - vedi vol. I, pp. 228-231.

## INTEGRAZIONE

- Butt, John, a cura di  
*The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge 1997
- David, Hans T. & Arthur Mendel  
*The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, riveduto e ampliato da Christoph Wolff, New York 1998
- Melamed, Daniel R. & Michael Marissen  
*An Introduction to Bach Studies*. New York 1998
- Tomita, Yo  
*Bach Bibliography On-Line*.  
<<http://www.music.qub.ac.uk/~tomita/bachbib.html>>
- Hanford, Jan & Jan Koster  
The J.S. Bach Home Page (ibid "The Cantatas Project"):  
<<http://www.jsbach.org>>

## CANTATE SACRE DI LIPSIA E CONTESTO

- Richter, Bernhard Friedrich  
"Über die Schicksale der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs". BJ 1906: pp. 43-73 Scheide, William H. "Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach". BJ 1959: pp. 52-94; 1961, 5-24; 1962, 5-32
- Dürr, Alfred  
"Zur Entstehungsgeschichte des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs". *Bach-Interpretationen*, a cura di Martin Geck, (Göttingen 1969): pp. 7-11
- Stiller, Günther  
*Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit* (Berlin und Kassel 1970)
- Finke-Hecklinger, Doris  
*Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik* (Trossingen 1970)
- Streck, Harald  
*Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs* (Hamburg 1971)
- Hobohm, Wolf  
"Neue Texte zur Leipziger Kirchen-Music" BJ 1973: pp. 5-32
- Dürr, Alfred  
"Bachs Kantatentexte: Probleme und Aufgaben der Forschung". *Bach-Studien V* (1975): pp. 49-61
- Hafner, Klaus  
"Der Picander Jahrgang". BJ 1975: pp. 70-113
- Blankenburg, Walter  
"Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs". BJ 1977: pp. 7-25
- Dürr, Alfred  
"Bemerkungen zu Bachs Leipziger Kantatenaufführungen". Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internat. Bachfest der DDR (Leipzig 1977): pp. 165-172
- Prinz, Ulrich  
*Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten* (Tübingen [Diss. Druck] 1979) Scheide, William H. "Bach und der Picander-Jahrgang". BJ 1980: pp. 47-52 Krause, Helmut K. "Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs". BJ 1981: pp. 7-22
- Hafner, Klaus  
"Picander, der Textdichter von Bachs viertem Kantatenjahrgang: ein neuer Hinweis". *Die Musikforschung* XXXV (1982): pp. 156-62
- Wolff, Christoph  
"Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?" BJ 1982: pp. 151-52
- Scheide, William H.  
"Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit in Picanders Kantatenjahrgangs-Vorbemerkung und im Werkverzeichnis des Nekrologs auf Johann Sebastian Bach". BJ 1983: pp. 109-114
- Rifkin, Joshua  
"Bach's Chorus: A Preliminary Report". *The Musical Times* CXXIII (1982): pp. 747-54 Marshall, Robert L. "Bach's Chorus: A Reply to Joshua Rifkin". *The Musical Times* CXXXIV (1983): pp. 19-22
- Schulze, Hans-Joachim  
"Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik". BJ 1984: pp. 45-52
- Schulze, Hans-Joachim, a cura di  
*Die Thomasschule Leipzig zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Ordnungen und Gesetze: 1634, 1723, 1733* (Leipzig 1985) Crist, Stephen A. "Bach's Debut in Leipzig: Observations on the Genesis of Cantatas 75 and 76". *Early Music* XIII (1985): pp. 212-26 Dreyfus, Laurence "The Metaphorical Soloist: Concerted Organ Parts in Bach's Cantatas". *Early Music* XIII (1985): pp. 237-47 Wagner, Günther "Die Chorbesetzung bei J. S. Bach und ihre Vorgeschichte: Anmerkungen zur "hinlänglichen" Besetzung im 17. und 18. Jahrhundert". *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (1986): pp. 278-304



- Dürr, Alfred "Noch einmal: Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?". BJ 1986: pp. 121-22
- Schulze, Hans-Joachim "Zur Frage des Doppelaccompaniments (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit". BJ 1987: pp. 173-74
- Eggebrecht, Hans Heinrich "Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach". *Musik und Kirche* LVIII (1988): pp. 176-84 Glöckner, Andreas "Überlegungen zu J. S. Bachs Kantatenschaffen nach 1730". *Johann Sebastian Bachs Spätwerk. Perspektiven und Probleme* (Wissenschaftliches Symposium Duisburg 1986), a cura di Christoph Wolff (Kassel 1988): pp. 64-73
- Hafner, Klaus *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke* (Laaber 1987) Hofmann, Klaus "Johann Sebastian Bachs Kantate "Jauchzet Gott in allen Landen" BWV 51. Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung". BJ 1989: pp. 43-54 Glöckner, Andreas "Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs". *Beiträge zur Bachforschung*, 8 (Leipzig 1989) Petzoldt, Martin "Schlusschoräle ohne Textmarken in der Überlieferung von Kantaten Johann Sebastian Bachs". *Musik und Kirche* LIX (1989): pp. 235-40 Petzoldt, Martin "Zur Frage der Textvorlagen von BWV 62 *Nun komm der Heiden Heiland*". *Musik und Kirche* LX (1990): pp. 302-10
- Steiger, Renate "Eine emblematische Predigt: die Sinnbilder der Kantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (BWV 56) von Johann Sebastian Bach". *Musik und Kirche* LX (1990): pp. 65-81
- Krummacher, Friedhelm "Gespräch und Struktur: Über Bachs geistliche Dialoge". *Beiträge zur Bachforschung* IX/X (Leipzig 1991): pp. 45-59 Emans, Reinmar "Gibt es eine Entwicklung im Wort-Ton-Verhältnis bei Bach?" *Beiträge zur Bachforschung*, IX/X (Leipzig 1991): pp. 60-69
- Chafe, Eric T. *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach* (Berkeley/CA 1991)
- Schulze, Hans-Joachim *Bach stilgerecht aufführen, Wunschbild und Wirklichkeit: einige aufführungspraktische Aspekte von Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*. Jahrgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen (Wiesbaden 1991)
- Steiger, Lothar und Renate *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem: Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi* (Göttingen 1992) Petzoldt, Martin *Texte zur Leipziger Kirchen-music: zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*. Jahrgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen (Wiesbaden 1993)
- Simpfendörfer, Gottfried "Das instrumentale Choralzitat in Johann Sebastian Bachs Kantaten". *Musik und Gottesdienst* XLVII (1993): pp. 58-69 Walter, Meinrad *Musik-Sprache des Glaubens: zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bachs* (Frankfurt am Main 1994)
- Chafe, Eric T. "Anfang und Ende: Cyclic Recurrence in Bach's Cantata *Jesu, nun sei gepreiset*, BWV 41". *Bach Perspectives* I (Nebraska/NE 1995): pp. 103-34
- Krummacher, Friedhelm *Bachs Zyklus der Choralkantaten: Aufgaben und Lösungen* (Göttingen 1995)
- Crist, Stephen A. "Bach, Theology, and Harmony: A New Look at the Arias". *Bach* 27 nr. I (1996): pp. 1-30 Parrott, Andrew "Bach's Chorus: A 'Brief Yet Highly Necessary' Reappraisal". *Early Music* XXIV (1996): pp. 548-50

- Rifkin, Joshua "From Weimar to Leipzig: Concertists and Ripienists in Bach's *Ich hatte viel Bekümmernis*". *Early Music* XXIV (1996): pp. 583-603 Unger, Melvin P. *Handbook to Bach's Sacred Cantata Texts: An Interlinear Translation with Reference Guide to Biblical Quotations and Allusions* (Lanham/MD & London 1996)
- Meyer, Ulrich *Biblical Quotation and Allusion in the Cantata Libretti of Johann Sebastian Bach* (Lanham/Md & London 1997) - introduzione in inglese e tedesco
- Wollny, Peter "Neue Bach-Funde". BJ 1997: pp. 7-50
- Butt, John "Bach's vocal scoring: what can it mean?" *Early Music* XXVI (1998): pp. 99-107
- Koopman, Ton "Bach's choir, an ongoing story". *Early Music* XXVI (1998): p. 109-121

## INDICE

### OPERE DI JOHANN SEBASTIAN BACH CANTATE

#### SACRE DI LIPSIA: QUADRO GENERALE

Il quadro che segue si limita ai lavori pervenuti che Bach compose dopo l'inizio della sua attività a Lipsia (data della prima esecuzione).

- |   |   |
|---|---|
| Ach Gott, vom Himmel sieh darein (BWV 2)<br>Trinità II, 18 giugno 1724 Ach Gott, wie<br>manches Herzeleid I (BWV 3)<br>Epifania II, 14 gennaio 1725 Ach Gott,<br>wie manches Herzeleid II (BWV 58)<br>Domenica dopo Capodanno, 5 gennaio 1727   | Brich dem Hungrigen dein Brot (BWV 39)<br>Trinità I, 23 giugno 1726 Bringet dem<br>Herrn Ehre seines Namens<br>(BWV 148)<br>Trinità XVII, 19 settembre 1723 (?) Christ<br>unser Herr zum Jordan kam (BWV 7)<br>San Giovanni, 24 giugno 1724 Christum<br>wir sollen loben schon (BWV 121)<br>2° giorno di Natale, 26 dicembre 1724<br>Christus, der ist mein Leben (BWV 95)<br>Trinità XVI, 12 settembre 1723 Darzu ist<br>erschieden der Sohn Gottes (BWV 40)<br>2° giorno di Natale, 26 dicembre 1723<br>Das neugeborne Kindelein (BWV 122)<br>Domenica dopo Natale, 31 dicembre 1724<br>Dem Gerechten muß das Licht immer wieder<br>aufgehen (BWV 195)<br>Matrimonio, 1742 circa (seconda versione) |
| Ach, Herr, mich armer Sünder (BWV 135)<br>Trinità III, 25 giugno 1724 Ach lieben<br>Christen, seid getrost (BWV 114)<br>Trinità XVII, 1 ottobre 1724 Ach wie<br>flüchtig, ach wie nichtig (BWV 26)<br>Trinità XXIV, 19 novembre 1724  | Der Friede sei mit dir (BWV 158)<br>3° giorno di Pasqua, incerta (1724-35)<br>Der Herr ist mein getreuer Hirt (BWV 112)<br>Misericordias Domini, 8 aprile 1731 Die<br>Elenden sollen essen (BWV 75)<br>Trinità I, 30 maggio 1723 Die Himmel<br>erzählen die Ehre Gottes (BWV 76)<br>Trinità II, 6 giugno 1723 Du Friedefürst,<br>Herr Jesu Christ (BWV 116)<br>Trinità XXV, 26 novembre 1724 Du<br>Hirte Israel, höre (BWV 104)<br>Misericordias Domini, 23 aprile 1724 Du<br>sollst Gott, deinen Herren, lieben (BWV 77)<br>Trinità XIII, 22 agosto 1723   |
| Allein zu dir, Herr Jesu Christ (BWV 33)<br>Trinità XIII, 3 settembre 1724 Alles<br>nur nach Gottes Willen (BWV 72)<br>Epifania III, 27 gennaio 1726 Also hat<br>Gott die Welt geliebt (BWV 68)<br>2° giorno di Pentecoste, 21 maggio 1727 Am<br>Abend aber desselbigen Sabbats (BWV 42)<br>Quasimodogeniti, 8 aprile 1725 Auf<br>Christi Himmelfahrt allein (BWV 128)<br>Ascensione, 10 maggio 1725 Aus<br>tiefer Not schrei ich zu dir (BWV 38)<br>Trinità XXI, 29 ottobre 1724 Bekennen<br>will ich seinen Namen (BWV 200)<br>Destinazione non nota, 1742 ca. Bisher habt<br>ihr nichts gebeten in meinem Namen<br>(BWV 87)<br>V domenica dopo Pasqua (Rogate), 6 maggio<br>1725 Bleib bei uns, denn es will Abend werden<br>(BWV 6)<br>2° giorno di Pasqua, 2 aprile 1725 |   |

Ein feste Burg ist unser Gott (BWV 80/80b)  
 Festa della Riforma, 1728-31 (BWV 80b);  
 versione successiva 1740 ca. (BWV 80)

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß  
 (BWV 134)  
 3° giorno di Pasqua, 11 aprile 1724

Ein ungefärbt Gemute (BWV 24)  
 Trinità IV, 20 giugno 1723 Er rufet seinen  
 Schafen mit Namen (BWV 175)  
 3° giorno di Pentecoste, 22 maggio 1725

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz  
 (BWV 136)  
 Trinità Vili, 18 luglio 1723

Erfreut euch, ihr Herzen (BWV 66)  
 2° giorno di Pasqua, 10 aprile 1724

Erfreute Zeit im neuen Bunde (BWV 83)  
 Purificazione di Maria, 2 febbraio 1724

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (BWV 126)  
 Sessagesima, 4 febbraio 1725

Erhöhtes Fleisch und Blut (BWV 173)  
 2° giorno di Pentecoste, 29 maggio 1724

Erwünschtes Freudenlicht (BWV 184)  
 3° giorno di Pentecoste, 30 maggio 1724 Es  
 erhuh sich ein Streit (BWV 19)  
 San Michele, 29 settembre 1726 Es ist  
 das Heil uns kommen her (BWV 9)  
 Trinità VI, 1732-35 ca. Es ist dir gesagt,  
 Mensch, was gut ist (BWV 45)  
 Trinità Vili, 11 agosto 1726 Es ist ein  
 trotzig und verzagt Ding (BWV 176)  
 Trinità, 27 maggio 1725 Es ist euch gut,  
 daJ3 ich hingehe (BWV 108)  
 Cantate, 29 aprile 1725 Es ist nichts  
 Gesundes an meinem Leibe  
 (BWV 25)  
 Trinità XIV, 29 agosto 1723 Es reißet euch  
 ein schreckliche Ende (BWV 90)  
 Trinità XXV, 14 novembre 1723 Es  
 wartet alles auf dich (BWV 187)  
 Trinità VII, 4 agosto 1726 Falsche  
 Welt, dir trau ich nicht (BWV 52)  
 Trinità XXIII, 24 novembre 1726  
 Freue dich, erlöste Schar (BWV 30)  
 San Giovanni, 1738 ca. Geist und Seele  
 wird verwirret (BWV 35)  
 Trinità XII, 8 settembre 1726 Gelobet sei  
 der Herr, mein Gott, mein Licht,  
 mein Leben (BWV 129)  
 Trinità, 16 giugno 1726 (?) Gelobet  
 seist du, Jesu Christ (BWV 91)  
 1° giorno di Natale, 25 dicembre 1724 Gott  
 der Herr ist Sonn und Schild (BWV 79)  
 Riforma, 31 ottobre 1725

Gott fährt auf mit Jauchzen (BWV 43)  
 Ascensione, 30 maggio 1726 Gott  
 ist unsre Zuversicht (BWV 197)  
 Matrimonio, 1736-37 ca. Gott, man lobet  
 dich in der Stille (BWV 120)  
 Elezione del Consiglio, 1742 ca. (nuova  
 versione) Gott soll allein mein Herze haben  
 (BWV 169)  
 Trinità XVIII, 20 ottobre 1926 Gott, wie  
 dein Name, so ist auch dein Ruhm  
 (BWV 171)  
 Capodanno, 1 gennaio 1729 Gottlob, nun  
 geht das Jahr zu Ende (BWV 28)  
 Domenica dopo Natale, 30 dicembre 1725  
 Halt im Gedächtnis Jesum Christ (BWV 67)  
 Quasimodogeniti, 16 aprile 1724 Herr  
 Christ, der einge Gottessohn (BWV 96)  
 Trinità XVIII, 8 ottobre 1724 Herr, deine  
 Augen sehen nach dem Glauben  
 (BWV 102)  
 Trinità X, 25 agosto 1726 Herr, gehe nicht  
 ins Gericht mit deinem Knecht  
 (BWV 105)  
 Trinità IX, 25 luglio 1723 Herr Gott,  
 Beherrscher aller Dinge (BWV 120a)  
 Matrimonio, 1729 - pervenuta incompleta  
 Herr Gott, dich loben alle wir (BWV 130)  
 San Michele, 29 settembre 1724  
 Herr Gott, dich loben wir (BWV 16)  
 Capodanno, 1 gennaio 1726 Herr Jesu  
 Christ, du höchstes Gut (BWV 113)  
 Trinità XI, 20 agosto 1724 Herr Jesu  
 Christ, wahr' Mensch und Gott  
 (BWV 127)  
 Quinquagesima (Estomih), 11 febbraio  
 1725 Herr, wie du willst, so schicks mit mir  
 (BWV 73)  
 Epifania III, 23 gennaio 1724  
 Höchsterwünschtes Freudenfest (BWV 194)  
 Consacrazione di organo, 2 novembre 1724  
 Ich armer Mensch, ich Sündenknecht (BWV 55)  
 Trinità XXII, 17 novembre 1726  
 Ich bin ein guter Hirt (BWV 85)  
 Misericordias Domini, 15 aprile 1725 Ich  
 bin vergnügt mit meinem Glücke (BWV 84)  
 Septuagesima, 9 febbraio 1727 Ich  
 elender Mensch, wer wird mich erlösen  
 (BWV 48)  
 Trinità XIX, 3 ottobre 1723  
 Ich freue mich in dir (BWV 133)  
 3° giorno di Natale, 27 dicembre 1724  
 Ich geh und suche mit Verlangen (BWV 49)  
 Trinità XX, 3 novembre 1726

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben (BWV 109)  
 Trinità XXI, 17 ottobre 1723 Ich hab in Gottes Herz und Sinn (BWV 92)  
 Septuagesima, 28 gennaio 1725  
 Ich habe genug (BWV 82)  
 Purificazione di Maria, 2 febbraio 1727  
 Ich habe meine Zuversicht (BWV 188)  
 Trinità XXI, 17 ottobre 1728 (?) Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn (BWV 157)  
 Celebrazione nuziale, 6 febbraio 1727  
 Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen (BWV 145)  
 3° giorno di Pasqua, 19 aprile 1729 (?) Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemute (BWV 174)  
 2° giorno di Pentecoste, 6 giugno 1729 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (BWV 177)  
 Trinità IV, 6 luglio 1732 Ich steh mit einem Fuß im Grabe (BWV 156)  
 Epifania III, 23 gennaio 1729 (?) Ich will den Kreuzstab gerne tragen (BWV 56)  
 Trinità XIX, 27 ottobre 1726 Ihr, die euch von Christo nennet (BWV 164)  
 Trinità XIII, 26 agosto 1725 Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe (BWV 167)  
 San Giovanni, 24 giugno 1723 Ihr Tore [Pforten] zu Zion (BWV 193)  
 Insediamento del nuovo Consiglio, 25 agosto 1727 (?) incompleta Ihr werdet weinen und heulen (BWV 103)  
 III domenica dopo Pasqua (Jubilate), 22 aprile 1725 In allen meinen Taten (BWV 97)  
 Destinazione non nota, 1742 ca.  
 Jauchzet Gott in allen Landen (BWV 51)  
 Trinità XV, 17 settembre 1730  
 Jesu, der du meine Seele (BWV 78)  
 Trinità XIV, 10 settembre 1724  
 Jesu, nun sei gepreiset (BWV 41)  
 Capodanno, 1 gennaio 1725 Jesus nahm zu sich die Zwölfe (BWV 22)  
 Quinquagesima (Estomihi), 20 febbraio 1724  
 Jesus schläft, was soll ich hoffen (BWV 81)  
 Epifania IV, 30 gennaio 1724 Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße (BWV 249)  
 1° giorno di Pasqua, 1738 ca. (Oratorio di Pasqua) Kommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Füße (BWV 249)  
 1° giorno di Pasqua, 1 aprile 1725  
 Leichtgesinnte Flattergeister (BWV 181)  
 Sessagesima, 13 febbraio 1724 Liebster Gott, wenn werd ich sterben (BWV 8)  
 Trinità XVI, 24 settembre 1724 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen (BWV 123)  
 Epifania, 6 gennaio 1725 Liebster Jesu, mein Verlangen (BWV 32)  
 Epifania I, 13 gennaio 1726 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren (BWV 137)  
 Trinità XII, 19 agosto 1725 (?) Lobe den Herrn, meine Seele (BWV 69/69a)  
 Trinità XII, 15 agosto 1723 (BWV 69a);  
 Insediamento nuovo Consiglio, 26 agosto 1748 (BWV 69) Lobet Gott in seinen Reichen (BWV 11)-  
 Oratorio dell'Ascensione  
 Ascensione, 19 maggio 1735 Mache dich, mein Geist, bereit (BWV 115)  
 Trinità XXII, 5 novembre 1724 Man singet mit Freuden vom Sieg (BWV 149)  
 San Michele, 29 settembre 1728 o 1729  
 Mein liebster Jesus ist verloren (BWV 154)  
 Epifania I, 9 gennaio 1724 Meine Seel erhebt den Herren (BWV 10)  
 Visitazione di Maria, 2 luglio 1724  
 Meine Seufzer, meine Tränen (BWV 13)  
 Epifania II, 20 gennaio 1726 Meinen Jesum laß ich nicht (BWV 124)  
 Epifania I, 7 gennaio 1725 Mit Fried und Freud ich fahr dahin (BWV 125)  
 Purificazione di Maria, 2 febbraio 1725 Nimm von uns, Herr, du treuer Gott, (BWV 101)  
 Trinità X, 13 agosto 1724 Nimm, was dein ist, und gehe hin (BWV 144)  
 Septuagesima, 6 febbraio 1724  
 Nun danket alle Gott (BWV 192)  
 Destinazione non nota, 1730 ca.  
 Nun ist das Heil und Kraft (BWV 50)  
 San Michele, incerta Nun komm der Heiden Heiland II (BWV 62)  
 Avvento I, 3 dicembre 1724 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (BWV 34/34a)  
 Matrimonio, 1726 (BWV 34a)  
 1° giorno di Pentecoste, 1746/47 ca. (BWV 34)  
 O Ewigkeit, du Donnerwort I (BWV 60)  
 Trinità XXIV, 7 novembre 1723 O Ewigkeit, du Donnerwort II (BWV 20)  
 Trinità I, 11 giugno 1724 Preise, Jerusalem, den Herrn (BWV 119)  
 Elezione del Consiglio, 30 agosto 1723

---

Schau, lieber Gott, wie meine Feind (BWV 153)  
 Domenica dop Capodanno, 2 gennaio 1724  
 Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz  
 sei (BWV 46)  
 Trinità X, 1 agosto 1723 Schmücke  
 dich, o liebe Seele (BWV 180)  
 Trinità XX, 22 ottobre 1724  
 Schwingt freudig euch empor (BWV 36)  
 Avvento I, 172630 Schwingt freudig  
 euch empor (BWV 36)  
 Avvento I, 1731 (nuova versione ampliata)  
 Sehet, welch ein Liebe hat uns der Vater erzeiget  
 (BWV 64)  
 3° giorno di Natale, 27 dicembre 1723  
 Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem (BWV  
 159)  
 Quasimodogeniti (Estomihi), 27 febbraio  
 1729 (?) Sei Lob und Ehr dem Höchsten Gut  
 (BWV 117)  
 Destinazione non nota, 1728-31  
 Selig ist der Mann (BWV 57)  
 2° giorno di Natale, 26 dicembre 1725  
 Sie werden aus Saba alle kommen (BWV 65)  
 Epifania, 6 gennaio 1724 Sie werden euch in  
 den Bann tun I (BWV 183)  
 Exaudi, 21 maggio 1724 Sie werden euch in  
 den Bann tun II (BWV 44)  
 Exaudi, 13 maggio 1725 Siehe, ich will viel  
 Fischer aussenden (BWV 88)  
 Trinità V, 21 luglio 1726 Siehe zu,  
 daß deine Gottesfurcht nicht  
 Heuchelei sei (BWV 179)  
 Trinità XI, 8 agosto 1723 Singet dem  
 Herrn ein neues Lied (BWV 190)  
 Capodanno, 1 gennaio 1724 Süßer Trost,  
 mein Jesus kömmt (BWV 151)  
 3° giorno di Natale, 27 dicembre 1725  
 Tue Rechnung, Donnerwort (BWV 168)  
 Trinità IX, 29 luglio 1725 Unser  
 Mund sei voll Lachens (BWV 110)  
 1° giorno di Natale, 25 dicembre 1725  
 Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust (BWV 170)  
 Trinità VI, 28 luglio 1726 Wachtet auf,  
 ruft uns die Stimme (BWV 140)  
 Trinità XXVII, 25 novembre 1731 War  
 Gott nicht mit uns diese Zeit (BWV 14)  
 Epifania IV, 30 gennaio 1735 Wahrlich,  
 wahrlich, ich sage euch (BWV 86)  
 Rogate, 14 maggio 1724 Warum betrübst du  
 dich, mein Herz (BWV 138)  
 Trinità XV, 5 settembre 1723  
 Was frag ich nach der Welt (BWV 94)  
 Trinità IX, 6 agosto 1724

Was Gott tut, das ist wohlgetan (BWV 98)  
 Trinità XXI, 10 novembre 1726 Was  
 Gott tut, das ist wohlgetan I (BWV 99)  
 Trinità XV, 17 settembre 1724 Was Gott tut,  
 das ist wohlgetan II (BWV 100)  
 Destinazione non nota, 1734-35 ca.  
 Was mein Gott will, das g'scheh allzeit  
 (BWV 111)  
 Epifania III, 21 gennaio 1725 Was soll ich  
 aus dir machen, Ephraim (BWV 89)  
 Trinità XXII, 24 ottobre 1723 Was  
 willst du dich betrüben (BWV 107)  
 Trinità VII, 23 luglio 1724 Wer da  
 glaubet und getauft wird (BWV 37)  
 Ascensione, 18 maggio 1724 Wer Dank  
 opfert, der preiset mich (BWV 17)  
 Trinità XTV, 22 settembre 1726 Wer mich  
 liebet, der wird mein Wort halten I  
 (BWV 59)  
 1° giorno di Pentecoste, 16 maggio 1723  
 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II  
 (BWV 74)  
 1° giorno di Pentecoste, 20 maggio 1725  
 Wer nur den lieben Gott läßt walten (BWV 93)  
 Trinità V, 9 luglio 1724 Wer sich selbst  
 erhöht, der soll erniedriget  
 werden (BWV 47)  
 Trinità XVII, 13 ottobre 1726 Wer weiß, wie  
 nahe mir mein Ende (BWV 27)  
 Trinità XVI, 6 ottobre 1726 Wie schön  
 leuchtet der Morgenstern (BWV 1)  
 Annunciazione di Maria, 25 marzo 1725 Wir  
 danken dir, Gott, wir danken dir (BWV 29)  
 Insediamiento del nuovo Consiglio, 27 agosto  
 1731 Wir müssen durch viel Trübsal in  
 das Reich  
 Gottes eingehen (BWV 146)  
 III domenica dopo Pasqua ("Jubilate"),  
 12 maggio 1726 (?), Wo  
 gehest du hin (BWV 166)  
 "Cantate", 7 maggio 1724 Wo Gott der Herr  
 nicht bei uns hält (BWV 178)  
 Trinità VIII, 30 luglio 1724 Wohl dem, der  
 sich auf seinen Gott (BWV 139)  
 Trinità XXIII, 12 novembre 1724

#### **Librettisti delle cantate sacre di Lipsia**

Ernst Ludwig, duca di Sassonia-Meiningen  
 (1672-1724): BWV 17, 39, 43, 45, 88,  
 102, 187.

Franck, Salomon (1659-1725):  
 BWV72, [80/80b], 164, 168. Henrici,  
 Christian Friedrich, detto Picander  
 (1700-1764):  
 BWV84, 145, 149, 156, 157, 159, 171,  
 174, 188, 190a, 197a. Knauer,  
 Johann Oswald (1690?):  
 BWV 64, 69a, 77. Lehms, Georg  
 Christian (1684-1717):  
 BWV 13, 16, 32, 35, 57, 110, 151, 170.  
 Neumeister, Erdmann (1671-1756):  
 BWV 24, 27, 56, 59.

Ziegler, Christiane Mariane von,  
 nata Romanus (1695-1760):  
 BWV 68, 74, 87, 103, 108, 128, 175, 176,  
 183. Librettista delle cantate su corale  
 (?Andreas  
 Stübel, 1653-1725):  
 Opere in Tabella III, pp. 26-27, con  
 eccezione di BWV 4. Librettista delle  
*Probekantaten* (?Gottfried  
 Lange, 1672-1748):  
 BWV 22, 23, 75, 76 (nonché delle  
*Probekantaten* di Graupner).

## ○ PERE VOCALI

BWV	BC	titolo	pagina
1	A 173	Wie schön leuchtet der Morgenstern	24, 113, 181-182
2	A 98	Ach Gott, vom Himmel sieh darein	23-25, 160-162, 184
3	A 33	Ach Gott, wie manches Herzeleid (I)	24, 181
4	A 54a-b	Christ lag in Todes Banden	21-23, 156-158
5	A 145	Wo soll ich fliehen hin	24
6	A 57	Bleib bei uns, denn es will Abend werden	25, 182, 185
7	A 177	Christ unser Herr zum Jordan kam	24, 70, 181
8	A 137a-b	Liebster Gott, wenn werd ich sterben?	24
9	A 107	Es ist das Heil uns kommen her	26
10	A 175	Meine Seel erhebt den Herren	24, 181
11	D9	Oratorio dell'Ascensione	28-30, 95, 239
12	A 68	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	21, 137, 157, 158, 214, 216, 229
13	A 34	Meine Seufzer, meine Tränen	27
14	A 40	War Gott nicht mit uns diese Zeit	26, 182
16	A 23	Herr Gott, dich loben wir	27
17	A 131	Wer Dank opfert, der preiset mich	27,40
18	A44a/b	Gleichwie der Regen und Schnee	21,22, 158, 159
19	A 180	Es erhub sich ein Streit	27, 137
20	A 95	O Ewigkeit, du Donnerwort (II)	24, 25, 181
21	A99a-c	Ich hatte viel Bekümmernis	20, 22, 109, 128, 156-158, 237
22	A 48	Jesus nahm zu sich die Zwölfe	21,22,47, 108,224
23	A 47a-c	Du wahrer Gott und Davids Sohn	21, 22,47, 108, 137
24	A 102	Ein ungefärbt Gemute	20, 22, 109, 179, 189
25	A 129	Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe	20, 126, 130, 137, 185
26	A 162	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	24
27	A 138	Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	27, 181, 240
28	A 20	Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende	27, 118, 189
29	B8	Wir danken dir, Gott, wir danken dir	28, 31,32, 164, 167, 170, 184-185, 237
		Freue dich, erlöste Schar	30,
		Angenehmes Wiederau	187
	A 55a-b	Der Himmel lacht! die Erde jubiliert	186
		Liebster Jesu, mein Verlangen Allein	21, 22, 137. 158-159, 236
		zu dir, <b>Herr</b> Jesu Christ O ewiges	27, 29, 178
		<b>Feuer</b> , o Ursprung der Liebe	24,179
			31
30	A 178		
30a	G31		
31	A55a-b		
32	A31		
33	A 127		
34	A 84		

34a		O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	31
	<b>B 13</b>	(incompleta)	
35	A 125	Geist und Seele wird verwirret	27, 28, 164, 167, 169
36	A 3a-b	Schwingt freudig euch empor	27,30
37	A 75	Wer da glaubet und getauft wird	21
38	A 152	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	24, 182, 212
39	A 96	Brich dem Hungrigen dein Brot	27, 40, 240
40	A 12	Darzu ist erschienen der Sohn Gottes	17, 18, 21, 22,23
41	A 22	Jesu, nun sei gepreiset	24, 189
42	A 63	Am Abend aber desselbigen Sabbaths	25, 162, 164
43	A 77	Gott fährt auf mit Jauchzen	27, 40
44	A 78	Sie werden euch in den Bann tun (I)	21,40, 178
45	A 113	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	27,40
46	A 117	Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei	20, 23, 70, 191-208, 214
47	A 141	Wer sich selbst erhöht	27
48	A 144	Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen	20, 23, 137
49	A 150	Ich geh und suche mit Verlangen	27, 28, 164, 169
50	A 194	Nun ist das Heil und die Kraft	20
51	A 134	Jauchzet Gott in allen Landen	30
52	A 160	Falsche Welt, dir trau ich nicht	27, 28, 162, 163, 164
55	A 157	Ich armer Mensch, ich Sündenknecht	27
56	A 146	Ich will den Kreuzstab gerne tragen	27, 130, 178
57	A 14	Selig ist der Mann	27
58	A 26a-b	Ach Gott, wie manches Herzeleid (II)	27, 28
59	A 82	Wer mich liebet, der wird mein Wort halten	21, 22
60	A 161	O Ewigkeit, du Donnerwort (I)	20
61	A 1	Nun komm der Heiden Heiland (I)	14, 18, 21, 77, 110
62	A 2	Nun komm der Heiden Heiland (II)	24, 77
63	A 8	Christen, ätzt diesen Tag	17, 18,21, 236
64	A 15	Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget	18,21, 22, 23, 110, 126, 185
65	A 27	Sie werden aus Saba alle kommen	17, 18, 21, 212
66	A 56	Erfreut euch, ihr Herzen	21, 111
67	A 62	Halt im Gedächtnis Jesum Christ	21
68	A 86	Also hat Gott die Welt geliebt	25
69	B 10	Lobe den Herrn, meine Seele (II)	31
69a	A 123	Lobe den Herrn, meine Seele (I)	20, 22, 126
70	A 165	Wachet! betet! betet! wachet!	20, 22, 110, 137, 168
71	B 1	Gott ist mein König	168, 240
72	A 37	Alles nur nach Gottes Willen	27, 118
73	A 35	Herr, wie du willst, so schicks mit mir	21
74	A 83	Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (II)	25
		Die Elenden sollen essen	20, 22, 23, 33, 108, 136, 160, 164, 197,214, 240
<b>76</b>		Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	20, 22, 108, 136, 160, 164, 197, 214,239
75	A 94	Du sollt Gott, deinen Herren, lieben	20, 22, 126, 131, 137, 185, 187
	A 97	Jesu, der du meine Seele Gott der	24, 182
77	A 126	Herr ist Sonn und Schild Ein feste	27,214
78	A 130	Burg ist unser Gott Ein feste Burg ist	26, 179, 181
79	A 184	unser Gott Jesus schläft, was soll ich	26
80	A 183a	hoffen? Ich habe genug	21, 227
80b	A 183b		27
81	A 39		
82	A 169a-d		

83	A 167	Erfreute Zeit im neuen Bunde Ich bin vergnügt	21
84	A 43	mit meinem Glücke Ich bin ein guter Hirt	26, 27, 28, 29
85	A 66	Wahrlich, wahrlich, ich sage euch Bisher habt ihr	25
86	A 73	nichts gebeten in meinem Namen Siehe, ich will	21, 23
87	A 74	viel Fischer aussenden Was soll ich aus dir	25
88	A 105	machen, Ephraim? Es reißet euch ein schrecklich	27,40
89	A 155	Ende Gelobet seist du, Jesu Christ Ich hab in	20, 178
90	A 163	Gottes Herz und Sinn Wer nur lieben Gott läßt	20, 197
91	A9a-b	walten Was frag ich nach der Welt Christus, der	24, 181
92	A 42	ist mein Leben Herr Christ, der einge Gottessohn	24, 189
93	A 104	In allen meinen Taten Was Gott tut, das ist	24
94	A 115	wohlgetan (II) Was Gott tut, das ist wohlgetan (I)	24, 182
95	A 136	Was Gott tut, das ist wohlgetan (III) Nimm von	20, 133, 136
96	A 142	uns, Herr, du treuer Gott Herr, deine Augen	24
97	A 189	sehen nach dem Glauben Ihr werdet weinen und	26, 182
98	A 153	heulen Du Hirte Israel, höre	27
99	A 133	Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht	24 26
100	A 191	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit Was willst du dich	24, 70, 182, 191-208
101	A 118	betrüben Es ist euch gut, daß ich hingehe Ich	27, 40, 70, 191-208, 229, 239
102	A 119	glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben Unser	25, 185, 186
103	A 69	Mund sei voll Lachens Was mein Gott will, das	21
104	A 65	g'scheh allzeit Der Herr ist mein getreuer Hirt Herr	20, 22
105	A 114	Jesu Christ, du höchstes Gut Ach lieben Christen,	156, 157, 158
106	B 18	seid getrost Mache dich, mein Geist, bereit Du	24, 47, 105
107	A 109	Friedefürst, Herr Jesu Christ Sei Lob und Ehr dem	25, 179, 189
108	A 72	höchsten Gut O Jesu Christ, mein's Lebens Licht	20
109	A 151	Preise, Jerusalem, den Herrn Gott, man lobet dich	27, 28, 161, 237, 239
110	A10	in der Stille Herr Gott, Beherrscher aller Dinge	24
111	A 36	Gott, man lobet dich in der Stille Christum wir	26, 237
112	A 67	sollen loben schon Das neugeborne Kindelein	24, 137, 179
113	A 122	Liebster Immanuel, Herzog der Frommen Meinen	24
114	A 139	Jesum laß ich nicht Mit Fried und Freud ich fahr	24
115	A 156	dahin Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort Herr Jesu	24
116	A 164	Christ, wahr' Mensch und Gott Auf Christi	26, 189
117	A 187	Himmelfahrt allein Gelobet sei der Herr, mein Gott	30
118	B23	b Herr Gott, dich loben alle wir Aus der Tiefen rufe	31, 110, 185
119	B3	ich Bereitete die Wege, bereitet die Bahn Ich freue	31, 32
120	B6	mich in dir	31, 164,239
120a	B 15		30
120b	B 28		24
121	A 13		24
122	A 19		24
123	A 28		24, 182
124	A 30		24
125	A 168		24 24
126	A 46		25, 168
127	A 49		27, 181
128	A 76		24, 181,236,239
129	A 93		137, 157, 158 240 24
130	A 179a		
131	B25		
132	A 6		
133	A 16		



134	A59a-b	Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß	21, 111, 189,239
135	A 100	Ach Herr, mich armen Sünder	24, 226
136	Al i i	Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz	20, 23
137	A 124	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	26, 27, 181
138	A 132	Warum betrübst du dich, mein Herz	20, 47, 126, 182, 189
139	A 159	Wohl dem, der sich auf seinen Gott	24
140	A 166	Wachet auf, ruft uns die Stimme	26, 185, 237
144	A41	Nimm, was dein ist, und gehe hin	21,23, 182
145	A 60	Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen	29
146	A 70	Wir müssen durch viel Trübsal	27, 164, 169, 171, 185
147	A 174	Herz und Mund und Tat und Leben	20, 22, 47, 109
148	A 140	Bringet dem Herrn Ehre seines Names	20, 240
149	A 181	Man singet mit Freuden vom Sieg	29,236
150	B 24	Nach dir, Herr, verlangst mich	156, 157, 158
151	A 17	Süßer Trost, mein Jesus kömmt	27
152	A 18	Tritt auf die Glaubensbahn	118,158,159
153	A 25	Schau, lieber Gott, wie meine Feind	17, 18,21, 179
154	A 29	Mein liebster Jesus ist verloren	17, 18,21
155	A 32	Mein Gott, wie lang, ach lange	21
156	A 38	Ich steh mit einem Fuß im Grabe	29, 164, 166, 169
157	A 170, B20	Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn	29, 30
159	A 50	Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem	29
161	A 13	Komm, du süße Todesstunde	168
162	A 148	Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe	20
163	A 158	Nur jedem das Seine	20,137
164	A 128	Ihr, die ihr euch von Christo nennet	27
165	A 90	O heüiges Geist- und Wasserbad	21,22,240
166	A 71	Wo gehest du hin?	21,23
167	A 176	Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe	20, 23, 109
168	A 116	Tue Rechnung! Donnerwort	27, 239
169	A 143	Gott soll allein mein Herze haben	27, 164, 169, 171
170	A 106	Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust	27
171	A24	Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm	29, 185, 236
172	A81a-c	Erschallet, ihr Lieder	21,22, 137, 168, 236
173	A 85	Erhöhtes Fleisch und Blut	21, 111, 178, 188, 189
174	A 87	Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemute	29, 163, 164, 166, 236, 240
175	A 89	Er rufet seinen Schafen mit Namen	25
176	A 92	Es ist ein trotzig und verzagt Ding	25
177	A 103	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	24, 181
178	A 112	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	25, 227
179	A 121	Siehe zu, da_ß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei	20, 22, 137, 239
180	A 149	Schmücke dich, o liebe Seele	24
181	A45	Leichtgesinnte Flattergeister	21,22
182	A 53, A 172	Himmelskönig, sei willkommen	21,97, 157, 158
183	A 79	Sie werden euch in den Bann tun (II)	25
184	A 88	Erwünschtes Freudenlicht	21, 111, 189,239
185	A 101	Barmherziges Herze der ewigen Liebe	20,22,109
186	A 108	Ärgre dich, o Seele, nicht Es wartet	20, 22, 23, 109
187	A110	alles auf dich Ich habe meine	27,40
188	A 154	Zuversicht	28,29, 164, 168-170

190	A21	Singet dem Herrn ein neues Lied Nun	18.21, 236, 240
192	A 188	danket alle Gott Ihr Tore (Pforten) zu	26, 189, 237, 239
193	B5	Zion A 91 a-b, Höchsterwünschtes	31, 239
194	A91a-b	Freudenfest	21.21, 30, 31, 111
	B31		
195	B 14a-c	Dem Gerechten muß das Licht	31
196	B 11	Der Herr denket an uns Gott ist	157-158
197	B 16	unsre Zuversicht Ehre sei Gott in	31, 240
197a	A11	der Höhe Trauerode A 120a-c	29
198	G34	Mein Herze schwimmt im Blut	29,30, 101, 121
199	A 120a-	Bekennen will ich seinen Namen	20, 22, 137, 239
200	A 192	Non sa che sia dolore	29, 30
209	G 50	Schweigt stille, plaudert nicht	164, 172
211	G48	Mer han en neue Oberkeet	121
212	G212	Der Geist hilfft unser Schwachheit auf	121, 164, 172
226	C2	Messa in si minore	237
232	E1	Messa in fa maggiore	45, 101, 102, 171, 229
233	E6	Sanctus in re maggiore	229
238	E 11	Magnificat in mi bemolle maggiore	18
243a	E 13	Passione secondo Matteo	18, 56
244	D3		28,95, 99-100, 120, 121,
		Köthener Trauermusik	131-33, 144, 152, 237
244ab22		Passione secondo Giovanni	30
245	D2	Oratorio di Natale	23, 95, 215
248	D7		13, 19, 29, 30, 40, 55, 95, 164,
		Testo ignoto	172, 215
248a	A 190	Kommt, gehet und eilet (Cantata di Pasqua)	29, 30
249	D 8a	Oratorio di Pasqua Gott, gib dein Gerichte	26, 161, 162, 164
249	D 8b	dem Könige B 4, B 29 Wünschet Jerusalem	30,95, 161, 164
Anh. 3	B 7	Glück	31
Anh. 4	B 4, B 2	Singet dem Herrn ein neues Lied Entfernet	30
Anh. 5	B 30	euch, ihr heitern Sterne Sein Segen flieJ3t	31
Anh. 9	G 14	daher wie ein Strom Siehe, der Hüter Israel	101
Anh. 14	B 12	Ich bin ein Pilgrim auf der Welt Herrscher des	31
Anh. 15	B32	Himmels, König der Ehren	31
Anh. 190 A	58		29
Anh. 193 B	9		31

#### OPERE STRUMENTALI

BWV	titolo	pagina
371	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	217
437	Wir glauben all an einen Gott	217, 218
528	Sonata a tre n. 4 in mi minore	160
536	Fuga in la maggiore	159
578	Fuga in sol minore	157
579	Fuga in si minore da Corelli	157
706	Liebster Jesu, wir sind hier	217
1006	Partita in mi maggiore per violino solo	170
1031	Sonata per flauto in mib maggiore	197

BWV	titolo	pagina
1046	Concerto brandeburghese n. 1	163
1048	Concerto brandeburghese n. 3	163
1049	Concerto brandeburghese n. 4	170
1050	Concerto brandeburghese n. 5	170
1051	Concerto brandeburghese n. 6	159
1052	Concerto per clavicembalo in re minore	169
	Concerto per clavicembalo in mi maggiore	169, 171, 172
1056	Concerto per clavicembalo in fa minore	166
1059	Concerto per clavicembalo in re minore	169
1067	Suite per orchestra in si minore	172
1069	Suite per orchestra in re maggiore	161

## INDICE DEI NOMI

Abele, Albrecht Ludwig 144	Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel 41, 213, 217	Friedrich August I. di Sassonia (Augusto II. [il grande], re di Polonia) 58
Adlershelm, Christian Lorenz von 55	Agricola, Johann Barthold Heinrich 120	Brossard, Sébastien de 156
Friedrich 120,	Bugenhagen, Johannes 68, 70,	Bugenhagen, Martin Heinrich 234
234	Altnickol, Johann 71, 74,81	Georg 'der Bärtige', duca di Sassonia 49, 68, 76
Christoph 41,	Calvisius, Sethus 49-51, 76	Gerber, Christian 79
151, 239	Carpzov, Johann Benedikt 225	Gerlach, Carl Gottheit 42, 63
Babst, Valentin 76	Bach, Anna Christian, duca di Sassonia-Weissenfels 161	Gerstenbüttel, Joachim 38
Bach, Anna Magdalena 95, 116	Bach, Christiane Eberhardine, principessa elettrice (regina di Polonia) 30, 101, 120	Gesner, Johann Matthias 237,
Bach, Carl Philipp Emanuel 36,	Clemens non Papa, Jacob 50	245
207, 212-213, 218, 234	Corelli, Arcangelo 157	Glandenberg, Michael Heinrich
Bach, Johann Ambrosius 16	Corneille, Pierre 109	147
Bach, Johann Bernhard 41	Cruciger, Caspar 68	Gleditsch, Johann Caspar 147,
Bach, Johann Christoph 217	Deyling, D. Salomon 32	234
Bach, Johann Ludwig 19, 26,	Dietel, Johann Caspar 37	Goethe, Johann Wolfgang von 120, 125
39,40,41, 118, 128	Dietel, Johann Ludwig 218	Goldberg, Johann Gottlieb 41
Bach, Johann Michael 217	Doles, Johann Friedrich 12, 233	Görner, Johann Gottlieb 34, 42,
Bach, Johanna Carolina 121	Eichler, Christian Gottlob 32	62
Bach, Wilhelm Friedemann 36,	Erdmann, Georg 51	Gottsched, Johann Christoph 114
41-43, 167	Erlebach, Philipp Heinrich 35,	114
Bach, Johann Ferdinand 147	38	Graun, Johann Gottlieb 167
Beer, Johann 237	Ernesti, Johann August 233	Graupner, Christoph 6, 45, 46,
Beethoven, Ludwig van 213	Ernesti, Johann Heinrich 59, 72	56,99, 108, 147, 216, 221
Beyer, Heinrich Christian 55,	Ernst Ludwig, duca di Sassonia-Meiningen 28, 118	Gräve, Gottfried 61
234	Fasch, Johann Friedrich 38, 42,	Groschuff, Friedrich 74
Birkmann, Christoph 150	45,61,99, 109, 112	Grünewald, Gottfried 47
Birnstiel, Friedrich Wilhelm 213,	Fischer, Christian Gabriel 116	Günther, Johann Christian 120
217	Forkel, Johann Nikolaus 224,	Händel, Georg Friedrich 56
Bleyer, Georg 55	225, 227	Harrer, Gottlob 12
Blum, Michael 76	Franck, Salomon 109, 112, 118,	Hauptmann, Moritz 15
Bodenschatz, Erhard 234	127, 130	Haydn, Joseph 213
Bodinus, Nicolaus Ernst 42		Heineccius, Johann Michael 127
Börner, Franz Heinrich 59		Heinichen, Johann David 56,
Börner, Christian Friedrich 75		143
Börner, Johann George 75		

Heinrich, duca di Sassonia 49, 68  
 Hekeln, Friedrich 75 Helbig, Johann Friedrich 43 Helm, Christoph 40 Henrici, Christian Friedrich *vedi* Picander  
 Hermans, Nikolaus 135 Hiller, Johann Adam 12 Hoffmann, Johann Christoph 151  
 Hoffmann, Melchior 42, 61 Hofmann, Carl Gottlob 76 Hofmann, Friedrich Gottlob 76 Homilius, Gottfried August 36, 37, 42 Johann Friedrich, Principe  
     elettore di Sassonia 49 Jonas, Justus 68 Josquin des Prez 50 Kant, Immanuel 131 Kaufmann, Georg Friedrich 42 Keiser, Reinhard 56 Kimberger, Johann Philipp 213 Kittel, Johann Christian 148 Knauer, Johann Oswald 22, 39, 109-12, 126, 127, 131 Knüpfer, Sebastian 12, 38, 55-56, 99  
 Koch, Heinrich Christoph 201 Kornagel, Johann Gottfried 234 Krause, Johann Gottlob 233 Krebs, Johann Ludwig 42 Krieger, Adam 35 Krieger, Johann Philipp 35, 53, 55 Kuhnau, Johann 12, 22, 38, 42, 47, 56-61, 64, 76, 81, 108, 143, 144, 147, 149-150, 221, 235, 238, 243 Kühnel, Gottfried 59 Lange, Gottfried 108 Lehms, Georg Christian 117-119, 127  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 71 Leibniz, Johann Friedrich 72, 89 Leopold, Principe di Anhalt-Köthen 30, 93, 94, 178 Lipsius, Johann Christoph Samuel 150, 151 Löffler, Friedrich Simon 71 Ludewig, Bernhard Dieterich 151  
 Ludovici, Christian 114 Luterò, Martin 68-70, 76, 182 Marpurg, Friedrich Wilhelm 143, 218 Mattheson, Johann 36, 143, 156, 198, 222-3, 226, 237, 243 Melantone, Filippo 68 Mendelssohn Bartholdy, Felix 144 Meyer, Christian Ernst 234 Michael, Tobias 51-3, 55 Möhring, Johann Friedrich 41 Moller, Martin 203 Monteverdi, Claudio 155 Mozart, Wolfgang Amadeus 213 Müller, Heinrich 132 Neumeister, Erdmann 22, 28, 35, 40, 43, 47, 109, 110, 118, 121, 127, 130, 177 Orlando di Lasso 50 Olearius, Johann 129, 130, 137 Otto, Ephraim Jacob 150-151 Otto, Valentin 50 Pachelbel, Johann 217 Pfeffinger, Johann 49 Picander 28, 29, 32, 117, 120, 121, 127, 131-133, 166 Pisendel, Johann Georg 144 Platz, Abraham Christoph 61 Ponickau, Johann Christoph von 30 Printz Wolfgang Caspar 241 Quantz, Johann Joachim 37 Rambach, Johann Jacob 41, 126, 127, 131 Raguenet, Francois 143 Reichardt, Johann Friedrich 224, 226 Reiche, Gottfried 147, 148, 234 Riepel, Joseph 201 Rochlitz, Friedrich 222 Rolle, Christian Ernst 99 Romanus, Franz Conrad 59, 60, 116 Rosenmüller, Johann Georg 53, 55, 69, 76 Rost, Johann Christoph 76 Rother, Christian 234 Ruetz, Caspar 238 Scheibe, Johann Adolph 42, 100, 201, 240 Scheibel, Gottfried Ephraim 64, 144, 222, 226  
 Scheidt, Samuel 217 Schein, Johann Hermann 51, 52, 76, 243 Schelle, Johann 12, 37, 38, 55-6, 58-59, 99, 143, 225 Schemelli, Georg Christoph 76 Schieferdecker, Johann Christian 108 Schmid, Balthasar 44 Schott, Georg Balthasar 63 Schubert, Franz 144 Schumann, Valentin 76 Schütz, Friedrich Wilhelm 81 Schütz, Heinrich 53 Seinecker, Nikolaus 76 Spaun, Joseph von 144 Spitta, Philip 94, 126 Steindorf, Johann Martin 99 Stölzel, Gottfried Heinrich 6, 39, 45, 99, 109, 112, 126, 216 Strungk, Nikolaus Adam 56 Stübel, Andreas 114, 127 Stümer, Heinrich 143 Taubert, Maria Elisabeth 114 Telemann, Georg Philipp 6, 37-38, 40, 41-45, 55, 59-64, 98, 99, 112, 114, 216, 221 Tufen, Andreas Christoph 99 Vopelius, Gottfried 76, 217 Wagner, Georg Gottfried 150 Walter, Johann 146 Walther, Johann Gottfried 143, 155, 156, 176, 240 Weber, Jeremias 76 Wecker, Christoph Gottlob 16, 151  
 Weise d. Ä., Christian 127 Weisse, Christian Felix 121 Weiz, Anton 57 Werner, Friedrich 76 Wild, Friedrich Gottlieb 16, 151 Wolff, Christian 131 Winckler, Johann Heinrich 237, 245 Zachow, Friedrich Wilhelm 38, 56 Zelter, Adelheid 144 Zelter, Karl Friedrich 120, 125 Ziegler, Christiane Mariane von 25-6, 114-17, 118, 126, 128 Ziegler, Johann Gotthilf 217