

ISBN 88 – 417 – 0010 – 6

Il mondo delle cantate di Bach

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

1

Le Cantate sacre
di Johann Sebastian Bach
da Arnstadt a Köthen

ANABASI

I Concerti del Quartetto

INDICE

Prefazione Ton Koopman	6
---------------------------	---

Nota introduttiva Cristoph Wolff	8
-------------------------------------	---

I IL COMPOSITORE E IL SUO MONDO

1 Le cantate precedenti a Lipsia: repertorio e contesto Cristoph Wolff	13
------------------------------------------------------------------------------	----

2 la musica sacra attorno e dopo il 700: generi e stili Peter Wollny	
----------------------------------------------------------------------------	--

3 Vita musicale delle città e delle corti della Germania centrale intorno al 1700 Claus Oefner	45
---------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

4 Tappe della vita e dell'attività di Bach Andreas Glockner	59
-------------------------------------------------------------------	----

5 Bach organista Gorge B. Stauffer	87
---------------------------------------	----

6 Virtuoso e compositore Hans-Joachim Schulze	103
--------------------------------------------------	-----

Abbreviazioni	228
Bibliografia	228
Indice delle opere	233

II LE OPERE E IL LORO MONDO

7 Autori e testi poetici Hans-Joachim Schultze	111
---------------------------------------------------	-----

8 Aspetti liturgici e teologici Martin Petzoldt	119
----------------------------------------------------	-----

9 Bibbia, Gesandbuch e liturgia Martin Petzoldt	135
----------------------------------------------------	-----

10 Coro e organici strumentali Christoph Wolff	157
---------------------------------------------------	-----

11 Cori e corali Daniel R. Melamed	169
---------------------------------------	-----

12 Arie e recitativi Peter Wollny	185
--------------------------------------	-----

13 Affetti, retorica ed espressione Musicale Ulrich Leisinger	199
---------------------------------------------------------------------	-----

14 Aspetti di prassi esecutiva Ton Koopman	213
-----------------------------------------------	-----

PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA

"La lunga marcia per Bach": con questo titolo di un concerto offerto da Frans Brüggen per dare impulso ad una grandiosa avventura musicale, mai realizzata in Italia, I Concerti del Quartetto annunciarono nel novembre 1993 il loro progetto decennale di esecuzione integrale delle Cantate, in collaborazione col Comune di Milano. L'idea prese forma nella programmazione di due cicli annuali di concerti, affidati a diversi complessi e direttori, così da offrire al pubblico (esteso a tutta Italia grazie alle trasmissioni radiofoniche di RAI RadioTre) un ampio ed internazionale panorama e confronto delle tendenze interpretative attuali.

Le Settimane Bach si sono affermate nel consenso degli ascoltatori sin dall'edizione inaugurale del maggio 1994, ed uno dei primi contatti con i grandi interpreti bachiani d'oggi si stabilì allora con Ton Koopman, fra i protagonisti del progetto già dal primo ciclo per la Messa in si minore con i suoi Amsterdam Baroque Orchestra and Choir.

Si apprese così che Ton Koopman stava anch'egli prospettando l'esecuzione e registrazione integrale delle Cantate di Bach (che avrebbe avviato ad Amsterdam nell'autunno seguente, pochi giorni dopo aver partecipato al secondo appuntamento del cammino milanese) e, con Christoph Wolff, preparava un'ampia pubblicazione dedicata al "mondo delle Cantate".

Esce ora in Italia il primo volume dell'opera: iniziativa editoriale di fondamentale completamento a quella concertistica, resa possibile dalla collaborazione con le Edizioni Anabasi e dalla lungimiranza degli Enti pubblici (il Comune di Milano anzitutto, ed ora anche la Provincia di Milano e la Regione Lombardia), delle molte aziende private e dei sostenitori che, col loro contributo, consentono la realizzazione del progetto. A tutti loro, ed ancor prima agli autori, il nostro ringraziamento.

Milano, autunno 1995

I Concerti del Quartetto

PREFAZIONE

Il mio sogno di eseguire un giorno tutte le cantate di Bach si è realizzato. Nel corso di una conversazione con i responsabili della casa discografica francese Erato, espressi questo mio grandissimo desiderio. Con mia estrema sorpresa la reazione fu tutt'altro che negativa; anzi, vi fu l'invito a predisporre rapidamente un piano concreto che servisse di base per una successiva discussione. Quando poi si fece avanti uno sponsor fui in grado di dare il via a questo fantastico progetto. Un impegno enorme, sia in termini di quantità sia di qualità: produrremo 66 CD e faremo 44 concerti.

Nel corso dei prossimi dieci anni nelle grandi sale da concerto olandesi verranno eseguite tutte le cantate di Bach, e anche in altre parti del mondo l'Amsterdam Baroque Orchestra and Choir presenterà negli anni a venire numerosissime cantate; da questo cammino avranno origine tutti i nostri CD, prodotti da Erato, etichetta francese della Warner Music.

Si tratta di tutte le cantate conosciute, sia sacre sia profane. Nikolaus Harnoncourt e Gustav Leonhardt per primi hanno registrato tutte le cantate sacre con strumenti originali, cori di voci maschili e voci bianche: un'impresa avviata negli anni Settanta e protrattasi per circa vent'anni. Helmuth Rilling ha realizzato le incisioni delle medesime cantate con strumenti moderni, e con solisti vocali maschili e femminili. Per quanto ci è noto, il corpus completo delle cantate profane non è mai stato inciso da un unico direttore, come avverrà invece nel nostro caso: la prima integrale delle cantate sacre e profane che coinvolge un unico direttore, con la "sua" orchestra di strumenti originali, il suo coro e diversi solisti.

Naturalmente il nostro progetto si basa sulle più recenti acquisizioni musicologiche; possiamo inoltre avvalerci, con riconoscenza, della notevole esperienza esecutiva in campo tecnico e stilistico che i numerosi strumentisti di livello internazionale specialisti del barocco, partecipi di questo lavoro, hanno accumulato negli ultimi decenni.

Non si deve però dimenticare l'importanza della ricerca musicologica. Le note allegate ai dischi non offrono lo spazio sufficiente per affrontare la tematica in modo approfondito, e per questo pubblichiamo qui il primo di tre volumi sulle cantate di Bach. Per quanto possa sembrare strano, nella storia della letteratura bachiana questa è la prima serie di libri dedicati esclusivamente alle cantate. Prima di cominciare ad incidere si è svolto un intenso lavoro di ricerca. Affascinanti conversazioni con Christoph Wolff hanno reso per me il mondo delle cantate di Bach ancora più avvincente.

Non solo con piacere, ma anche con gratitudine iniziamo queste esecuzioni e incisioni delle cantate di Bach. Questo volume, che si occupa delle prime cantate bachiane, illustra e illumina i vari aspetti relativi alla vita e all'opera di Bach in questo periodo. E' un libro interessante e facilmente leggibile. In linea di principio Il mondo delle Cantate di Bach non è concepito per musicologi e lettori specializzati, anche se essi vi scopriranno indubbiamente informazioni utili e osservazioni di rilievo. La finalità principale del libro è quella di portare il mondo spirituale e artistico di Bach più vicino a voi. Vi auguro una felice lettura.

Amsterdam
Primavera 1995

Ton Koopman

NOTA INTRODUTTIVA

Le cantate di Johann Sebastian Bach costituiscono uno dei grandi tesori dell'arte occidentale. Il loro mondo non è però più il nostro mondo. Quando esse risuonano noi possiamo esserne affascinati; ma, anche se la musica di Bach sembra esserci divenuta familiare, il loro mondo ci rimane estraneo.

Qual è il ruolo delle cantate e il loro sviluppo in rapporto all'opera complessiva di Bach? In quale contesto sono nate e quale valore avevano per il compositore? Quali sono i loro modelli musicali, quali importanti relazioni possiamo stabilire con la produzione di altri maestri e in che cosa si esprime la specifica individualità delle cantate di Bach? Quale struttura e quale funzione hanno i testi e quali contenuti trasmettono? Quali sono le relazioni fra la forma musicale e quella letteraria? Come si spiega la varietà di moduli compositivi per coro, voci soliste e strumenti? Quali difficoltà si incontrano oggi in un'esecuzione in condizioni mutate?

L'abisso temporale e culturale che separa il nostro mondo da quello delle cantate di Bach è senza dubbio difficilmente colmabile, e forse il modo più semplice è quello di realizzarne una convincente esecuzione musicale. All'ascolto e alla lettura delle partiture emergono tuttavia quesiti sempre nuovi e di diverso carattere. Il tentativo di portare alla luce questi interrogativi e dare loro una risposta può solo contribuire a comprendere meglio queste opere in relazione al loro contesto storico. Ecco dunque lo scopo di questo libro: accompagnare, ampliare e approfondire l'esperienza musicale.

L'idea si è sviluppata nel corso della progettazione della prima incisione integrale delle cantate di Bach, sacre e profane, a cura di Ton Koopman con l'Amsterdam Baroque Orchestra & Choir per Erato. Dai dibattiti preparatori con Ton Koopman emerse non solo il progetto per le incisioni su CD, ma

anche l'idea di una introduzione di ampio respiro nel mondo delle cantate di Bach, fondata sulle più recenti acquisizioni scientifiche. E' prevista una pubblicazione in tre volumi, dedicati a tre aree diverse ma complementari della produzione bachiana: (1) le cantate sacre fino al 1723; (2) le cantate profane e (3) le cantate sacre del periodo di Lipsia.

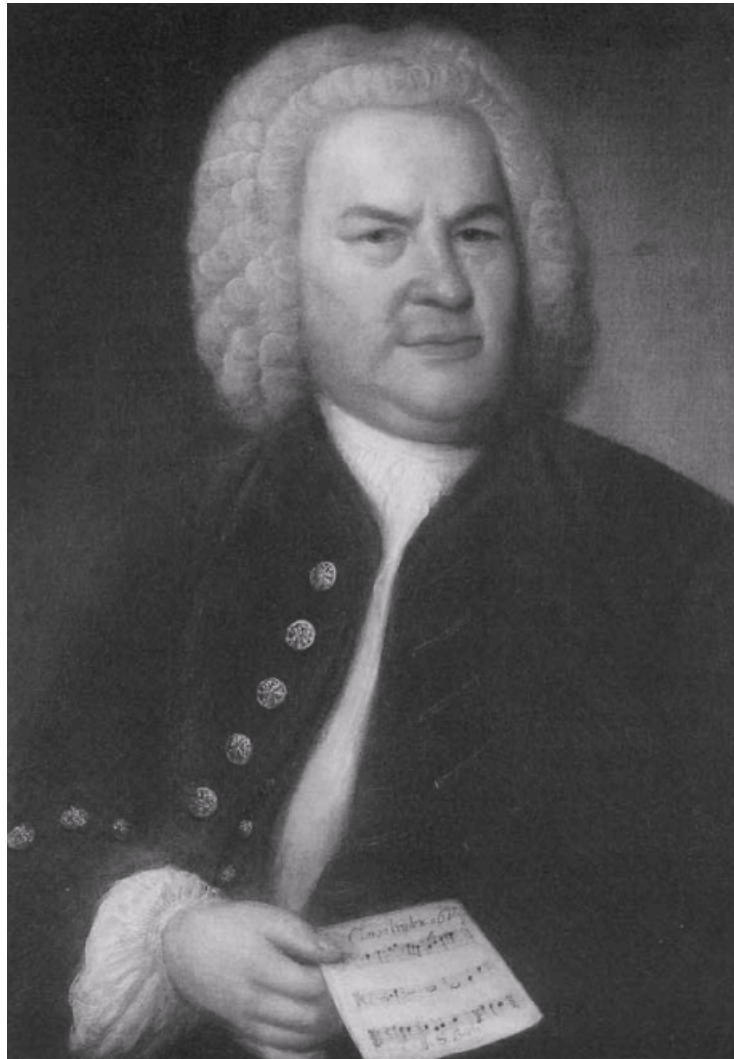
Questa suddivisione in tre parti corrisponde al piano discografico, anche se il progetto editoriale è da considerarsi autonomo. Fino ad oggi non è ancora stata realizzata un'introduzione alle cantate di Bach che, come questa, sia dedicata non tanto all'analisi dei singoli lavori quanto piuttosto ad un'ampia e approfondita messa a fuoco del contesto complessivo in cui sono nate. Aspetti storici e biografici, punti di vista letterali e teologici, riflessioni analitiche ed estetiche dovrebbero integrarsi reciprocamente nei contributi di questo volume e di quelli che seguiranno.

Le illustrazioni inserite nel presente volume si riferiscono nel loro complesso al mondo delle cantate sacre di Bach nel periodo precedente a Lipsia, ma, per ragioni tecniche, non sempre hanno una relazione diretta con i testi ai quali sono accostate.

Una raccolta organizzata e ordinata tematicamente è negli interessi e nella volontà degli autori che vi hanno collaborato. Il curatore coglie pertanto con piacere l'occasione di rivolgere qui ai suoi colleghi e amici il dovuto ringraziamento. Ringrazia inoltre Uitgeverij Uniepers Abcoude e *I Concerti del Quartetto* per l'assistenza editoriale prestata.

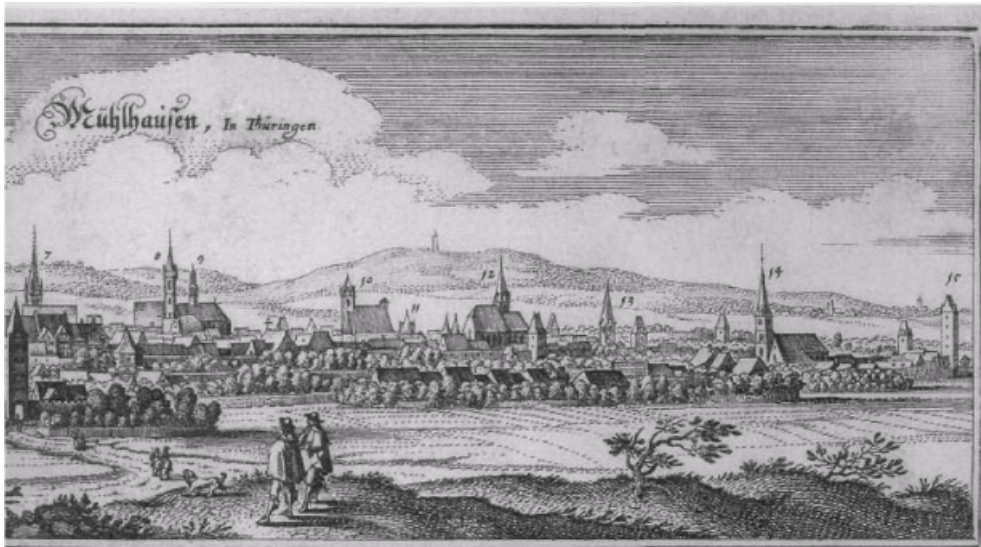
Cambridge, Massachusetts
Primavera 1995

Christoph Wolff



I

IL COMPOSITORE E IL SUO MONDO



Mühlhausen, da un'incisione su rame di Matthäus Merian, 1650 ca.



*Mühlhausen (particolare), da un'incisione di M. Merian,
con la Martenkirche (4) e la Blasiuskirche (6).*

LE CANTATE PRECEDENTI A LIPSIA: REPERTORIO E CONTESTO

Christoph Wolff

Johann Sebastian Bach ci ha lasciato sul piano della varietà musicale, della qualità compositiva e del livello estetico una produzione creativa senza precedenti. Questo vale in egual misura per la produzione strumentale e per quella vocale, benché per tutto il periodo in cui Bach visse e nei decenni successivi alla sua morte la fama si riferisse in primo luogo allo "organista famoso in tutto il mondo" (*Nekrolog* 1750 /1754), Nella prima biografia di Bach redatta da Johann Nicolaus Forkel (Lipsia 1802) ancora quasi non si fa cenno alla produzione vocale; Carl Philipp Emanuel Bach già nel 1786 aveva però richiamato l'attenzione su di essa, allorché eseguì il Credo della Messa in si minore, che il pubblico di Amburgo considerò "uno dei più superbi pezzi di musica che mai sia stato ascoltato" (Doc. III, n°911). Le composizioni vocali di Bach rimasero comunque a lungo adombrate da quelle per organo e strumenti a tastiera, delle quali già nel 1800 fu progettata un'edizione integrale. Solo nel 1829, con la memorabile esecuzione alla Singakademie di Berlino della *Passione secondo Matteo* da parte di Mendelssohn, che rappresentò un segnale i cui effetti ebbero ampia ripercussione, un pubblico più ampio si avvicinò alla figura di Bach anche come magistrale compositore di musica vocale.

Nel XIX secolo la ricezione della musica vocale di Bach si concentrò su oratori e passioni, almeno al di fuori di Lipsia, dove il coro di San Tommaso già

sotto gli immediati successori di Bach non aveva cessato di coltivare la musica del grande maestro. La reale entità dell'opera vocale di Bach, soprattutto la consistenza della produzione di cantate sacre, fu però conosciuta dai più solo con l'edizione integrale a cura della Bach-Gesellschaft (BG), intrapresa nel 1850. Il ruolo centrale rivestito dalle cantate sacre e profane nella produzione di Bach è documentato con evidenza sia dalla vecchia sia dalla nuova edizione completa (BG, NBA). Il repertorio cantatistico nell'ambito dell'opera bachiana rappresenta di gran lunga il corpus più consistente e più vario, il cui significato musicale davvero unico è stato invero compreso solo gradualmente e molto lentamente nel mondo musicale: un processo che fino ad oggi non si è ancora concluso.

I "*Vierstimmige Choral-Gesänge*". pubblicati in quattro volumi da Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Philipp Kirnberger fra il 1784 e il 1787, e in seguito più volte riediti, avevano offerto una prima seppur limitata idea dell'opera cantatistica di Bach. E' per questo tanto più sorprendente che il critico berlinese Johann Friedrich Reichardt in una pubblicazione del 1781 ritenesse di dover considerare il compositore di questi corali "il più grande armonista di tutti i tempi e di tutti i popoli" (Doc. III, n° 853). Un tale apprezzamento - formulato ancora ai tempi di Haydn e Mozart - doveva tuttavia ignorare completamente il vero contesto delle cantate. I corali rappresentano infatti senza dubbio un elemento costitutivo caratteristico. ma sono comunque solo uno dei molti aspetti e delle molte componenti dell'arte cantatistica di Bach, la cui reale e piena entità non si rivela né in un singolo lavoro né nella somma di movimenti per coro, arie, recitativi e corali, ma solo considerando il contesto musicale e storico dell'opera complessiva. Per questo anche i capitoli che seguono sono dedicati alle tradizioni del genere della cantata, ai suoi presupposti sul piano della tecnica compositiva, alla poetica e alla funzione dei testi delle cantate, al contesto biografico, storico e così via. Il punto di riferimento essenziale è rappresentato comunque innanzitutto dalle questioni relative alla trasmissione e al repertorio della cantate sacre di Bach.

Secondo quanto affermato nel Nekrolog, Bach al termine della sua vita lasciò "cinque annate di pezzi sacri, per tutte le domeniche e le festività", cioè cicli di cantate per cinque anni liturgici completi, ovvero complessivamente oltre trecento composizioni. Anche se diversi contemporanei di Bach, come Georg Philipp Telemann, Gottfried Heinrich Stölzel e Christoph Graupner sul piano quantitativo andarono addirittura oltre, l'opera cantatistica di Bach si distingue soprattutto poiché non lesina in alcun modo sull'utilizzo di tecniche compositive ed esecutive nuove per superare le convenzioni ormai instaura-

te e sviluppare costantemente un discorso autonomo. In questo senso il corpus delle cantate di Bach non quantitativamente ma qualitativamente rappresenta la più importante realizzazione nella storia della musica sacra.

Ciò che appariva ancora come una vaga idea nel 1708, allorché Bach spiegò ai consiglieri comunali di Mühlhausen le sue finalità artistico-musicali il suo "scopo ultimo, cioè una *regulirte Kirchen Music* in onore di Dio" (Doc. I, n° 1) , potè essere realizzato negli oltre quattro decenni successivi di attività. Il suo lascito musicale nel 1750 era rappresentato per la maggior parte da quanto serviva per una "musica da chiesa ben regolata": un grande repertorio di pezzi sacri, fra i quali in primo luogo cantate per le domeniche e le festività dell'anno liturgico, ma anche oratori, passioni, messe e altre composizioni con finalità liturgiche. I 27 anni trascorsi come Thomaskantor a Lipsia dal 1723 al 1750 lasciarono da questo punto di vista una traccia fondamentale. Dal momento che entro la fine degli anni Venti erano già sostanzialmente disponibili cinque annate di cantate (*Kantaten-Jahrgänge*), le necessità degli anni Trenta e Quaranta poterono costantemente essere soddisfatte con un repertorio che sin dall'inizio era stato concepito per possibili riprese.

E' davvero un peccato che il complesso di quest'opera cantatistica un tempo completo sia pervenuto ai posteri solo considerevolmente decimato. La distribuzione del lascito di Bach fra gli eredi portò dopo il 1750 a una suddivisione del repertorio alla quale parteciparono soprattutto la vedova Anna Magdalena e i quattro figli musicisti. Secondo quanto affermato da Forkel "la parte più consistente" andò a Wilhelm Friedemann. Il fatto però che proprio il figlio maggiore avesse minor cura della sua parte di eredità, oltre ad altre circostanze sfavorevoli, fece sì che oltre due quinti delle cantate andassero dispersi in seguito alla suddivisione dell'eredità. Nonostante la trasmissione solo frammentaria e le irreparabili perdite, il repertorio oggi conservato di quasi duecento cantate sacre - per oltre cento ore di musica - costituisce un prezioso tesoro vocale e strumentale, rappresentativo di tutti i fondamentali periodi creativi della vita di Bach. La straordinaria varietà musicale e il carattere peculiare dell'opera cantatistica si riflettono non solo nel suo complesso, ma anche in singole annate, in gruppi di opere più o meno ampi, che devono il loro inconfondibile carattere a diverse fasi della vita creativa di Bach.


I pezzi sacri composti prima del periodo di Lipsia, e fra questi l'intero corpo delle opere di Weimar, sono spesso indicati genericamente dalla letteratura come cantate "giovanili". Questa definizione è ambigua e in ultima analisi

anche scorretta, dal momento che Bach, quando nel 1723 lasciò il suo posto di Kapellmeister a Köthen per assumere la carica di Thomaskantor a Lipsia, aveva già raggiunto l'età di 38 anni. E' vero che la maggior parte delle cantate risale agli anni di Lipsia e che anche il consolidamento dei presupposti stilistici e tecnico-compositivi della produzione vocale di Bach si colloca dopo il 1723, ma il "primo periodo di maestria" si era ormai concluso da tempo. Già all'epoca della promozione a Konzertmeister alla corte di Weimar, che gli diede l'opportunità nel 1714 di dedicarsi ad una regolare produzione di cantate, Bach aveva ormai trentanni. Il fatto che a quell'epoca la sua reputazione fosse fuori discussione e che egli anche al di fuori del ristretto ambito in cui operava fosse considerato un compositore esperto è dimostrato dalla circostanza non sottovalutabile che, alla fine del 1713, gli fosse stata offerta la successione di Friedrich Wilhelm Zachow, il maestro di Händel, come direttore musicale della Marktkirche di Halle. Poco tempo dopo, nella prima notizia pubblicata a proposito di Bach (Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717), si dice: "Del famoso organista di Weimar, Hr. Joh. Sebastian Bach, ho visto cose sia per la chiesa [musica vocale] sia per la mano [musica per la tastiera] di tal fatta che si deve nutrire alta stima per quest'uomo" (Doc. II, n° 83).

L'espressione "prime" cantate o il concetto di "opera giovanile" implica per le composizioni così classificate una mancanza di maturità e maestria. In considerazione dei lavori perduti e delle incertezze cronologiche, per Bach la definizione del concetto di "prime composizioni" appare particolarmente difficile, e non solo in ambito vocale. Il fatto stesso che uno dei più significativi capolavori organistici di Bach, la Passacaglia in do minore BWV 581, sia stato composto prima del 1710 non ci consente di includere il periodo di Weimar, iniziato nel 1708, nella categoria dei lavori "giovanili". Quando Bach consegnò alle stampe la sua cantata per l'elezione del Consiglio di Mühlhausen "Gott ist mein König" BWV 71, doveva essere ben cosciente del fatto che questa composizione secolare aveva ormai ampiamente superato i modelli della generazione precedente, compreso il grande maestro Buxtehude. Anche se l'edizione a stampa di BWV 71 e della sua gemella perduta dell'anno 1709 (BWV deest / BC B 2] rimase un episodio isolato nel quadro della produzione cantatistica, essa sottolinea le ambizioni di Bach e la sua consapevolezza di poter pubblicare "capolavori". Né il coetaneo Händel né il più anziano Telemann avevano all'epoca ancora dato opere vocali alle stampe.

Le più antiche composizioni vocali di Bach conservate rimandano alla sua breve permanenza a Mühlhausen (1707-1708), ma potrebbero forse risalire agli anni di Arnstadt. Esse documentano in modo evidente come il giovane

Jesu Juva,
 Gott ist mein König.
 ad 18. e 22.
 3 Trombe e
 Tamburi.
 3 Violon. e
 Violono.
 2 Oboc. e
 Bassoni.
 2 Flutti e
 Violoncello.
 Soprano Alto Tenore Ba.
 e 4 Ripieno.
 con Organo
 per l'Organo.
 De Paris. 1708.
 Gio: Bach
 Organo Mallesiano



Frontespizio autografo della cantata
 "Gott ist mein König" BWV 71.

Bach fosse in grado di muoversi ai massimi livelli in relazione ai modelli del tardo secolo XVII, fra i quali si possono citare in particolare Buxtehude, Pachelbel e i membri più anziani della famiglia Bach (ricordiamo innanzitutto i fratelli Johann Christoph e Johann Michael). Egli era inoltre capace di inserire nuovi elementi nella composizione di pezzi sacri, allora definiti per lo più con i nomi di "Motetto" o "Concerto". Nel continuo confronto fra orientamenti tradizionali e moderni egli pose infine le basi per un'attività straordinariamente produttiva sul fronte della cantata, che lo avrebbe accompagnato per tutta la vita. Già intorno al 1711-1712 Bach era considerato un compositore dal quale era possibile apprendere qualche cosa. A quell'epoca un certo Johann Philipp Krauter si recò da Augsburg a Weimar per prendere lezioni "dal famoso musico Bach" (Doc. III, pp. 694 e sg.), con l'esplicito scopo di essere istruito nell'arte di comporre cantate.

Molte delle cantate composte negli anni di Weimar furono rieseguite da Bach a Lipsia; egli anzi le integrò nei cicli annuali di cantate di Lipsia. Esclusi rimasero i pezzi più vecchi del periodo precedente a Weimar, con l'eccezione della cantata di Pasqua "Christ lag in Todesbanden" BWV 4. I motivi sono comprensibili: da un lato erano assenti a Lipsia le occasioni per le quali quei lavori erano stati composti (se si esclude BWV 4, non si trattava infatti di cosiddetti Jahrgangs-Stücke, cioè di composizioni che si integravano nel ritmo delle domeniche e delle festività dell'anno liturgico): dall'altro queste composizioni, ancora nello stile del XVII secolo, appartenevano a quell' "antico tipo di musica" che - come sosteneva Bach nel suo "*Entwurf einer wohlbestallten Kirchen-Music*" del 1730 (Doc. I, n° 22) - "non sembra più piacere alle nostre orecchie". Non si trattava di un giudizio di valore, bensì di una considerazione sul legame di quella musica "di una volta" con una determinata epoca, che riguardava non solo i predecessori di Bach a Lipsia, ma anche le sue stesse prime composizioni.

Se Bach a Lipsia operò in modo selettivo nella riesecuzione di opere di epoca precedente, ancor più cauto fu nel riutilizzo, nelle nuove opere che compose a Lipsia, di brani di lavori preesistenti. La parodia di musica del periodo di Köthen tuttavia, a motivo della maggiore affinità stilistica, presentava evidentemente pochi problemi. Così alcune composizioni d'occasione del periodo di Köthen poterono facilmente essere trasformate in cantate sacre attraverso l'assegnazione di nuovi testi, come dimostra l'esempio della serenata di compleanno "Durchlauchster Leopold" BWV 173a del 1722, eseguita a Lipsia nel 1724 come cantata di Pentecoste "Erhöhtes Fleisch und Blut" BWV 173. Per un riutilizzo o una riconversione di questo tipo la distanza fra lo stile vocale di Lipsia e quello di Weimar, per non parlare dello stile com-

positivo del periodo precedente a Weimar, era davvero eccessiva. Una rara e per questo tanto più sorprendente eccezione è rappresentata dal riutilizzo della passacaglia corale "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" dalla cantata BWV 12 del 1714 circa quarant'anni più tardi nella Messa in si minore.

Trasformato nel "Crucifixus" questo movimento, stilisticamente il più antico dell'intera Messa, è posto immediatamente accanto al più moderno, "Et incarnatus est", concepito e composto molto più tardi.

La produzione cantatistica di Bach precedente a Lipsia può essere suddivisa in tre periodi principali: (I) composizioni degli anni precedenti a Weimar, (II) cantate di Weimar e (III) opere composte a Kothen. I confini sono però abbastanza labili, soprattutto a causa della presenza di nuove versioni, revisioni e riesecuzioni di numerosi lavori.

I Cantate del periodo precedente a Weimar, ca. 1706-1708

BWV	Titolo	Destinazione

Testi tratti dalla Bibbia, dall'innario e (occasionalmente) di libera composizione		
150	Nach dir. Herr. Verlanget mich	ignota 1
196	Der herr denket an uns	cerimonia nuziale
106	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	cerimonia nuziale
4	Christ lag in Todesbanden	Pasqua I (concorso per il posto di organista?)
131	Aus der Tiefen rufe ich	ignota 2
71	Gott ist mein Konig	elezioni del consiglio
---	(Cantata BC B 2)	elezioni del consiglio
223	[Meine seele soll Gott loben]	ignota

[] Non conservata, o solo parzialmente

Non abbiamo notizie in relazione agli esordi dell'attività di Bach come compositore di cantate, ma è probabile che debbano essere collocati già all'epoca in cui era organista ad Arnstadt. Fra i compiti di un organista non c'era quello di occuparsi della regolare composizione di pezzi musicali per le domeniche e le festività (*Kantoren-Musik*), ma in genere era prevista la composizione di lavori di occasione per funerali, matrimoni e altre particolari circostanze (*Organisten-Musik*). Il fatto che ad Arnstadt ci si aspettasse dall'organista Bach in effetti anche l'esecuzione di *musica figuralis* è chiaramente dimostrato dal rimprovero mossogli dal Concistoro nella primavera del 1706 che fino a quel momento "non fosse stata eseguita musica concertante" (Doc. II, n° 16). Quando poi in novembre la stessa autorità lamentò che egli "aveva fatto accedere ai coro una ragazza estranea e l'aveva fatta

The image shows the first page of the autograph manuscript for Johann Sebastian Bach's Cantata BWV 131. The score is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper. It features multiple staves of music, including vocal lines and instrumental parts. The notation is dense and characteristic of the Baroque era. At the top, there is a title in German: "Aus der Tiefen rufe ich dich, Herr, zu dir". The manuscript is signed "J. S. Bach" at the bottom right.

Cantata "Aus der Tiefen rufe ich dich, Herr, zu dir" BWV 131,
prima pagina dell'autografo.

cantare" (Doc. II, n° 17) ci si riferiva probabilmente ad una partecipazione in veste solistica in occasione dell'esecuzione di una cantata (v. anche cap. 4). I caratteri stilistici delle cantate BWV 150 e BWV 196 (delle quali BWV 150 è senza dubbio la più antica) rendono plausibile collocare la loro composizione all'epoca di Arnstadt. In mancanza di fonti originali non è però possibile confermare questa ipotesi. A causa della mancanza di documentazione rimane senza risposta anche la domanda relativa a chi fossero i destinatari delle diverse cerimonie nuziali o funebri per cui furono scritte le rispettive composizioni musicali del periodo precedente a Weimar.

BWV 4 fu probabilmente eseguita da Bach la domenica di Pasqua del 1707 come pezzo di musica *figuralis* per ottenere il posto di organista a Mühlhausen; questa cantata, unica del periodo precedente a Weimar che fu inserita nel repertorio di Lipsia (nel 1724 con un nuovo corale conclusivo e un ampliamento dell'organico) sarebbe stata in tal caso composta ancora ad Arnstadt. Come mostra la cantata BWV 4, Bach a Mühlhausen si dedicò evidentemente alla composizione di *musica figuralis* anche al di là dei meri lavori per occasioni particolari. A questo scopo egli si procurò anche "non senza fatica una grande raccolta delle migliori composizioni sacre" (Doc. I, n° 1), ma sperò invano di riuscire ad allestire una "musica da chiesa ben regolata" nella forma di regolari esecuzioni domenicali e festive. A quanto sembra la sua attività compositiva a Mühlhausen rimase sostanzialmente limitata a particolari occasioni. A questo genere di composizioni apparteneva senza dubbio BWV 71 (1708). La seconda cantata di Mühlhausen per l'elezione del Consiglio municipale del 1709 fu composta da Bach a Weimar dopo che aveva lasciato Mühlhausen: un'indicazione del fatto che per questo genere di composizioni d'occasione deve essere contemplata la possibilità di utilizzo in altri contesti.

La destinazione liturgica della cantata BWV 131, non datata, resta incerta. Tutte le cantate su salmo del periodo precedente a Weimar (oltre a BWV 131, 150 e 223 anche la prima versione di BWV 21) hanno in comune di potersi adattare alle occasioni più diverse, indipendentemente dalla collocazione nell'anno liturgico. In BWV 21 è inoltre presente l'indicazione esplicita "per ogni tempo". La "plurifunzionalità" delle cantate su salmo corrisponde in certa misura alla possibilità di ripetere le musiche funebri e nuziali in occasioni analoghe e lascia supporre che il compositore cercasse consapevolmente di prevedere una certa ampiezza e libertà di utilizzo per i suoi lavori: in questo modo era possibile scrivere alcuni pezzi di repertorio per così dire "in serie", cioè senza una concreta destinazione.



II Cantate di Weimar, 1708-1717

BWV	Titolo	destinazione
<i>Testi da: S. Frank, Evangelisches Andachts-Opffer (Weimar 1715)</i>		
132	Bereitet die Wege, bereitet die Bahn	Avvento IV
152	Tritt auf die Glaubensbahn	Domenica dopo Natale
155	Mein Gott, wie lang, ach lange	Epifania II
80a	Alles, was von Gott geboren	Quaresima III (Oculi)
31	Der Himmel lacht	Pasqua I
165	O heiliges Geist-und Wasserbad	Trinita'
185	Barmherziges Herze der ewigen Liebe	Trinita' IV
161	Komm, du sube Todessunde	Trinita' XVI
162	Ach! Ich sehe, itzt	Trinita' XX
163	Nur jedem das Seine	Trinita' XXIII

Probabilmente testi non pubblicati di S. Frank

182	Himmelskonig sei willkommen	Domenica delle palme 2
12	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	III domenica dopo Pasqua ("jubilate")
172	Erschallet, hir Lieder	Pentecoste I
21	Ich hatte viel Bekummernis	"Per ogni tempo" Trinita' III 3
---	[Was ist, das wir leben nennen, BC B 19]	cerimonia funebre



II Cantate di Weimar, 1708-1717

BWV	Titolo	Destinazione
<i>Testi da S. Frank, Evangelische Donn-und Festtages-Andachten (Weimar 1717)</i>		
70a	Wachet! Betet! Wachet!	Avvento II
186a	Argre dich, o seele, nicht	Avvento III
147a	Herz und Mund und Tat und Leben	Avvento IV
<i>testi da E. Neumeister, Geistliches Singen und Spielen (Gotha 1711)</i>		
61	Nun Komm, der Heiden Heiland	Avvento I
18	Gleichwie der Regen und Schnee	Sessagesima
<i>testi da G. C. Lehms, Gottgefälliges Kirchen-Opffer (Darmstadt 1711)</i>		
54	Widerstehe doch der Sunde	Quaresima III ("Oculi")
199	Mein Herze schwimmt im Blut	Trinita' XI
<i>testi non pubblicati di J. M. Heineccius (?)</i>		
---	[Cantata. Halle 1713] 3	Concorso per il posto di organista
63	Christen, atzet diesel Tag	Natale I
[] <i>musica non conservata</i>		

Dopo aver lavorato dalla metà del 1708 alla corte di Weimar in qualità di organista e musicista da camera, all'inizio del 1714 Bach ricevette dal duca la nomina a Konzertmeister, con l'esplicito incarico di eseguire "ogni mese nuovi pezzi". Senza dubbio Bach anche prima del 1714 aveva occasionalmente diretto, accanto all'anziano Kapellmeister Johann Samuel Drese, la musica alla chiesa del castello di Weimar e per essa aveva composto alcuni lavori (BWV 18 e 199, secondo recenti studi, sono databili all'anno 1713). Con la nomina a Kapellmeister si offrì tuttavia per la prima volta a Bach la possibilità di realizzare il suo dichiarato "scopo ultimo" di una *regulirte Kirchen Music*. Questo scopo era stato raggiunto da Bach con la rinuncia alla successione di Friedrich Wilhelm Zachow, defunto organista della Marienkirche di Halle. Il posto gli era stato offerto nel dicembre del 1713, dopo che egli aveva sostenuto con successo una prova che includeva anche l'esecuzione di una cantata (purtroppo perduta³). La prima composizione del nuovo ciclo mensile di cantate di Weimar ad essere eseguita il 25 marzo 1714 fu la cantata "Himmelskönig sei willkommen" BWV 182.

A differenza di quanto aveva fatto nei lavori d'occasione del periodo precedente a Weimar, Bach seguì ora per le cantate domenicali e festive la moderna consuetudine di attingere per i testi a raccolte per lo più pubblicate a stampa, con una comprensibile preferenza per la produzione del poeta di corte di Weimar Salomon Franck. L'esatta successione cronologica delle composizioni di Weimar non è del tutto chiara. Fra le partiture originali sono datate solo le cantate BWV 21 (1714), 61 (1714), 185 (1715) e 132 (1715). Le composizioni su testi di Franck (raccolta del 1715), Lehms e Neumeister sono comunque sostanzialmente distribuite sugli anni 1714-1716. Una certa svolta è segnata da BWV 31 (Pasqua 1715), l'ultimo lavoro che si basa su una scrittura (francese) per archi a cinque parti (v. anche cap. 10). Dopo la Pasqua 1715 furono quindi composte BWV 132, 155, 161, 162, 163, 165 e 185. Le composizioni su testi di Franck (raccolta del 1717) - presto interrotte - iniziarono solo nell'Avvento del 1717.

E' improbabile che Bach, oltre alle tre cantate d'Avvento pervenuteci, abbia messo in musica molti altri testi tratti dall'annata di Franck del 1717: il clima che si stava ormai guastando per lui a Weimar non dovette certo incoraggiarlo. E' invece probabile che sia andata perduta una buona parte delle cantate del periodo 1714-1716, in particolare di quelle relative all'annata di Franck del 1715; l'entità di questa perdita (basandosi su un ritmo di produzione mensile) potrebbe essere di poco superiore alla mezza dozzina di cantate. Non è infine possibile stabilire quanti pezzi di *musica figuralis* a Weimar possano essere stati composti prima del 1714. Il fatto che Bach componesse

cantate già prima della sua nomina a Konzertmeister è comunque provato almeno dal lavoro presentato nel dicembre 1713 a Halle ed è in generale verosimile, anche se non esistono prove concrete.

Fra le cantate eseguite al di fuori di Weimar (è documentata per esempio l'esecuzione della cantata profana BWV 208 nel 1713 e nel 1716 a WeijSenfels) è probabile che vada considerata anche la cantata di Natale BWV 63, con il suo organico particolarmente ampio (che comprendeva fra l'altro quattro trombe). Lo stesso vale probabilmente per le riprese di BWV 21 ad Amburgo e BWV 199 a Köthen. Per la maggior parte delle cantate sono testimoniate riprese a Lipsia. Modifiche relativamente limitate (fra le quali alcune trasposizioni) furono apportate a BWV 12, 61, 63, 155, 162, 163, 165 e 185. Più consistenti modifiche di organico si ebbero per BWV 18, 21, 31, 161, 172, 182, 185 e 199. Nel caso di BWV 80a, 70a, 186a e 147a Bach intervenne in maniera più consistente sull'impianto formale.

III Cantate di Köthen

BWV Titolo

Testi di provenienza ignota (Lipsia)

22	Jesus nahm zu sich die zolfe	Quinquagesima ("Estomihi")
23	Du wahrer Gott und Davids Sohn	Quinquagesima ("Estomihi")

Alla corte riformata calvinista di Köthen il Kapellmeister non aveva alcun incarico relativo alla musica per le funzioni religiose. In base all'ufficio che ricopriva, Bach non aveva alcuna responsabilità neppure per la musica sacra nella chiesa luterana cittadina di Sant'Agnese. Le composizioni vocali si limitavano pertanto essenzialmente a regolari esecuzioni di cantate augurali, da un lato per il genetliaco del principe Leopold, dall'altro per il giorno di Capodanno. Per quanto è possibile giudicare in base al complesso di composizioni di rilievo pervenutoci solo in modo frammentario (BWV 66a, 134a, 184a e 194a oltre a BWV Anh. 1/5, 6, 7 e 8), Bach a Lipsia cercò presto di inserire nel repertorio delle cantate sacre molti - se non la maggior parte - dei suoi lavori profani d'occasione. A questo scopo furono sostituiti i testi, affinché alla musica esistente potesse essere attribuita una diversa e più duratura funzione con l'inserimento di nuovi significati testuali sacri. Le cantate BWV 66, 134, 184, e 194 dalla prima annata di Lipsia ne sono un'eloquente dimostrazione.

Per il periodo di Köthen le fonti attestano le riprese delle cantate di Weimar "ich hatte viel Bekummernis" BWV 21 e "mein herze schwimmt im blut"

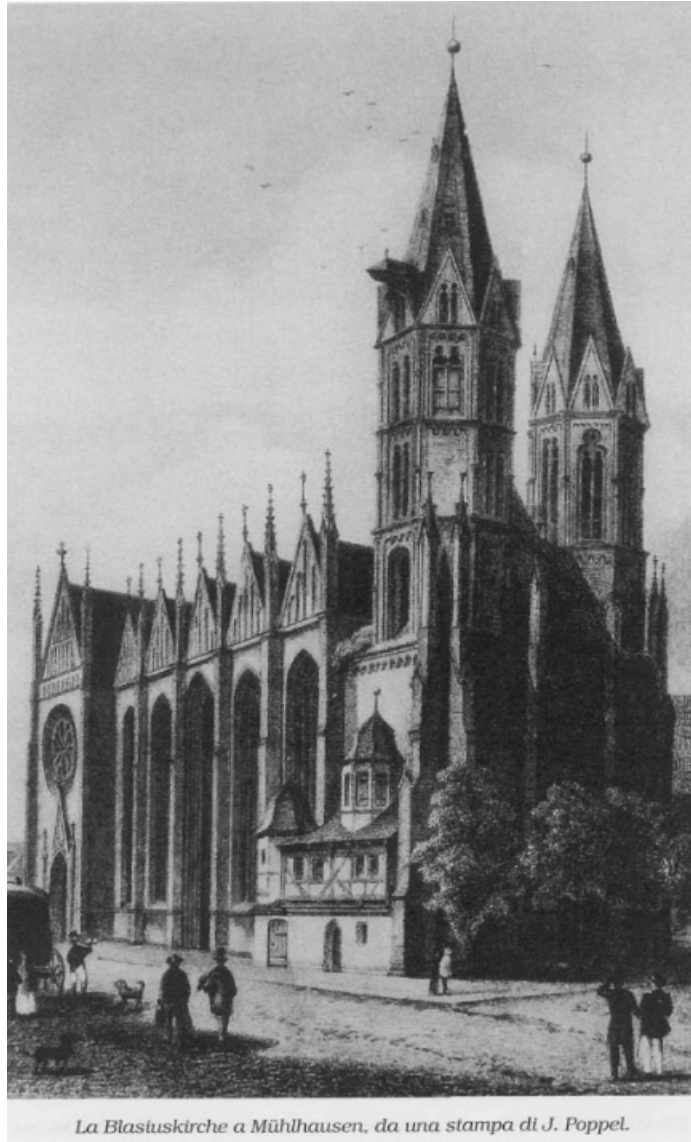


La Jakobikirche ad Amburgo (particolare), da un'incisione di Peter Schenk, Amsterdam 1700 ca.

BWV 199; ciò non significa necessariamente che questi lavori siano stati eseguiti proprio a Köthen. Per BWV 21 è assai più probabile che l'occasione di esecuzione sia legata alla prova che Bach sostenne per ottenere il posto di organista alla chiesa di San Giacomo ad Amburgo nel novembre 1720. Poco più di due anni dopo Bach fu invitato a presentarsi a Lipsia per il posto di *Thomaskantor* (febbraio 1723), con il particolare privilegio di far ascoltare due cantate, rispettivamente prima e dopo il sermone. A questo scopo egli portò con sé da Köthen un'opera già pronta (BWV 23), mentre, a quanto sembra, compose l'altra solo a Lipsia (BWV 22). Il taglio solistico di BWV 23 segue chiaramente il modello delle cantate augurali di Köthen, Bach tuttavia a Lipsia, poco prima dell'esecuzione, decise di ampliarla aggiungendo un nuovo movimento conclusivo: "Christe, du Lamm Gottes". In realtà egli non ebbe bisogno di scriverlo, ma lo prese da una Passione composta all'epoca di Weimar (BC D 1) che aveva probabilmente portato con sé, forse per essere in grado di fornire l'esempio di una grande *musica figuralis*. Nell'esecuzione della domenica di quinquagesima del 1723 Lipsia ne ebbe almeno un assaggio. Nessuno però poteva immaginare quale significato avesse per il futuro. Comunque fosse i giornali di Lipsia e di altri luoghi (Doc. II, n° 124) scrissero a proposito della prova fornita dal "*Capellmeister* di Sua Altezza di Cöthen, Mr. Bach" che la sua "*Music* era stata assai lodata da tutti coloro che stimano queste cose".

Note

- 1 *Il carattere del testo fa pensare a una funzione penitenziale.*
- 2 *Nel 1714 in coincidenza con la festa dell'Annunciazione di Maria (25 marzo).*
- 3 *Non è del tutto da escludere che la cantata BWV 21 sia stata, eseguita per il concorso al posto di organista a Halle. Molto probabilmente BWV 21 fu eseguita da Bach anche per il concorso alla chiesa di San Giacomo ad Amburgo nel 1720.*



La Blasiuskirche a Mühlhausen, da una stampa di J. Poppel.

LA MUSICA SACRA ATTORNO E DOPO IL 1700: GENERI E STILI

Peter Wollny

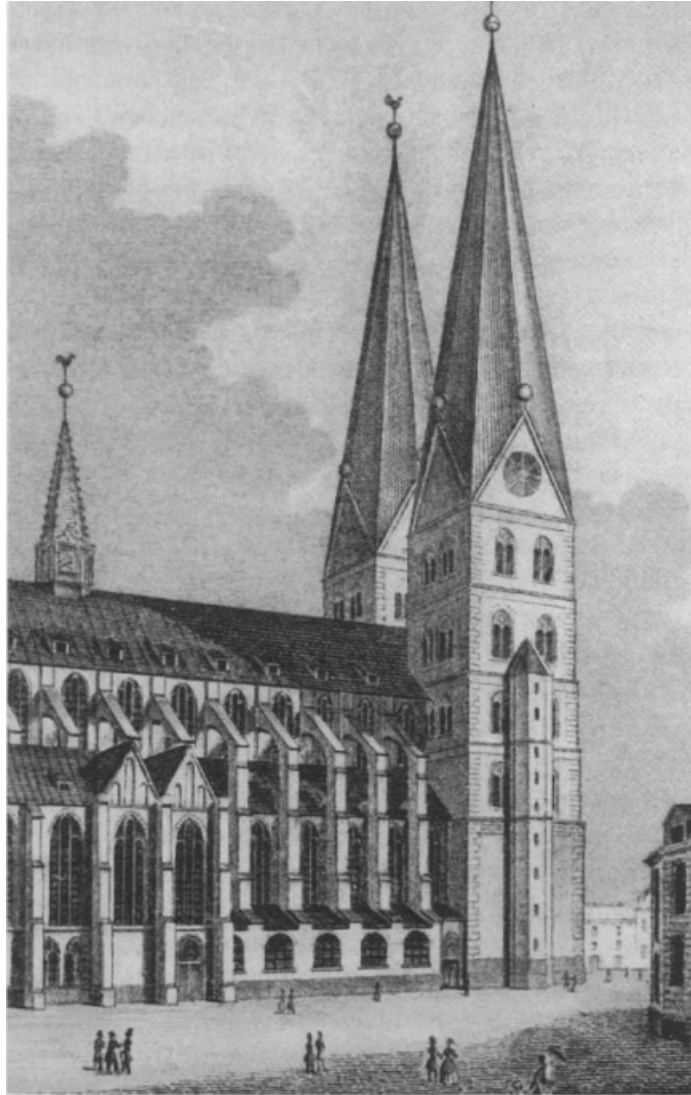
Contrariamente a quanto la loro eccezionalità e incomparabile qualità porti spesso a ritenere, le prime cantate di Johann Sebastian Bach non furono creazioni indipendenti dalle precedenti tradizioni legate a questo genere musicale e dagli stimoli che Bach trasse dall'ambiente in cui si formò. La familiarità di Bach con la musica vocale religiosa del suo tempo è dimostrata già dalla "raccolta delle migliori composizioni sacre" da lui collezionate a Mühlhausen, che, come disse lui stesso, si era procurato "in lungo e in largo e a caro prezzo" (Doc. I, n° 1). Indubbiamente questa raccolta di opere non solo lo aiutava a costruire una *regulirte Kirchen music* nel luogo in cui operava all'epoca, la chiesa di San Biagio a Mühlhausen, ma rappresentava per il giovane compositore anche un prezioso materiale di studio. Purtroppo non si è conservata neppure una singola composizione di questa raccolta, né si sa nulla di più preciso al suo riguardo, cosicché non siamo in possesso di nessuna documentazione concreta sul suo rapporto con i contemporanei compositori di musica vocale.

Le prime testimonianze e prove di questa passione di collezionista di Bach risalgono al periodo di Weimar. Si tratta di trascrizioni redatte di sua mano o di copie in suo possesso della *Passione secondo San Marco* di Reinhard Keiser, della cantata solistica latina "Languet anima mea" di Francesco

Conti, della grande cantata "Auf Gott hoffete ich" del Kapellmeister di corte di Dresda Johann Christoph Schmidt, così come di copie di diverse parti dell' *Ordinarium missae* di Johann Christoph Pez, Marco Gioseffo Peranda, Johann Baal e altri compositori rimasti anonimi. Nonostante la trasmissione solo parziale, lo spettro offertoci da questa raccolta di composizioni è certamente molto esteso. Esso tuttavia ci dà un quadro solo approssimativo delle preferenze stilistiche di Bach, e non deve indurci a formulare ipotesi affrettate su quale possa essere stato nel suo complesso il repertorio andato perduto di Mühlhausen. Il materiale di Weimar ci consente comunque di trarre alcune caute conclusioni. La *Passione di Keiser* rimanda ad Amburgo, una città con la quale Bach si mantenne in contatto sin dall'epoca dei suoi studi a Lüneburg. I nomi di Peranda e Schmidt richiamano la corte del Principe Elettore di Sassonia e re polacco Augusto il Forte a Dresda. Il cui splendore, soprattutto in tutto quanto aveva relazione con la musica, dovette suscitare attenzione anche a Weimar. Attraverso Dresda si ebbero anche relazioni con il sud cattolico, e giunsero così nella Germania centrale anche opere di compositori viennesi quali Conti. Per quanto riguarda i compositori più amati del periodo di Weimar, Bach conosceva e forse possedeva a Mühlhausen alcune opere di Peranda, che aveva all'epoca fama di "dominatore di affetti" e i cui lavori vocali erano presenti praticamente in ogni catalogo o collezione della Germania centrale.

Considerando l'impostazione essenzialmente orientata verso la Germania settentrionale degli anni giovanili di Bach (studi a Lüneburg, viaggi ad Amburgo e Lubecca, contatti con Georg Böhm, Jan Adam Reinken e Dietrich Buxtehude), si potrebbe essere indotti a pensare che le opere dei maestri del nord abbiano rivestito un ruolo particolarmente importante nella sua concezione musicale. Certamente poi dovette essere a conoscenza delle numerose stampe di opere di compositori italiani che, grazie ai rapporti commerciali fra la città anseatica di Amburgo e Venezia, erano particolarmente diffuse nella Germania settentrionale. Inoltre è plausibile che egli avesse anche una conoscenza approfondita delle opere della sua cerchia familiare originaria della Turingia, quali per esempio le composizioni del suocero Johann Michael Bach o del di lui fratello Johann Christoph. Si può inoltre senza dubbio ritenere che Bach trovasse uno stimolante esempio nelle assai diffuse e celebrate composizioni di Agostino Steffani e Johann Rosenmüller, che costituirono un modello anche per il giovane Georg Philipp Telemann per la sua "futura musica sacra e strumentale". 1

Nelle opere dei compositori sopra citati sono rappresentati i più importanti generi e stili della musica sacra vocale attorno e dopo il 1700. Un ruolo cen-



La Marienkirche a Lubeca all'epoca in cui Dietrich Buxtehude realizzava le sue "Abendmusiken", da un'incisione del 1749.

trale nella musica vocale protestante era rivestito dalla cantata nelle sue diverse forme e tipologie; si musicavano inoltre Kyrie e Gloria latini, e si apprezzavano i motetti a capella su testi biblici, spesso con inserzioni di coralli; in occasione delle grandi festività venivano poi eseguiti grandi oratori.

Per Bach la via migliore per apprendere come comporre le diverse sezioni della Messa era quella di studiare i compositori italiani e della Germania meridionale. Intorno al 1700 coesistevano due tradizioni diverse, entrambe praticate fino al XVIII secolo inoltrato. La più antica consisteva nel comporre secondo lo stretto *stile antico*, seguendo le regole e gli ideali della polifonia vocale classica senza l'accompagnamento di strumenti. Dalla metà del XVIII secolo divenne però ugualmente popolare la pratica di comporre nel moderno stile concertato, con voci e strumenti, suddividendo il testo della Messa in numerose brevi sezioni.

Gli antenati di Bach erano maestri riconosciuti nella composizione di motetti; soprattutto i fratelli Johann Michael e Johann Christoph Bach ci hanno lasciato un gran numero di notevoli e significativi lavori in questo genere. Un motetto tipico della Turingia di quell'epoca era per lo più scritto per doppio coro e moderatamente polifonico. Nella sezione finale veniva abitualmente assegnato alla voce superiore un corale (*Kirchenlied*) come cantus firmus a valori larghi, simultaneamente al testo proposto dalle voci sottostanti.

Per quanto riguarda gli oratori, Bach conosceva probabilmente soprattutto le grandi "*Abendmusiken*" di Dietrich Buxtehude, spesso assai vicine all'opera sacra. Oratori e passioni-oratorio ebbero poi grande diffusione ad Amburgo e in altre città tedesche del Nord a partire dalla fine del XVII secolo.

Lo stimolo maggiore venne però indubbiamente dalla cantata che, intorno al 1700, già da un punto di vista quantitativo superava tutti gli altri generi e si era rivelata essere un terreno di sperimentazione estremamente versatile. Non sorprende allora il fatto che la cantata sacra dell'epoca sia caratterizzata da un pluralismo di stili straordinario, che rende difficile delineare i confini del genere e quasi impossibile darne una definizione precisa. La ragione della struttura e della forma estremamente eterogenea della cantata può essere individuata nel fatto che sin dagli inizi a questo genere non furono posti limiti precisi. Di fatto gli esordi della musica sacra figurata con strumenti obbligati e voci, dapprima in Italia con i salmi della Scuola veneziana intorno a Claudio Monteverdi e poco più tardi in Germania con i *Choral-konzerte* di Michael Praetorius, sono stati caratterizzati in primo luogo dal principio, astratto e trasversale ai diversi generi musicali, del "concertato", e

assai meno da regole formali ben definite, con riferimento al contenuto e all'organico. Anche nella loro forma più semplice, come realizzazione musicale di un versetto biblico, le prime cantate con i loro diversi modelli e le loro diverse tipologie compositive potevano difficilmente essere classificate nella estetica stilistica dell'epoca, orientata essenzialmente in base a finalità didattiche. Negli ultimi decenni del secolo le forme miste nate dalla prassi di cantores e organisti non furono più neppure inserite nella teoria musicale contemporanea.

Questi problemi terminologici si evidenziano anche nelle prime cantate di Bach. I titoli dati includono termini come *Mottetto* (BWV 71), *Actus* (BWV 106) e *Concerto* (BWV 61), mentre la definizione di Cantata appare solo raramente (BWV 54, BWV 199). Spesso addirittura l'indicazione di genere è del tutto assente, e il titolo si limita a citare l'inizio del testo e l'organico. Il costume dei contemporanei di Bach di utilizzare le indicazioni volutamente generiche e colloquiali Kirchenstück (pezzo da chiesa), o ancor più semplicemente Music (con cui si indicava la cosiddetta *musica figuralis*, cioè a più voci o di tipo concertante, ndt.), è un ulteriore segnale della loro indifferenza nei confronti di qualsiasi precisione terminologica. All'epoca il termine oggi consueto di "cantata" era per lo più riservato alle cantate profane italiane.

I problemi terminologici incontrati dai teorici dipendono in primo luogo dalla eterogeneità stilistica dei singoli lavori e dalla generale varietà di struttura. Per questo motivo Johann Mattheson nega la pretesa "dei cosiddetti Kirchenstücke" di costituire un genere a sé stante; egli li chiama piuttosto "un'entità fatta dalla combinazione di molti stili diversi" e motiva la sua opinione come segue: "Le caratteristiche della cantata [cioè la successione di recitativi e arie], che vi si ritrovano, appartengono allo stile del madrigale; cori polifonici e fughe allo stile del motetto; accompagnamenti e ritornelli allo stile strumentale; e infine i corali a quello melismatico. Di fronte ad una tale strutturazione potremo procedere in modo ben poco sistematico".²

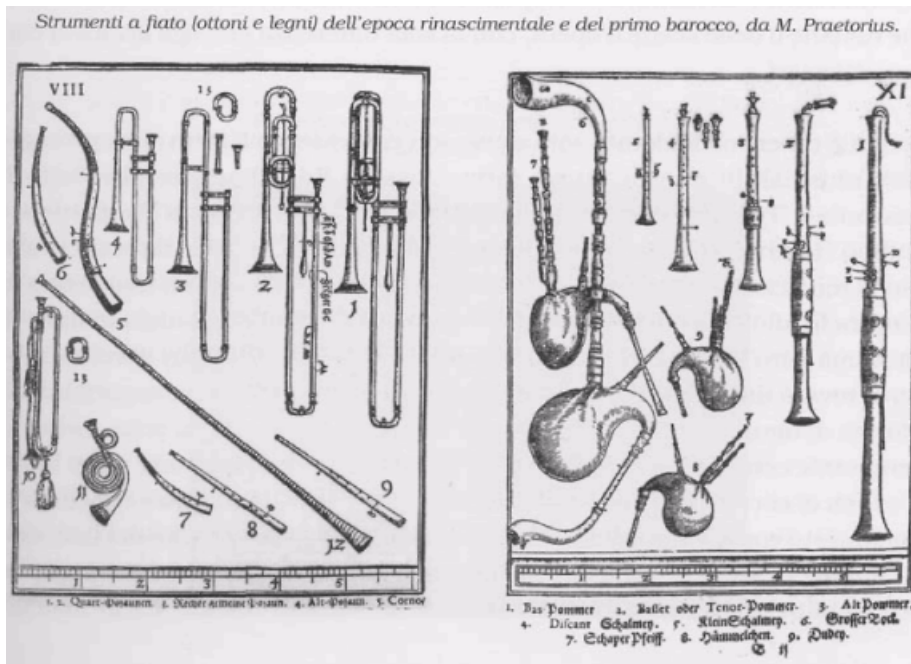
L'adozione di elementi estranei al genere si verificò sia sul piano testuale sia su quello musicale. Mentre un concerto sacro agli inizi del XVII secolo aveva ancora una base testuale omogenea (con una preferenza per passi tratti direttamente dalla Bibbia, come i salmi, oppure per testi di corali), a partire dal 1650 si privilegiarono sempre più testi misti. Dapprima ci si limitò alla combinazione di corale e versetti biblici, ma ben presto si utilizzarono anche testi poetici di libera invenzione, per lo più in forma strofica. Verso la fine del XVII secolo i versi interni erano spesso sostituiti da parafrasi in rima. Gli intenti didattici e dimostrativi della cantata portarono ad un frequente uso di

testi in forma dialogica. Le tipologie consuete di testo erano suddivise fra diverse personae, che si riunivano solo alla fine della composizione per una "Conclusio". Intorno al 1700 le possibilità di combinazione di testi erano quasi illimitate.

L'aspetto musicale della cantata nella prima fase della sua esistenza è ancora meno definito di quello testuale, poiché essa, più di qualsiasi altro genere del XVII secolo, era in grado di incorporare elementi estranei - fossero essi sacri o profani, vocali o strumentali, in contrappunto severo o libero. Ciò che era nato come un concerto sacro in un solo movimento ben presto si trasformò in una successione di singole, per lo più brevi sezioni, spesso poste in successione secondo il principio del contrasto. La scelta di un testo di corale spesso, ma non necessariamente, richiedeva l'utilizzo della melodia corrispondente come cantus firmus, Interpolazioni poetiche libere offrivano l'opportunità per arie strofiche intercalate da ritornelli strumentali. Una certa "forma standard", costituita da un passo biblico e un'aria a più strofe, sembra essere stata prediletta dai cantores della Germania centrale, soprattutto nella produzione di "serie" o cicli annuali di cantate. Se si inserivano passaggi evangelici come momento narrativo, il compositore musicava spesso questi passi a guisa di recitativo, evidenziando il loro aspetto drammatico e avvicinandoli così all'oratorio o addirittura all'opera. L'adozione di elementi operistici, notata per la prima volta intorno al 1680, si fece più significativa nel periodo intorno e dopo il 1700. In molte arie e ritornelli si evidenzia un tono gioioso e gaio, addirittura danzante, spesso giustapposto a solenni momenti corali.

In generale la cantata incorpora elementi di tutti i generi sacri e di molti generi profani. La gamma delle possibilità stilistiche si estende dallo stile antico della polifonia vocale classica al coro d'opera francese nello stile di Lully. Occasionalmente sezioni più estese - in casi estremi anche intere cantate - sono costruite come ciaccone con basso obbligato. Un'altra forma particolare, la cantata con accompagnamento di violino solista virtuosisticamente trattato (a volte poteva essere anche una viola da gamba), quale si trova per esempio in Heinrich Ignaz Franz Biber, Dietrich Buxtehude, Nikolaus Bruhns o Daniel Eberlin, confina con la sonata solistica.

Come per i diversi piani stilistici, anche per quanto riguarda l'organico la cantata quasi non conosceva limitazioni. E' possibile trovare qualsiasi combinazione immaginabile: da cantate solistiche con accompagnamento del solo basso continuo a composizioni per grande organico, con accompagnamento misto vocale e strumentale e a volte addirittura con più cori. Se mai



per la cantata si è sviluppato qualcosa di paragonabile ad un organico standard, esso sarebbe costituito da un ensemble vocale a quattro voci (per lo più con ripieno di rinforzo) e cinque archi (suddivisi fra violini e viole). Gli archi appaiono però anche in tutte le altre possibili combinazioni. Fra i fiati si preferivano cornetti e tromboni; trombe e timpani potevano essere aggiunti per composizioni particolarmente solenni; talvolta sono utilizzati anche flauti dritti e traversi. Con la diffusione dello stile francese, iniziata nelle regioni tedesche protestanti intorno al 1690, anche l'oboe fece il suo ingresso nella musica vocale sacra. Spesso utilizzato nel tipico trio francese, l'oboe appare però occasionalmente con funzione solistica in contrapposizione ad un gruppo d'archi, come per esempio nella cantata di Mühlhausen di Bach "Aus der Tiefe rufe ich" BWV 131.

Non è sorprendente che già nel XVII secolo cominciarono a manifestarsi alcune tendenze ad una standardizzazione della forma della cantata, tendenze peraltro abbastanza prive di prospettive sin dagli esordi e che generarono solo alcuni nuovi "sottogeneri" che ben poco influsso esercitarono sullo svi-

luppo della produzione complessiva. Un esempio è rappresentato dalla *Choralbearbeitung* (elaborazione su corale) *per omnes versus*, nella quale l'utilizzo integrale di una serie di strofe di un corale garantiva una base testuale unitaria, e il trattamento della melodia corrispondente consentiva una realizzazione musicale omogenea. Queste elaborazioni di corali sono spesso modellate sul genere della partita su corale, diffuso nella musica per organo. Il Thomaskantor di Lipsia Johann Schelle scrisse un ciclo annuale completo di cantate di questo tipo per l'anno liturgico 1689-90 e le fece corrispondere alle *Liederpredigten* tenute in quell'anno dal predicatore Johann Benedikt Carpzov, che in ognuna di esse prendeva come oggetto della sua meditazione "un buon vecchio Lied protestante e luterano".³ Anche Johann Pachelbel scrisse lavori sacri di questo tipo, che potrebbero aver costituito il modello per una delle prime cantate su corale di Bach, "Christ lag in Todesbanden" BWV 4.

L'impulso più consistente verso la standardizzazione della musica sacra protestante fu dato dal teologo Erdmann Neumeister, che nel 1700 pubblicò un ciclo completo di testi dal titolo provocatorio *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music* (Cantate spirituali invece di una musica da chiesa). Questi testi erano costituiti esclusivamente da poesia di libera invenzione con alternanza di recitativi e arie, abbandonando del tutto passi biblici (dieta) o strofe di corale. Dopo diversi timidi tentativi di approccio a modelli profani, l'innovazione di Neumeister si delineò come realmente rivoluzionaria, poiché la forma delle sue cantate corrispondeva alla struttura delle cantate solistiche italiane o delle scene d'opera, con la sola differenza che egli lavorava con soggetti sacri.

Non può essere considerato solo come una coincidenza il fatto che i protagonisti musicali di questa nuova forma fossero Kapellmeister alle corti di Sassonia e Turingia, per esempio Johann Philipp Krieger a Weißenfels e Philipp Heinrich Erlebach a Rudolstadt, entrambi in grande dimestichezza con la musica operistica dell'epoca. Solo in epoca successiva il nuovo tipo di cantata fu adottato anche dai cantori municipali e dagli organisti, in linea di massima però solo dopo che Neumeister e, sulla sua scia, altri librettisti ebbero trovato un compromesso: benché fosse mantenuta la reale novità della riforma di Neumeister - cioè l'alternanza di recitativo e aria su testi poetici liberamente composti - si introdussero nuovamente nelle cantate passi biblici e testi di corali, per lo più in veste di movimento introduttivo e conclusivo. Con questo compromesso di fatto non si modificò l'eterogeneità dei testi delle cantate, tuttavia si aprì la possibilità per il compositore di muoversi anche nell'ambito della musica sacra secondo le innovazioni stilistiche e formali in-

tradotte e sviluppate nei generi musicali vocali profani. Questa forma mista si dimostrò durevole e rimase in uso per gran parte del XVIII secolo.

Come è facile immaginare, il passaggio dal vecchio al nuovo non fu sempre lineare e privo di conflitti. Un ciclo di cantate composto da Johann Kuhnau per l'anno liturgico 1709-10 sembra essere concepito come una sorta di controproposta. Nella sua prefazione all'edizione a stampa dei testi il compositore scrive: "Questa volta ho voluto cercare come i passi biblici possano essere composti nella loro stessa bellezza, e senza alcun ornamento esterno, non accompagnati da arie o altre parafrasi poetiche. [...] Devo ammettere che le arie, quando parole piene di pathos sono contenute in leggiadri metri e ritmi, offrono alla musica una straordinaria grazia, cosa che non accade così facilmente quando tali parole sono cantate in prosa. Ciò nonostante ho mantenuto la mia risoluzione, tanto più perché ritengo che, non lasciando trasparire nulla dello stile madrigalistico, costituito da arie e recitativi, posso più facilmente sottrarmi al sospetto di aver qualcosa a che fare con la musica teatrale."⁴ Il fatto che già nel 1711 Kuhnau stesse mettendo in musica testi di Neumeister mostra comunque come la sua posizione in relazione a quella che era da considerarsi vera musica sacra fosse ambivalente sin dall'inizio.

Particolare del frontespizio dello "Arnstädtsches Gesangbuch" del 1700.



NUOVE PROSPETTIVE MUSICALI

L'opinione di Bach in merito a queste questioni non ci è stata tramandata, né ci è noto peraltro se egli seguisse il dibattito in corso intorno al problema dei testi delle cantate. E' probabile che egli fosse più interessato alle prospettive musicali aperte dalla nuova forma che non alle diatribe teoriche o teologiche. In particolare dovette essere positivamente impressionato dalla possibilità di comporre brani più estesi e autonomi introdotta dai nuovi tipi di testi delle cantate, (Intorno al 1710 questa era una questione rilevante anche in altri generi musicali, per esempio nella musica per organo e clavicembalo, nonché in quella da camera e d'insieme.) Bach dovette però al tempo stesso valutare la flessibilità offerta dal vecchio modello di cantata, che gli consentiva di trasferire nella cantata alcune forme e tecniche compositive da altre aree della musica vocale e strumentale. La maestria con cui Bach seppe utilizzare la nuova libertà compositiva è dimostrata, fra l'altro, dalla varietà delle realizzazioni corali nelle cantate di Weimar. Ecco alcuni esempi: mentre nella cantata "Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 61 il primo coro è costruito sul modello dell'ouverture francese, il numero introduttivo della cantata "Christen ätzt diesen Tag" BWV 63 si basa sul principio della scrittura a più cori; il nono movimento della cantata "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 è costruito come una elaborata fuga corale con un corale come *cantus firmus*; il secondo movimento della cantata "Weinen. Klagen. Sorgen, Zagen" BWV 12, infine, presenta nelle sue sezioni estreme una pas-sacaglia con basso ostinato.

Resta ancora da chiedersi fino a che punto Bach fosse incline ad abbandonarsi allo stile teatrale nella sua musica sacra del periodo di Mühlhausen e Weimar. Il movimento di apertura della cantata "Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 61, con la sua adozione della forma dell'ouverture francese, fa esplicito riferimento all'opera; possiamo addirittura indicare quello che fu con grande probabilità il modello diretto di Bach, dal momento che la combinazione di forma di ouverture e scrittura corale si trova nella letteratura operistica del XVII e degli inizi del XVIII secolo - per quanto ci è noto - solo in Henrico Leone, opera composta nel 1689 da Agostino Steffani per l'inaugurazione del teatro d'opera di Hannover. Quest'opera rimase nel repertorio dei teatri della Germania settentrionale fino a tutto il secondo decennio del XVIII secolo, ed è perfettamente plausibile che Bach abbia avuto occasione di conoscerla in una delle sue prime visite ad Amburgo. Nonostante la sua affinità con l'opera, il coro introduttivo di BWV 61 è profondamente plasmato dal corale rielaborato; l'inizio della melodia del corale, per esempio, appare già nella parte del continuo nell'introduzione strumentale.

Generalmente possiamo notare che, rispetto ai suoi contemporanei, Bach era particolarmente cauto nell'adottare moduli stilistici profani nella sua musica sacra, almeno nel periodo che precedette la sua permanenza a Lipsia. Essi venivano quasi sempre modificati per adattarsi al contesto religioso, oppure legittimati da qualche significato nascosto (così per esempio l'ouverture d'opera francese, che originariamente accompagnava l'ingresso del Re in teatro, in questa cantata d'Avvento di Bach serve ad annunciare l'arrivo del Dio degli eserciti). Nel complesso la sistematica esplorazione di Bach dei modelli formali, stilistici e di genere esistenti, associata alla forza integrante del suo stile personale, produsse una miscela di elementi assai diversi ad un livello musicale estremamente elevato.

ASPETTI SOCIOLOGICI

Se si vogliono comprendere le condizioni storiche ed estetiche della straordinaria maestria artistica espressa dalle prime cantate sacre di Bach, non possono essere trascurati gli aspetti sociologici. Gli insegnanti e i modelli di Bach erano tutti organisti delle regioni settentrionali e centrali della Germania, e sin dagli anni di gioventù la sua aspirazione era quella di diventare organista, non cantor. Nella maggior parte delle città della Turingia e della Germania del nord l'organista si collocava ad un livello superiore rispetto al cantor, sia sul piano economico sia su quello sociale. Gli organisti erano in effetti rispettati quasi quanto i Kapellmeister di corte, e fra essi si contavano importanti virtuosi e grandi compositori che spesso si esibivano in pubblico con ambiziosi lavori. I cantores, al contrario, erano in primo luogo attivi come insegnanti e direttori di coro, e solo raramente si esibivano in veste "artistica". Le riserve di Bach ad accettare l'incarico di Thomaskantor a Lipsia ("Anche se all'inizio non mi sembrava affatto rispettabile diventare Cantor dopo essere stato Capellmeister..." - Doc, I, n° 23), fa indiscutibilmente riferimento a questa gerarchia sociale, anche se nella sassone Lipsia la relazione era esattamente opposta, dal momento che il Thomaskantor, nel suo ruolo di Director musices, era la personalità musicale centrale della città e "dirigeva" pertanto anche gli organisti.

Gli organisti della Germania settentrionale e della Turingia generalmente non avevano l'obbligo di comporre ed eseguire *musica figuralis*. Se, tuttavia, occasionalmente eseguivano composizioni proprie, lo facevano a scopo "auto promozionale". Tali iniziative personali raggiungevano talora un'importanza sovraregionale; un noto esempio è rappresentato dalle "Abend-musiken" organizzate ogni anno dall'organista della Marienkirche di Lubeca, Dietrich Buxtehude, o dalle esecuzioni del Collegium Musicum di

CASTRUM DOLORIS,

Dero in **DDI** Ruhenden

Römif. Käyserl. auch Königl.

Majestäten

LEONARD

Dem Ersten /

Zum Blorwürdigsten Andencken /

In der Käyserl. Freyen Reichs-Stadt

Lübeck's

Haupt-Kirchen zu St. Marien /

Zur Zeit gewöhnlicher Abend-Music /

Aus Aller-Untertänigster Pflicht

Musicalisch vorgestellt

Von

Diterico Buxtehuden /

Organisten dafelbst.

LUBER /

Gedruckt und zu bekommen bey Echl. Schmalherzens Wittwe /

Anno 1705.

TEMPLUM HONORIS,

Dero Regierenden

Römif. Käyserl. auch Königl.

Majestät

LEONARD

Dem Ersten /

Zu Ansterblichen Ehren /

In der Käyserl. Freyen Reichs-Stadt

Lübeck's

Haupt-Kirchen zu St. Marien /

In Jahr Christi 1705.

Zu beliebiger Zeit bey der gewöhnlichen Abend-Music /

Aus Aller-Untertänigster Pflicht

Musicalisch vorgestellt

Von

Diterico Buxtehuden /

Organisten dafelbst.

LUBER /

Gedruckt und zu bekommen bey Echl. Schmalherzens Wittwe.

Frontespizi delle "Abendmusiken"
di Dietrich Buxtehude del 1705.

Amburgo sotto la direzione dell'organista della Jakobikirche Matthias Weckniann. Grazie alla loro relativa autonomia, la musica di questi organisti si distingueva per una "configurazione individuale, una impostazione non schematica e una espressione di affetti impegnata";⁵ essa era spesso decisamente moderna e anticonvenzionale nella sua scelta di mezzi stilistici, aveva alte aspirazioni artistiche e a volte tendeva addirittura a farsi elitaria. Al contrario, le composizioni dei cantores, scritte per adempiere i loro uffici, erano spesso stereotipate, schematiche e destinate ad una semplice produzione "di serie".

Le cantate di organisti della Germania settentrionale come Weckmann, Bruhns e Buxtehude, che costituirono un esempio per i primi lavori vocali di Bach, mostrano una serie di elementi caratteristici, fra i quali la scelta di testi estremamente espressivi, in genere tratti dalla Bibbia, fino ad allora poco utilizzati, un impiego per lo più non convenzionale degli strumenti d'accompagnamento e infine una "traduzione" musicale del testo scrupolosa, inequivocabile ed inimitabile, per lo più ad un alto livello tecnico di elaborazione compositiva. A motivo della loro qualità musicale tali composizioni erano considerate dai contemporanei opere d'arte di primo piano. Ancora nel 1740, cioè 80 anni dopo la data di composizione, Johann Mattheson ci parla di una cantata di Matthias Weckmann, che l'autore aveva presentato sotto il nome dell'amico Christoph Bernhard. La fama che Bernhard trasse da tale circostanza, secondo Mattheson, fu responsabile dell'incarico che questo musicista ricevette ad Amburgo. La composizione di Weckmann "Weine nicht, es hat überwunden der Löwe", fortunatamente pervenutaci, risponde a tutti i criteri sopra citati. In modo analogo lo studente Georg Philipp Telemann fondò la sua fama di compositore a Lipsia nel 1701 mettendo in musica il Salmo 6.

Una rilevanza anche al di fuori dei confini regionali assunsero gli oratori sacri di Buxtehude, eseguiti ogni anno nelle sue "Abendmusiken", che seguivano le convenzioni formali e stilistiche dell'Opera di Amburgo. I due grandi oratori "Castrum doloris" e "Templum honoris", datati 1705, mostrano tutte le forme vocali in uso all'epoca - come si dichiara nel libretto, sola parte pervenutaci - e richiedono una strumentazione mai vista prima d'allora, con doppio coro di trombe, corni, oboi e 25 violini esplicitamente menzionati. Anche a prescindere dagli oratori, nell'ambito delle sue cantate sacre (per esempio il ciclo "Membra Jesu nostri" del 1680) Buxtehude ha lasciato un grande numero di lavori che nella loro individualità vanno ben al di là delle tradizioni del genere.

Er beut den Feinden Trub/
 Durch GOTTES des Mächtigen Schut/
 Auf DEN ER Sich verlässt.
 Ich geh mit JOSEPH Aus und Ein/
 Er soll Glückselig seyn!
 Befegnet aller Wegen/
 Mit himmlisch- und irdischen Seegen!

Tutti von allen Chören.

Es geh JOSEPH/ dem Hohen Feld
 Nach Wunsch/ der Hohen in der Welt!

Glückwünschende ARIA.

JOSEPH wachse/wachse fort/ Wie an einer Quelle! Seine Krohn an allem Ehr/ Ehre Stern- bellen. Sibodes Sonne / Stambuls Mond Müssen voller Ehr- bezeugen Sich vor diesem Joseph neigen/ Und wo-herd und Barbar wohnen.	Seines Vaters Segen kommt Starck auff Josephs Schettel! Wer dieß wünscht/ist treu und fromm! Werß nicht wünscht/ist Eitel. Unter Josephs Regiment Muß man Reiche mit den Städten/ Schön im Wohlstand einher treten. Jeder rufft : Glück zu/ Regent!
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ritornello.

Ritornello.

Auch DEM LUTZEL schweigt hier nicht/
 Höchst-geehrtester Kayser!
 Wünsche an Heil'ger Statt aus Pflicht
 DIR viel Sieges- Rühm.
 GOTT erhöre unser Flehn/
 Daß / zu vieler tausend Frommen/
 Stein und Hirten aus DIR kommen:
 Daß wir Josephs Saamen sehn!

I. CHOR. Eja, Euge!
 DET, JOSEPH IMPERATOR,
 TIBI PROLEM, PROLIS DATORI

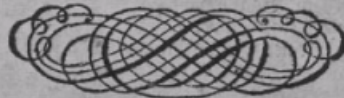
II. CHOR. Eja, Euge!
 DET, JOSEPH IMPERATOR,
 TIBI VITAM, VITÆ DATOR!

Tutti.

Es leb' JOSEPH der Kaiser-Feld/
 Nach Wunsch der Hohen in der Welt!

Borauß zum Schluß:

Una Passaglia con divers. Instron. Vivace



Libretto originale dell'oratorio di Buxtehude
 "Templum honoris", pagine 3 e 4.

Und Du daraus entsprossen bist/
 O Jugend-Kind! O Welter-Kind!
 So komm / empfab hier der Tugend Lohn/
 Die Ehren- Krohn:
 Die Du JOSEPH/ Du Würdiger
 Durch Thaten und Thaten erworben DICH
 Durch weil bey DICH so viele Welter- Hoffen,
 Ist eingetroffen/
 Ercht DICH mein Tempel offen.

Aria.

Unsterbliche Ehre!
 Du stehst zwar den Sterblichen dich
 Doch nicht Du nur / die Tugendhaft vor
 Man sieht Dich nicht / als höher- Best!
 So wie mit Fast / die Kaiser- Best
 Ritornello, mit 2. Chören
 concertimto.

Unsterbliche Ehre!
 Wann JOSEPH nicht gekrönt der?
 So bald ER nur zu herrschen war gebe
 Hier DICH das Reich zum Gaumt
 Und Du DICH nicht den Tempel aufgerh

Unsterbliche Ehre!
 Demutere Reu des Kayfers Maje
 Das Josephs Namen mit Josephs Tuber
 Ausserre DICH bei an die Stern- Best
 Altwelt Ein Reich und Auen nur
 Sinfonia all' organo à 12. Violon
 mit 2. Chören Bassen und Trompeten /

& Tutti.

Eja, Euge!
 Det, JOSEPH IMPERATOR
 TIBI FAMAM, FAMÆ DATOR!

Die Klugheit.

Reclat.
 Begleit die Menschen zum Tempel der Ehren/
 Nummernoch der schilt/
 Der nachfolget meinen Lehren/
 In was Stand Er sey.
 Die Eten- alten Greken/
 Sind nicht allein die Weisen/
 Die Weisheit wohnt auch Jungen Herren bey.
 JOSEPH/ Deutschlands Salomon/
 Kan diewen/
 Ein Durchlauchtig Bespiel geben.
 Glückselig sind zu nennen/
 Die

Le prime cantate di Bach si inseriscono molto bene in questo contesto. Modelli diretti o composizioni paragonabili a lavori come l'"Actus tragicus" BWV 106 o il salmo "Aus der Tiefen" BWV 131 possono essere individuati solo considerando che fu uno il carattere determinante di queste mirabili composizioni vocali degli organisti della Germania settentrionale che Bach fece proprio: quello della loro unicità e dell'evidente assenza di una tradizione. A quanto sembra, Bach amò essere annoverato nel circolo elitario degli organisti della Germania settentrionale; è quanto ci indica la reazione del vecchio Jan Adam Reinken all'ascolto di una sua esecuzione all'organo della Katharinenkirche di Amburgo nel 1720, indubbiamente tramandata alla posterità dallo stesso Bach: "Pensavo che quest'arte fosse morta, ma vedo che essa vive ancora in Lei" (Doc. Ili, n° 66, p. 84). Le caratteristiche qui illustrate non sono naturalmente sufficienti per fornire un'estetica complessiva della cantata degli organisti tedeschi del nord, ma si potrebbe registrare che il principio astratto di aspirazione ad un alto livello qualitativo costituisce una caratteristica costante anche delle cantate di Bach di epoca più tarda, come del resto di tutta la sua produzione, e in questo senso si può ritenere che, al volgere del XVII secolo, egli abbia conservato la mentalità degli organisti della Germania del nord.

Note

- 1 Autobiografia datata 1740, citata da Georg Philipp Telemann, "*singen ist das Fundament der Musik in allen Dingen*": *Eine Dokumentensammlung*. A cura di Werner Rackwitz, Leipzig 1981. p. 198.
- 2 J. Mattheson, *der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739. p. 215.
- 3 Cit. da *Denkmaler deutscher Tonkunst* (DDT) 58/59. p. XXXIII.
- 4 Cit. da DDT 58/59, p. XIII.
- 5 F. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik Zwischen Praetorius und bach*, Kassel 1978, p. 163.



Il castello di Köthen, da un'incisione di Mertan, 1650 ca.

VITA MUSICALE DELLE CITTA E DELLE CORTI DELLA GERMANIA CENTRALE INTORNO AL 1700

Claus Oefner

In quale luogo Bach avrebbe potuto fare la conoscenza di Lutero meglio che ad Eisenach, sua città natale? Lutero e Bach frequentarono la medesima scuola. E' vero che fra l'uno e l'altro trascorsero 190 anni; Lutero però non solo era stato allievo della Georgenschule di Eisenach, ma meno di vent'anni dopo aveva iniziato la sua opera di riformatore, che fra l'altro pose le basi per importanti svolte nello sviluppo della musica sacra protestante. Forse non ci sarebbe stato neppure bisogno di questa coincidenza logistica, perché non solo il patrimonio di idee di Lutero era penetrato nei programmi scolastici delle regioni protestanti della Germania centrale attraverso il piccolo e grande catechismo¹, ma la sua concezione dominava anche le raccolte musicali e il repertorio musicale religioso, come dimostra *l'Eisenacher Kantorenbuch* realizzato intorno al 1535.² Tale concezione è presente anche nella prefazione del pastore luterano Johann Günter Rörer al Gesangbuch (libro dei canti) di Eisenach del 1673,³ in uso quando il giovane Bach frequentava la scuola ad Eisenach. La concezione di Lutero della musica come lode a Dio è infine mostrata in modo più che evidente dalle facciate degli organi sontuosamente intagliate delle chiese delle città e dei villaggi della Turingia. In non pochi casi è possibile vedere sulle facciate degli organi o sul soffitto al di sopra di esse veri e propri concerti di angeli. Il collegamento con il Secondo libro delle Cronache 5, 13 è immediato: "Quando i suonatori e i cantori fecero udire



Pagine dello "Eisenacher Gesangbuch", 1673.

all'unisono la voce per lodare e celebrare il Signore e il suono delle trombe, dei cembali e degli altri strumenti si levò per lodare il Signore perché è buono, perché la sua grazia dura sempre, allora il tempio si riempì di una nube". Nel suo esemplare della Bibbia di Calov Johann Sebastian Bach ha apposto proprio al passo ora citato una sua tipica annotazione: "Nota Bene: In una musica devota Dio è sempre presente con la Sua grazia" (Doc III. p. 636).⁴

I concerti angelici dipinti o intagliati non sono comunque l'unica testimonianza dell'influsso esercitato da Lutero. In egual misura lo sono anche le balconate musicali destinate agli *Adjuvanten*, che in molte chiese di villaggi della Turingia sono poste tutt'attorno all'organo. Conformemente alla concezione di Lutero del ministero generale di tutti i credenti, i contadini durante il servizio divino prendevano posto qui con la viola, il corno o il contrabbasso, mentre nei giorni di lavoro si affacciavano nelle stalle, nei fienili o nei campi. Ancora oggi importanti biblioteche parrocchiali ci offrono testimonianza delle attività di questi *Adjuvanten*.⁵

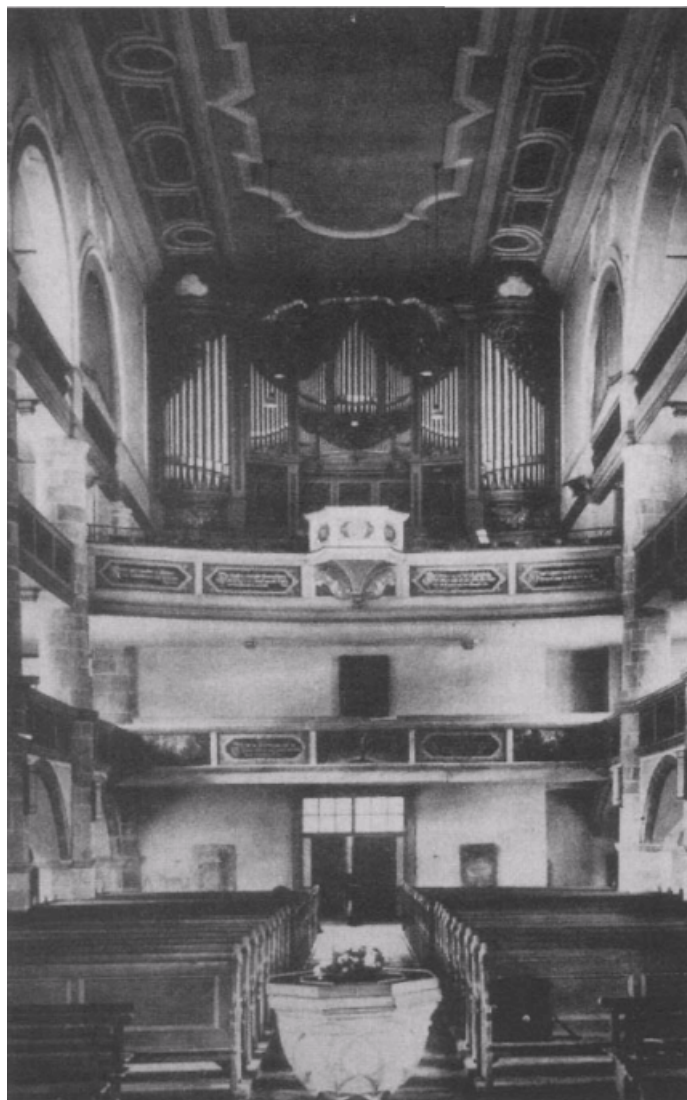
L'esempio di Einhausen, presso Meiningen, testimonia come tale prassi sia sopravvissuta fino alla metà del XIX secolo. In questo contesto è quasi d'obbligo citare Georg Michael Pfefferkorn, che nel 1685 nella sua *Merkwürdige und auserlesene Geschichte von der berühmten Landgrafschaft Thüringen* scrive: "In questi luoghi, poiché anche i contadini conoscono gli strumenti, non solo viene costruita nei villaggi ogni sorta di strumenti a corda, come violini e violoni, viole da gamba, clavicembali, spinette e piccole cetre, ma anche nelle parrocchie più modeste si trovano organi con tante e tali varietà di registri e combinazioni da lasciare pieni di stupore." Le osservazioni di Pfefferkorn possono essere agevolmente accostate a corrispondenti considerazioni di Michael Altenburg o Wolfgang Cari Briegel, Tutti fanno rilevare l'abbondanza di organi di grande valore nelle chiese dei villaggi, che si sono in parte conservati fino ai nostri giorni. Sono testimonianze della fantasia e dell'abilità artigianale di numerosi costruttori di organi o di intere famiglie di organari; possiamo citare a titolo esemplificativo i nomi di famiglie come Wender, Trost, Stertzing, Volkland, Schröter ecc. Solo di recente l'importanza dell'arte organarla in Turingia ha risvegliato l'attenzione del mondo accademico.⁶

CORI SCOLASTICI

Le idee di Lutero ebbero infine una ripercussione anche nella prassi canora scolastica. Se nelle aree rurali erano gli *Adjuvanten* a costituire il coro della

chiesa, nelle città tale compito era affidato ai cori scolastici delle Lateinschulen. Essi eseguivano dunque la *musica figuralis* durante le funzioni religiose con sermone. C'erano poi i cosiddetti Kurrenden, cori di scolari che si guadagnavano qualcosa andando a cantare per le strade e nelle piazze. L'ordinamento delle funzioni religiose in Sassonia-Weimar del 1664, in vigore anche ad Eisenach, poteva sotto molti aspetti essere considerato valido ancora 130 anni dopo la Riforma. Vi si parlava di "uso improprio fatto dal papato del canto e dell'organo", nonché del fatto che "la *musica figuralis* e gli organi animano il cuore e la mente del predicatore e della comunità e inducono a lodare il Signore Dio con più grande gioia". In generale dovrebbero essere utilizzati per la musica sacra "quei brani che hanno una conveniente gravità e che non siano più adatti alla danza che al servizio divino."

Il chorus musicus di Eisenach (a volte anche *chorus symphonicus*) fu fondato nel 1629 dal direttore del ginnasio Jeremias Weinrich. Gli allievi del coro dovevano svolgere un programma considerevole: le prove avevano luogo dopo le lezioni, da mezzogiorno all'una: con i più avanzati provava il cantor il lunedì e il martedì, mentre i principianti si esercitavano il mercoledì e il giovedì. I programmi e i piani di studio del 1705 in vigore per Sachsen-Eisenach prevedono per l'apprendimento della *musica figuralis* addirittura tre ore settimanali. In preparazione di particolari festività si inseriva una prova straordinaria, affinché gli allievi del coro "per la festa fossero ancor più preparati". Lo statuto esigeva dagli scolari che essi "non solo comprendessero chiavi, ritmi e pause", ma anche che fossero in grado di cantare leggendo in partitura "una fuga, motetto e concerto". Dalle fonti di Eisenach dobbiamo dedurre che si faceva musica "vocaliter et instrumentaliter". E' provato l'utilizzo di strumenti nel 1672-73 e nel 1711. D'altro canto si preveniva qualsiasi uso improprio degli stessi, poiché così stabilivano gli statuti: "chi desideri servire i cittadini con musica strumentale, cosa che è prerogativa dei musicisti municipali, sarà licenziato per un mese",⁷ Questo significava che l'allievo in questione per punizione non avrebbe partecipato per un mese alla distribuzione degli introiti derivanti dalle attività esecutive del coro. Gli allievi del coro dovevano provvedere alla *musica figuralis* nella Georgenkirche, nei giorni festivi anche sotto la direzione del prefetto in San Nicola e Sant'Anna, alla funzione vespertina che precedeva i giorni festivi e il venerdì alle "regolari orazioni". In occasione dei funerali si doveva cantare "un motetto figurato conveniente alla circostanza davanti alla casa del deceduto, ma al momento della sepoltura [...] i ben noti canti di sepoltura in contrappunto, se possibile, oppure in canto piano". Conformemente alle citate disposizioni liturgiche,⁸ la musica figurata aveva il suo posto nei seguenti momenti del servizio religioso: nel vespro del sabato il Magnificat veniva "cantato o musicato", nel-



*Interno con organo della Georgenkirche di Eisenach
prima del restauro.*

lo *Hauptgöüesdienst* (funzione principale con rito solenne) della domenica il *Veni sancte spiritus* e il *Kyrie* erano "musicati"; quindi, dopo la lettura dell'Epistola e del Vangelo e dopo il sermone, era prevista *musica figuralis*, così come alla Comunione. Nella funzione pomeridiana dopo il canto introduttivo e dopo il sermone c'era spazio per un motetto. Le celebrazioni più solenni (cioè con funzione mattutina, principale e vespertina) erano Natale e Santo Stefano, la festa della Circoncisione di Cristo, l'Epifania, la Purificazione di Maria Vergine, l'Immacolata Concezione, Pasqua e il Lunedì dell'Angelo, l'Ascensione, la Pentecoste e il giorno successivo, la festa della Santissima Trinità, San Giovanni, la visitazione di Maria e San Michele. "Mezze festività" (cioè con le sole funzioni mattutine) erano il "terzo giorno" dopo Natale, Pasqua e Pentecoste, il Giovedì e il Venerdì Santo nonché il 19 agosto, il giorno cioè "in cui nell'anno 1650 si celebrò e festeggiò con la massima solennità una grande e generale festa della pace in queste regioni".

Per quanto riguarda il livello qualitativo delle esecuzioni vocali, oggi solo il repertorio può fornirci qualche indicazione. Comunque sia, senza dubbio si attribuiva grande importanza alla qualità, dal momento che all'esame di ammissione condotto dal cantor presenziava anche il direttore della scuola. I ragazzi dovevano essere impiegati anche come solisti, "affinchè ciascuno migliori via via". "Chi non voglia farlo è libero di chiedere la sua dimissa a chora, alla quale avrà pieno diritto".⁹ L'attività corale sembra essere stata di importanza fondamentale nella formazione e nello sviluppo della personalità dei giovani allievi. E' probabile che le impressioni musicali ricevute negli anni d'infanzia abbiano giocato un ruolo decisivo nella scelta di molti studenti di dedicarsi in seguito alla professione di organisti, cantores, musicisti di corte, costruttori di organi o addirittura Kapellmeister, come si può dedurre dai documenti ufficiali della città di Eisenach. *L'Eisenacher Cantorenbuch* ancora in uso intorno al 1700 conteneva quello che era all'epoca un repertorio "classico", con composizioni di Johann Walter, Ludwig Senfl, Josquin des Prez, Jacob Obrecht, Thomas Stolzer, Antonius Musa, Conrad Rein e altri. Il repertorio era però anche molto "contemporaneo", in quanto includeva i lavori dei cantores in servizio. C'è inoltre testimonianza per Eisenach di lavori scritti da Ambrosius Profe di Breslavia, Adam Schadaeus, Samuel Scheidt, Melchior Franck, Heinrich Grinirn, Andreas Hammerschmidt, Hieronymus Praetorius, Heinrich Schütz, Michael Praetorius e Daniel Seich.

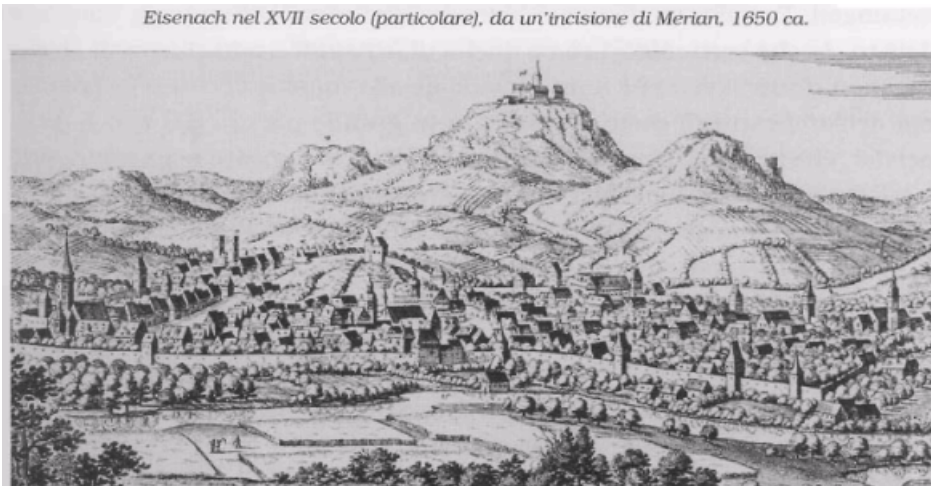
STADTPFEIFER

L'esistenza ad Eisenach di *Stadtpeifer* o musicisti municipali è testimoniata sin dal 1566. Se verso il 1700 si fosse chiesto agli abitanti quale fosse la lo-

ro opinione sulla musica, probabilmente essi avrebbero subito parlato dei musicisti municipali, poiché si potevano trovare ovunque. In determinati momenti della giornata essi dovevano "offrire" musica in alcuni luoghi della città all'aperto. Dalle torri della città o del palazzo municipale essi suonavano musiche per fiati, durante le funzioni religiose eseguivano le parti strumentali della *musica figuralis*, in occasione dell'insediamento di un nuovo consiglio si richiedevano loro musiche di festa, e naturalmente spesso suonavano anche per semplice intrattenimento. Le città avevano volutamente offerto loro privilegi e li avevano consapevolmente collocati ad un livello sociale superiore rispetto ai musicisti di strada.

Il nome *Stadtpeifer* (letteralmente suonatori municipali di strumenti a fiato) fa riferimento al fatto che essi derivano dal ceto dei guardiani delle torri. Per differenziarsi dai guardiani, quelli che fra loro erano più esperti si definivano con orgoglio *Kunstpeifer*. Questi musicisti naturalmente padroneggiavano anche gli strumenti ad arco; in alcune fonti di Eisenach si certifica che lo Stadtpeifer Hofmann di Ohrdruf "oltre a saper suonare bene il violino è anche in grado di dilettere con un bel cornetto, trombone, violone e con una straordinariamente gradevole trombetta".¹⁰ Laddove c'erano orchestre di cor-
te (Hofkapellen), c'era naturalmente uno stretto rapporto fra i Capellisten e i

Eisenach nel XVII secolo (particolare), da un'incisione di Merian, 1650 ca.



musicisti municipali. Questi ultimi erano sempre disponibili ogni qualvolta l'orchestra di corte necessitava di un rinforzo. Partecipavano anche alle rappresentazioni teatrali.¹¹ Non dobbiamo però dimenticare che la parte più consistente dei loro compiti consisteva nell'offrire esecuzioni musicali in occasione di battesimi, matrimoni e simili.

Un aspetto poco gradevole per il portafogli dei musicisti municipali era il fatto che fossero sempre costretti a fare molta attenzione alla concorrenza. Nei periodi di lutto proclamati dal principe era vietato fare musica; tanto più aspra era dunque la lotta contro sgraditi concorrenti, che mettevano sempre nuovamente in pericolo i privilegi accordati ai musicisti municipali, cercando di suonare senza permesso a matrimoni e altre feste. Il consiglio cittadino appoggiava i propri musicisti, e, quando veniva a conoscenza di tali circostanze, infliggeva una multa a quei musicisti che gli *Stadtpfeifer* definivano con disprezzo "*Bierfiedler*", cioè "suonatori di birra".

LE CAPPELLE DI CORTE

Negli ultimi quattro secoli le carte geografiche della Turingia e della Sassonia somigliavano ad un patchwork multicolore; attraverso continue suddivisioni nascevano principati sempre più piccoli. La divisione del 1485 aveva dato origine alla scissione della Casa dei Wettin nei due possessi Albertino ed Ernestino. Ulteriori divisioni fecero sorgere sempre nuovi centri. Ogni duca si curò di dotare la sua corte di castelli, parchi e teatri; una corte poi naturalmente implicava l'esistenza di un'orchestra, poiché il grande splendore barocco doveva eguagliare una messa in scena. Uno splendido scenario era creato dalle silhouettes dei castelli a Rudolstadt, Sondershausen, Weimar, Meiningen. Dresda, Weißenfels, Merseburg, Gotha, Wittenberg, Torgau e Meißen. Anche corti minori come quella di Arnstadt o addirittura di Marksuhl non rinunciarono né a un castello né alla musica di corte. La fisionomia dell'orchestra di corte era forgiata in grande misura dal suo Kapellmeister, che ne determinava il repertorio. Non si era ancora nella situazione in cui dovere del Kapellmeister era esclusivamente quello di dirigere la musica di corte; il suo compito precipuo era piuttosto quello di occuparsi del repertorio. Ciò significava in primo luogo la produzione di composizioni proprie, ma anche l'utilizzo di altri brani coevi. La realtà musicale, contrariamente a quanto avviene nel XX secolo, aveva dunque un orientamento strettamente "contemporaneo". La musica era una parte dell'"opera d'arte totale" barocca; a corte essa aveva il compito di servire in generale per un tipo di intrattenimento elevato e per onorare in modo speciale il sovrano in carica. La cappella di corte partecipava anche alle funzioni religiose, e in questo ambi-



*Musica a corte, particolare da un'incisione
del XVIII secolo.*

to naturalmente si ebbero i più intensi contatti con i musicisti municipali, con l'organista, con il *chorus musicus* e il suo cantor.

La sfera di competenza del direttore di un'orchestra di corte in fase di formazione è descritta dal decreto di assunzione del Kapellmeister di Eisenach Daniel Eberlin, datato 4 luglio 1685: "In particolare Egli deve mostrarsi fedele e diligente nel servizio affidatogli, ed essere instancabilmente e costantemente disponibile in tutte le cose in cui lo consideriamo competente, in ogni momento e a nostro piacimento occuparsi con fedele diligenza della musica sia alla tavola del nostro Principe, sia anche tutte le domeniche e i giorni festivi nella chiesa prima del sermone mattutino e pomeridiano, e non trascurare nulla, anche di istruire e ammaestrare con diligenza ogni anno due fanciulli del coro, che noi personalmente o attraverso nostra gente gli raccomanderemo e affideremo da ammaestrare, nella musica e negli strumenti che egli stesso padroneggia e che ritiene opportuni, dietro una ricompensa più oltre definita; con essi e altri servitori destinati alla musica egli svolgerà le previste ore di studio nei locali a lui messi a disposizione nel nostro castello principesco e curerà che, senza perdita di tempo e di spesa, essi tragano il massimo profitto per servirci al meglio, e curerà inoltre che i libri di musica e gli strumenti siano disponibili o in altro modo procurabili, ben registrati e tenuti in buone condizioni".¹²

Numerose chiese della Germania centrale erano al tempo stesso chiese della corte e della città. Ciò dovette condurre a costanti controversie fra i Kapellmeister di corte e i cantores municipali, ma in taluni casi anche a una fruttuosa collaborazione. Nel seguente memoriale delle cerimonie funebri del duca di Eisenach Johann Georg I sono menzionati solo i compiti del Kapellmeister: "Subito all'inizio il Capellmeister eseguirà musica figurata e dopo ciò il coro canterà 'Herr Jesu Christ mein Lebens Licht'. Quindi il Capellmeister eseguirà ancora della musica figurata, che si concluderà con il corale 'Alle Menschen müssen sterben', seguito dal sermone. Dopo il sermone e la lettura di alcune questioni personali il Capellmeister suonerà ancora una volta...".¹³

Gettiamo ora uno sguardo alle nomine di altri due Kapellmeister alla corte di Eisenach, Nel 1717 fu nuovamente assunto Georg Philipp Telemann, che aveva lasciato Eisenach intorno alla Pasqua del 1712. Il decreto di nomina prevede che egli come Kapellmeister fornisca ogni due anni un nuovo ciclo annuale di cantate, "per il quale gli verrà dato il testo", e che procuri per l'orchestra "sufficiente materiale musicale sia per la *Tafelmusik* ordinaria sia per compleanni e altre solennità che si dovessero presentare". Gli si richie-

deva al tempo stesso " di non comunicare a nessun altro la musica qui fornita per uno spazio di due anni e di mandare in ogni momento brani di nuova composizione e altrove non conosciuti".¹⁴

Per Johann Adam Birckenstock il decreto di nomina del 25 novembre 1730 prevedeva "che egli dirigesse la nostra musica vocale e strumentale in ogni occasione, e inoltre si occupasse anche della *Tafel-Music* ordinaria e provvedesse alle necessarie composizioni per feste e altre occasioni, ma fosse dispensato dalla composizione delle consuete annate di musica sacra".¹⁵

Le personalità che erano alla guida delle orchestre di corte della Germania centrale erano di indubbia importanza: Johann Sebastian Bach a Köthen, Georg Philipp Telemann e Johann Melchior Molter ad Eisenach, Gottfried Heinrich Stölzel e Georg Benda a Gotha, Johann Ludwig Bach a Meiningen ecc. E tutt'altro che scarsi erano i virtuosi che operavano nelle orchestre, come dimostrano il violinista Pantaleon Hebestreit o il gambista Ernst Christian Hesse ad Eisenach.

I membri delle orchestre di corte erano frequentemente reclutati fra i musici municipali, dal momento che i migliori fra questi cercavano comprensibilmente di ottenere un posto sicuro a corte. Spesso furono adibite a impieghi musicali anche altre persone in servizio a corte. Consuetudine era anche l'impegno di uno stesso musicista per due diverse funzioni. Telemann, per esempio, agì in base a questo principio quando, incaricato di occuparsi dell'ampliamento della cappella di corte ad Eisenach, assunse "i cantanti necessari", che però "potessero essere utilizzati anche come violinisti".

Fra il 1690 e il 1700 si crearono nelle corti della Germania centrale anche diverse "bande di oboi". Secondo quanto emerge dai documenti gli "oboisti" avevano un inquadramento essenzialmente militare, ma svolgevano anche compiti musicali autonomi e naturalmente in particolari occasioni collaboravano con l'orchestra di corte. Lo stesso dicasi per i "trombettieri e timpanisti" di corte. Nei registri dei conti essi erano al primo posto, e dunque nella scala sociale erano collocati al di sopra della cappella di corte. Ad essi erano affidati compiti di particolare rappresentanza: dovevano per esempio scortare i visitatori del sovrano. La cerimonia di conclusione del loro periodo di formazione sembra rappresentasse sul piano sociale un vero evento.

Quale può essere stata l'origine di tanti talenti musicali in Turingia e nella Germania centrale? Posta al centro della Germania, la Turingia rappresentò sempre un territorio di transito. Viaggiatori che si recavano da Varsavia a



*Georg Philipp Telemann, da un'incisione
su rame di G. Lichtensteger.*

Parigi, da Copenhagen a Roma passavano certamente da questa regione. Influssi musicali esterni si mescolarono probabilmente con una originale propensione musicale della popolazione. Attraverso Lutero la Turingia divenne il centro della Riforma, e la musica sacra e l'arte organarla trovarono così ideali possibilità di sviluppo. Anche l'opera ai suoi esordi venne coltivata. In tal modo quasi ogni talento musicale ebbe la possibilità di essere sviluppato. Senza esagerazioni si potrebbe affermare che dal XVI al XVIII secolo le culle dei compositori nella Germania centrale fossero vicinissime l'una all'altra. In alcuni casi la mancanza di spazio non consentiva di nutrire tutti questi talenti, cosicché non pochi di loro si trasferirono in altri territori tedeschi o addirittura in altri paesi.

Note

- 1 M. Petzoldt, "*Ut probus & doctus reddar.*" *Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg*, in BJ 1985, pp. 7-42.
- 2 Stadtarchiv Eisenach.
- 3 Esempio nella casa di Bach ad Eisenach.
- 4 Cfr. Petzoldt/Petri, *Bach - Ehre sei dir Gott gesungen, Bilder und Texte zu Bachs Leben als Christ und seinem Leben für die Kirche*, Berlin 1989, p. 9.
- 5 Per es. Udestedt presso Eisenach o Goldbach presso Gotha.
- 6 F. Friedrich, *Orgelbau in Thüringen - Bibliographie*, Kleinblittersdorf 1994.
- 7 Stadtarchiv Eisenach, 10-B.XXVLC.II.vol.6, Gymnasialmatrikel 1713, p. 97.
- 8 Stadtbibliothek Eisenach, *Derer Durchleutigen, Hochgebohrenen Fürsten ... Kirchen-Ordnung*, Weimar 1664 (senza segnatura).
- 9 Cfr. nota 8.
- 10 Stadtarchiv Eisenach, B.XXV.C. I.
- 11 Stadtarchiv Eisenach, conti municipali 1684/85, p. 67.
- 12 Thüringer Hauptstaatsarchiv Weimar, Eisenacher Archiv Dienersachen 17, p. 166.
- 13 Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek, fol. 5a.
- 14 Thüringer Hauptstaatsarchiv Weimar, Eisenacher Archiv Dienersachen 3431, p. 12.
- 15 Thüringer Hauptstaatsarchiv Weimar, Eisenacher Archiv Dienersachen 582.



Arnstadt, da un'incisione su rame di Pius Rösel van Rosenhoff, 1720 ca.

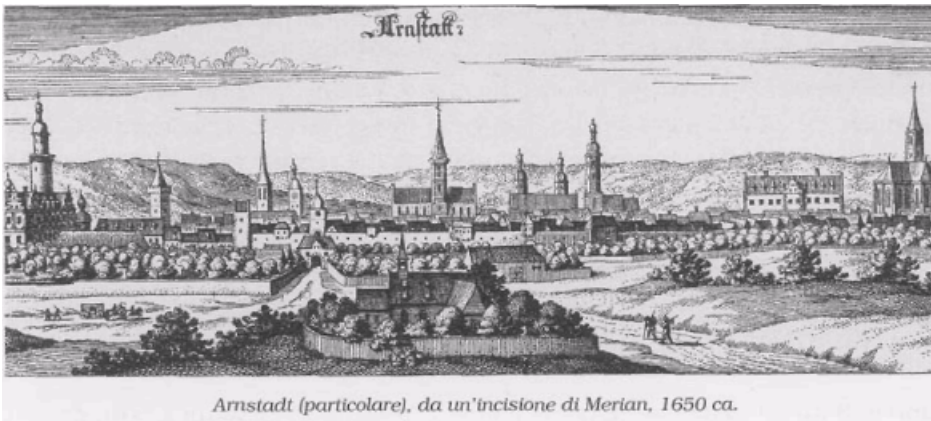
TAPPE DELLA VITA E DELL'ATTIVITÀ DI BACH

Andreas Glöckner

ORGANISTA DELLA NEUE KIRCHE AD ARNSTADT, 1703-1707

All'inizio del XVIII secolo Arnstadt contava circa 3800 abitanti ed era diventata una città importante per le attività commerciali e manifatturiere, grazie alla sua posizione vantaggiosa lungo le vie di comunicazione, ai margini settentrionali del Thüringerwald. Già da parecchio tempo questa città rappresentava un centro di riferimento per la assai ramificata famiglia Bach. Nel ruolo di musicisti municipali o come organisti furono attivi qui fra gli altri Caspar Bach (nato nel 1570 ca. e morto dopo il 1640), Johann Bach (1602-1632), Melchior Bach (1603-1634), Heinrich Bach (1615-1692). Johann Christoph Bach (1645-1693), il padre di Johann Sebastian Bach: Johann Ambrosius Bach (1645-1695), e Johann Michael Bach (1648-1694).

La chiesa principale della città era la Oberkirche (detta anche Barfüßerkirche). Qui operavano, accanto al sovrintendente Johann Gottfried Olearius. Il cantor municipale Ernst Dietrich Heindorff e l'organista della città e di corte Christoph Herthum. Le funzioni religiose erano frequentate soprattutto dai membri della corte (impiegati e domestici di corte) e da cittadini di Arnstadt privilegiati. La chiesa disponeva di un'ampia cantoria dove era possibile collocare un numero considerevole di esecutori; nelle grandi festività



religiose si eseguiva regolarmente *musica figuralis*. L'edificio religioso più grande e imponente della città era però la chiesa di Nostra Signora, o Frühkirche. All'epoca di Bach si svolgevano qui soprattutto le funzioni secondarie (funzioni mattutine). La "Neue Kirche" (chiesa nuova), a differenza delle altre due chiese della città, appare piuttosto come una costruzione semplice, con arredi modesti dal punto di vista artistico, ed era considerata di minor importanza; la stretta cantoria offriva inoltre minori opportunità per collocare coro e strumentisti. Questa chiesa (inizialmente chiamata Bonifatiuskirche, poi anche Sophienkirche o Chiesa della Santa Trinità) era bruciata nel 1581 e fu ricostruita solo fra il 1676 e il 1683, poiché nella chiesa principale - come riferito più tardi dal cronista della città Johann Christoph Olearius (1701) - non c'era più posto a sufficienza per gli abitanti della città. Da allora i cittadini di Arnstadt chiamarono questa chiesa genericamente "Neue Kirche" o "Neue Kirche".

Nella nuova chiesa in un primo tempo non c'era un organo, il 17 ottobre 1699 fu stipulato un contratto con l'organaro Johann Friedrich Wender di Mühlhausen per la costruzione di un organo con 21 registri, due manuali e una pedaliera. La realizzazione del nuovo strumento, che per contratto doveva essere portata a termine per il giorno di San Giovanni (24 giugno) 1701, richiese tempi più lunghi. Solo all'inizio di luglio del 1703 l'organo fu pronto; prima di tale data poterono essere utilizzati solo alcuni registri durante le funzioni religiose per accompagnare il canto comunitario. Il 1° gennaio 1702 fu nominato organista della Neue Kirche Andreas Börner, che già aveva prestato alcuni servizi musicali in questa chiesa per un modesto salario. Börner dirigeva il coro degli studenti, che veniva utilizzato per rinforzare e sostenere il canto della comunità nella Neue Kirche. Alcuni registri dei conti dell'epoca testimoniano l'acquisto di musiche per la biblioteca della chiesa, in cui si trovavano motetti di Senfl, Obrecht, Isaac, Josquin, Hammerschmidt ecc.

L'incarico di Börner fu solo temporaneo. Probabilmente il Concistoro aveva pensato al giovane Johann Sebastian Bach come futuro organista della Neue Kirche già prima che fosse terminata la costruzione dell'organo. Comunque sia non è possibile affermare che sia stata presa in considerazione una seppur stretta rosa di altri candidati. Non si sa se e in quali termini Bach abbia fatto domanda per ottenere questo posto di organista. Anton Günther, l'allora conte regnante di Schwarzburg e Amstadt e dal 1703 principale superiore di Bach, aveva già da tempo un'alta opinione della famiglia Bach, ricca di tradizione; era pertanto interessato al fatto che un suo membro fosse assunto in veste di organista.

Fino al 3 luglio 1703 l'organo costruito da Wenders fu collaudato da diversi organisti e giudicato "valido". Il collaudo ufficiale dell'organo e la sua inaugurazione ebbero però luogo solo il 13 luglio 1703, e vennero effettuati dal giovane Bach, fatto venire appositamente da Weimar. Oltre alle consuete spese di viaggio e alloggio, Bach ricevette la somma considerevole di 8 fiorini e 13 groschen. Il titolo di "organista di corte della principesca Casa di Sassonia a Weimar" con cui ci si riferisce a Bach nel mandato di pagamento non corrisponde al vero, poiché nella contabilità di corte di Weimar nel 1703 egli è indicato semplicemente come "laquey". Non sappiamo se fu l'ispettore ospedaliere e allora borgomastro della città Martin Feldhaus che introdusse Bach con questo titolo, o se fu lo stesso Bach a presentarsi così. Feldhaus, che come membro della famiglia Wedemann era imparentato con i Bach, era stato nominato dal Concistoro principale autorità responsabile per la costruzione del nuovo organo.

Resta aperto anche il quesito del perché la responsabilità principale per il collaudo del nuovo organo fosse affidata al giovane Bach, dal momento che egli, solo diciottenne, non poteva certo vantare una pratica organistica degna di nota né si era ancora fatto un nome come esperto di organarla. Forse il giovane Bach fu proposto da parenti influenti, come il già citato Feldhaus, in qualità di collaudatore e anche come candidato per il posto vacante di organista.

Il 14 agosto 1703 Bach ricevette il suo primo decreto di nomina e fu assunto come organista della Neue Kirche. Non è possibile indicare con precisione quando avvenne il suo trasferimento ad Arnstadt: fino al 30 maggio 1703 egli era comunque ancora ufficialmente violinista ("laquey") della cappella privata del duca coregnante Johann Ernst di Sassonia-Weimar e come tale era stipendiato.

Con la nomina di Bach ad organista della Neukirche il suo predecessore Andreas Börner fu promosso organista della Frühkirche, con il compito di sostituire l'organista municipale Christoph Herthum alla Oberkirche quando questi era chiamato all'orchestra di corte. Le funzioni che Bach era tenuto ad assolvere nella sua carica di organista erano abbastanza limitate: doveva suonare alla funzione principale domenicale, all'orazione del lunedì e alla funzione mattutina del giovedì. Non sembra che avesse altri compiti specifici. Dal momento che egli per diversi motivi non dirigeva il coro scolastico della Neukirche, cosa alla quale non era peraltro tenuto in base al suo decreto di nomina, gli restava tempo a sufficienza per il suo perfezionamento artistico.

Per il servizio di organista alla Neue Kirche Bach riceveva uno stipendio annuo di 84 fiorini e 6 groschen. Tale somma era così composta: 25 fiorini dalla tesoreria della chiesa, 25 fiorini dal bilancio delle tasse sulla birra - i cosiddetti "Biergeld" - mentre gli altri 30 talleri erano pagati dall'Ospedale di San Giorgio (il "ricco ospedale"). Quest'ultima somma, stante al decreto di nomina, era destinata a coprire le spese di vitto e alloggio. Sorge comunque il sospetto che il giovane organista con questa sorta di "indennità straordinaria" fosse stato oggetto di un beneficio non del tutto legale. D'altro canto l'ispettore dell'Ospedale altri non era che il parente di Bach Martin Feldhaus. Nel 1709 e 1710 egli non solo dovette rispondere in tribunale "di molte inesattezze e appropriazioni indebite", ma fu addirittura sospeso da tutti i suoi uffici. In relazione all'anzianità di servizio di Bach e considerando i parametri dell'epoca, questa indennità appare invero esageratamente elevata. Comunque sia al successore di Bach, suo cugino Johann Ernst Bach (1683-1739), lo stipendio fu ridotto a 40 fiorini e mezza misura di grano. Poiché per il periodo compreso fra l'agosto 1706 e l'agosto 1707 l'indennità di vitto e alloggio veniva pagata direttamente a Feldhaus, è ipotizzabile che Bach nell'ultimo anno del suo servizio, ma forse già negli anni precedenti, alloggiasse alla "Steinhaus" o alla "Güldene Krone", entrambe locande di proprietà dell'ispettore ospedaliero ed ex borgomastro.

La musica di corte di Arnstadt, il cui primo periodo di fioritura era stato interrotto dalla Guerra dei Trent'anni, poté essere ripresa e riorganizzata dopo il 1650, Essa ebbe nuovo slancio quando, nel 1671, Ludwig Günther II nominò Johann Christoph Bach (1645-1693) musicista di corte.

All'epoca la cappella di corte non era costituita solo dai veri e propri musicisti di corte, ma anche da altri domestici del sovrano. Come rinforzo venivano poi chiamati altri musicisti locali e di fuori città con i loro allievi. Quando era

necessario l'orchestra giungeva ad avere a disposizione fino ad un massimo di 22 elementi. Poco dopo la sua salita al trono, Anton Günther chiamò come nuovo Kapellmeister l'esperto Adam Drese (ca. 1620-1701). Drese era stato alla guida dell'orchestra di corte di Weimar dal 1652; inoltre, a seguito di due periodi di permanenza presso Heinrich Schütz a Dresda, aveva acquisito una valida esperienza per la costruzione di una efficiente musica di corte. Quando Bach giunse ad Arnstadt nel 1703, la cappella di corte era ormai da due anni diretta da Paul Gleitsmann, che nel 1701 era succeduto a Drese, ma la cui nomina ufficiale a "Capell-Direktor" si ebbe solo alcuni anni dopo. Gleitsmann restò alla guida dell'orchestra di corte fino alla sua morte, avvenuta nel 1710.

Purtroppo non sappiamo quali relazioni Bach ebbe con la scena teatrale e musicale della corte di Arnstadt. Non c'è per esempio nessun accenno ad un suo coinvolgimento nell'attività musicale di corte come cembalista o violinista. E' comunque probabile che le rappresentazioni teatrali e concertistiche della capace orchestra di corte, che rivestivano un ruolo determinante nella vita culturale della città, abbiano influenzato lo sviluppo musicale futuro del giovane organista. Le scarse fonti relative all'epoca in cui Bach operò ad Arnstadt offrono solo una scarsa documentazione relativa ad alcune controversie che egli ebbe con il Concistoro. Principale motivo di attrito era il rifiuto di Bach di fare musica con il coro degli allievi della sua chiesa. Da un lato egli, sulla base del suo contratto, non riteneva di averne l'obbligo; dall'altro i presupposti personali e logistici per la realizzazione di una musica *figuralis* nella Neukirche non erano sufficienti per il metro di giudizio di Bach. In realtà al giovane organista mancavano anche la pazienza necessaria, l'esperienza pedagogica e la capacità diplomatica per fare musica con le risorse musicali disponibili, cioè con strumentisti e allievi del coro con un livello di formazione effettivamente scarso.

Probabilmente fu questo anche il retroscena del noto litigio notturno con Johann Heinrich Geyersbach, avvenuto il 4 agosto 1704; a causa di una presunta offesa arrecata all'allievo - sembra che Bach, forse in occasione di un'esecuzione, lo avesse insultato chiamandolo "Zippel Fagottist" (come dire "fagottista da strapazzo") - si venne alle mani: Geyersbach colpì Bach al volto, ed egli si difese con la spada. Uno degli studenti che si trovavano in compagnia di Geyersbach e che presenziavano alla scena dovette intervenire per separare i due.

Bach si lamentò con il Concistoro e l'evento divenne oggetto di indagine. In seguito a numerosi interrogatori Bach fu esortato a cercare in futuro un



Lubecca, da un'incisione del XVIII secolo.

accordo con gli studenti. Ci si attendeva poi da lui che non si limitasse a suonare l'organo, ma che partecipasse anche alla *musica figuralis*; egli però ribattè che avrebbe accettato solo a patto che fosse assunto un direttore di coro.

Invece di mostrarsi conciliante e disponibile, Bach chiese un congedo di quattro settimane e alla metà di ottobre 1705 si mise in viaggio alla volta di Lubecca "a piedi" - come si legge nel *Nekrolog* - per incontrare Dietrich Buxtehude. Il motivo del viaggio e il tempo necessario per compierlo fanno sorgere qualche dubbio sul fatto che egli avesse davvero previsto un'assenza di sole quattro settimane: siamo piuttosto indotti a credere che Bach fosse partito già con l'intenzione di prolungare il suo periodo di permesso. Le "Abendmusiken", alle quali egli evidentemente voleva assistere nella Marienkirche di Lubecca, avevano infatti inizio solo dopo il 15 novembre, epoca per la quale egli sarebbe già dovuto essere da tempo sulla via del ritorno verso Arnstadt. Probabilmente il giovane Bach a Lubecca voleva anche sondare le possibilità che aveva di succedere a Buxtehude. L'assenza di Bach dal suo posto di organista ad Arnstadt si protrasse dunque non per quattro - secondo quanto egli aveva detto al Concistoro - ma per sedici settimane. Solo il 7 febbraio 1706 egli partecipò di nuovo alla Comunione ad Arnstadt, dove probabilmente era rientrato pochi giorni prima dal suo viaggio di studio.

Il Concistoro di Arnstadt reagì irritato: il 21 febbraio Bach fu convocato e rimproverato per la sua lunga assenza. Si criticarono inoltre le sue esecuzioni dei corali a causa della "curiose variazioni", che "confondevano" la comunità. Dopo che il sovrintendente ebbe biasimato Bach per l'eccessiva lunghezza dei suoi preludi ai corali, l'organista era caduto nell'eccesso opposto, eseguendone di troppo brevi. Per finire riemerse il vecchio rimprovero

relativo al fatto che l'organista non faceva musica con il coro degli allievi. La reazione di Bach fu astiosa piuttosto che conciliante. Gli fu chiesto di "fornire chiarimenti" entro otto giorni, ma la presa di posizione richiesta in realtà si fece attendere, e l'intera questione rimase in sospeso per oltre 8 mesi. Solo l'11 novembre Bach fu riconvocato, e in quell'occasione disse che si sarebbe espresso per iscritto in merito alle rimostranze fattegli. Un ulteriore rimprovero da parte del Concistoro, riguardo alla circostanza che Bach avrebbe fatto musica con una "ragazza estranea" nella chiesa, fu da lui respinto con la motivazione che ciò si era verificato con il benessere del pastore.

I documenti di Arnstadt non ci permettono di sapere se le controversie con il Concistoro giunsero ad una soluzione di compromesso. Probabilmente ai consiglieri comunali era nel frattempo divenuto chiaro che il giovane organista non avrebbe occupato questo posto ancora a lungo. A Lubeca Bach aveva acquisito singolari e nuove esperienze artistiche, cosicché le limitate possibilità offertegli dal suo ufficio dovevano apparirgli più evidenti che mai. La sua fama di eccezionale organista si diffuse così in fretta che egli - come ci riferisce il suo biografo Forkel - ricevette offerte di impiego da molte parti.

Le reazioni di Bach ai suoi superiori da un lato e agli allievi del coro della sua chiesa dall'altro dimostrano chiaramente che le sue ambizioni artistiche mal si accordavano con gli obblighi di servizio previsti dal suo ufficio. Forse a quell'epoca egli aspirava ancora ad una carriera di virtuoso, libero dai vincoli che erano allora legati agli uffici di un organista. Comunque sia, Bach si dedicò prioritariamente al suo perfezionamento artistico e tecnico come organista e come clavicembalista. La sua produzione si concentrò di conseguenza sulla composizione di opere per organo e strumenti a tastiera. Nel Nekrolog pubblicato nel 1754 Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Friedrich Agricola descrivono questo primo fecondo periodo creativo: "Qui [ad Arnstadt] egli mostrò i primi frutti della sua applicazione all'arte dell'esecuzione organistica e della composizione, che egli aveva appreso in massima parte attraverso l'osservazione delle opere dei compositori allora più famosi e solidi e dalla propria riflessione su di esse. Nell'arte dell'organo egli prese a modello le opere di Bruhns, Reinken, Buxtehude e di alcuni buoni organisti francesi" (Doc. III, n° 666).

ORGANISTA DELLA CHIESA DI SAN BIAGIO A MÜHLHAUSEN, 1707-1708

Allorché il 2 dicembre 1706 morì l'organista della chiesa di San Biagio e consigliere comunale di Mühlhausen Johann Georg Ahle, la vita musicale della città - che aveva raggiunto il suo massimo splendore all'epoca di suo padre

Johann Rudolph - cominciava a mostrare segni di declino. Numerosi furono i candidati al posto resosi vacante di organista, e fra questi anche l'allora lesicografo Johann Gottfried Walther, che aveva già sottoposto due composizioni per la domenica di sessagesima dell'anno 1707 (27 febbraio). Non appena però gli si lasciò intendere che le possibilità di successo della sua candidatura erano ben poche, egli la ritirò. A quanto pare la scelta dell'organista era ufficiosamente già stata compiuta, dal momento che i rappresentanti del Consiglio ecclesiastico per la carica da occupare volgevano i loro favori al giovane Bach. I documenti di Mühlhausen non ci forniscono spiegazioni su come ciò avvenne, né si è conservata una domanda di ammissione da parte di Bach.

La domenica di Pasqua del 1707 (24 aprile) Bach sostenne la sua prova, durante la quale probabilmente presentò anche la cantata di Pasqua "Christ lag in Todesbanden" BWV 4. Esattamente un mese dopo, il 24 maggio, il Consiglio di Mühlhausen deliberò di assegnargli il posto di organista; altri aspiranti non furono neppure presi in considerazione. Il 14 giugno Bach si presentò per trattare le condizioni contrattuali. La sua richiesta, che prevedeva uno stipendio pari a quello ricevuto ad Arnstadt, fu accolta e il Consiglio gli accordò uno stipendio annuo di 85 fiorini, circa 20 fiorini in più rispetto a quanto guadagnasse il suo predecessore Ahle. Era inoltre prevista una quota in natura per legna e grano. Il 15 giugno fu consegnato a Bach il decreto di nomina e il 29 giugno egli lasciò ufficialmente il suo posto di organista ad Arnstadt. Già alcuni giorni prima avevano proposto la loro candidatura per la carica che si sarebbe resa libera il cugino Johann Ernst Bach e Andreas Börner.

Dal decreto di nomina sappiamo che Bach era tenuto a suonare l'organo nella chiesa di San Biagio solo la domenica e nei giorni festivi. Dietro pagamento di un salario aggiuntivo egli svolgeva funzioni di organista anche nella chiesa del convento agostiniano (la cosiddetta Brückenkirche). In questa chiesa era disponibile un organo con solo sette registri e senza pedaliera, costruito nel 1702 dall'organaro di Mühlhausen Johann Friedrich Wender. Rispetto allo splendore delle chiese principali, San Biagio e Santa Maria, la Brückenkirche aveva un'architettura piuttosto modesta. Qui si svolgevano soprattutto matrimoni e cerimonie funebri, mentre le normali funzioni religiose vi avevano luogo solo irregolarmente. I compiti di organista erano suddivisi tra Bach e gli organisti di Santa Maria e San Nicola.

La direzione dell'esecuzione di cantate non faceva parte dei compiti di Bach quale organista della chiesa di San Biagio. bensì di quelli del cantor Johann



Interno della Blasiuskirche a Mühlhausen con cantoria e organo moderno.

Bernhardt Stier. Questo spiega anche perché le poche composizioni di musica figurata del periodo di Mühlhausen siano tutte legate a particolari circostanze: per l'elezione del Consiglio il 4 febbraio 1708 Bach compose la cantata "Gott ist mein König" BWV 71, e per una celebrazione penitenziale fu scritta la cantata su salmo "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir" BWV 131. La sua esecuzione ebbe probabilmente luogo in relazione alla catastrofe determinata da un devastante incendio che il 30 maggio 1707 distrusse 360 case della città bassa, molto vicine alla chiesa di San Biagio. Questa cantata non fu commissionata a Bach dal pastore di San Biagio, Johann Adolph Frohne, ma - come annotò il compositore di suo pugno al termine della partitura - "auff begehren (su richiesta) di: Herrn D: Georg Christ: Eilmars in die Music gebracht". Georg Christian Eilmar (1665-1715) era pastore della chiesa di Santa Maria e legato a Bach da vincoli di amicizia; con sua figlia tennero a battesimo i primi due figli di Bach. Per quanto riguarda le altre cantate di Bach di questo periodo non è possibile risalire con certezza alle occasioni per le quali furono eseguite.

Composizioni di *musica figurata* di grandi dimensioni e notevoli ambizioni erano eseguite nella libera città imperiale di Mühlhausen solo raramente. Da un lato mancavano le forze musicali, dall'altro dopo il citato incendio era assai difficile trovare le risorse economiche necessarie.

La tradizione di eseguire una solenne composizione di musica figurata in occasione dell'elezione del Consiglio che aveva luogo ogni anno era già stata introdotta all'epoca di Johann Rudolph Ahle. Il fatto che i consiglieri dessero alle stampe oltre al libretto anche le parti musicali della *Ratswahlkantate* composta da Bach per il 1708 non solo dimostra l'eccezionale importanza di questo evento, ma è soprattutto un'espressione della stima nei confronti del giovane Bach. Anche l'anno successivo (1709) a Bach - ormai organista alla corte di Weimar - i consiglieri commissionarono la composizione ed esecuzione di una cantata per la cerimonia d'insediamento del Consiglio, della quale però non ci sono pervenuti purtroppo né la musica né il testo.

Non erano trascorsi neppure 12 mesi dal suo trasferimento a Mühlhausen, quando Bach cominciò a maturare progetti per lasciare questa città. All'inizio dell'estate si recò a Weimar, dove si fece ascoltare dal duca regnante Wilhelm Ernst. Questi gli offrì il posto di organista di corte, che l'allora organista Johann Effler doveva lasciare per motivi di età e di salute. Bach accettò, non solo per lo stipendio sensibilmente più elevato, ma anche perché si era reso conto che la sua permanenza a Mühlhausen non si sarebbe potuta protrarre a lunga scadenza. Le motivazioni della sua scelta sono indi-

cate nella lettera di dimissioni presentata al Consiglio di Mühlhausen il 25 giugno 1708. Determinanti per il congedo di Bach erano da un lato le difficili condizioni musicali nella città, dall'altro però anche la precaria situazione economica causata dal già citato incendio verificatosi l'anno precedente. I contrasti e le tensioni sociali fra i musicisti, così come le loro peggiorate condizioni di vita, non costituivano certo una buona base per quella "musica da chiesa ben regolata" per la quale Bach - come egli sottolinea nelle sue dimissioni - si era invano adoperato. Nel suo tentativo di eseguire con regolarità composizioni figurate Bach si era scontrato però evidentemente anche con le strutture organizzative che regolavano la vita musicale della città. Poiché la direzione di *musica figuralis* in base al suo decreto di nomina non faceva parte dei suoi compiti di organista, ogni qualvolta egli volesse eseguire *musica figuralis* potevano sorgere conflitti di competenza.

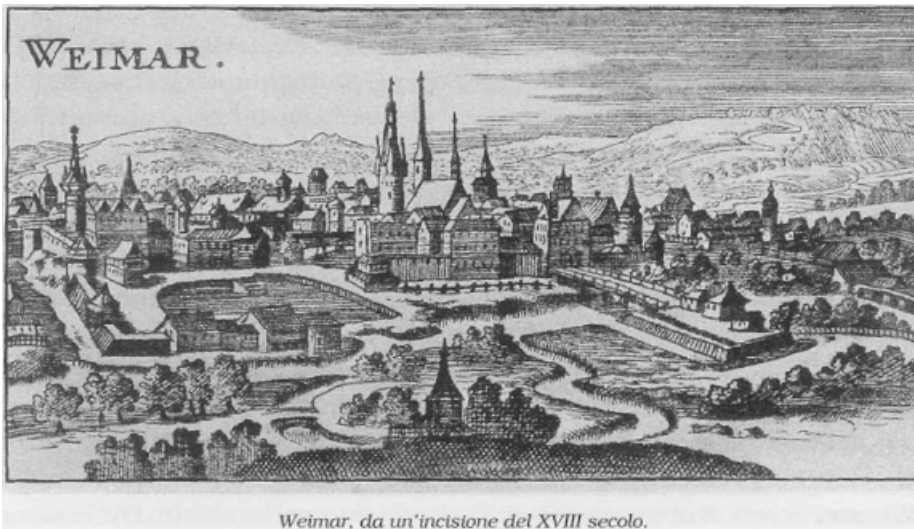
Nella sua lettera di dimissioni Bach fa riferimento anche al fatto che la situazione della musica sacra nelle comunità rurali è assai più favorevole che non nella città stessa. Anche di una "consistente raccolta delle migliori composizioni sacre" - cioè di una ricca biblioteca di composizioni sacre figurate che egli si era procurato nel corso del tempo - poteva fare ben poco uso.

La controversia religiosa fra ortodossi e pietisti, sempre citata e assai sopravvalutata dalla letteratura più datata, dovette invece esercitare ben poca influenza su Bach. La vita musicale di Mühlhausen, a quanto pare, non ne risentì negativamente.

La richiesta di dimissioni di Bach fu discussa dal Consiglio municipale già il 26 giugno; i consiglieri gliel'accordarono, ma non accettavano volentieri l'idea di separarsi dal loro organista. Gli si chiese pertanto di continuare ad occuparsi dei lavori di riparazione dell'organo.

ORGANISTA DI CORTE E KONZERTMEISTER A WEIMAR, 1708-1717

Nel luglio 1708, Bach si trasferì a Weimar con la moglie Maria Barbara, che aveva sposato il 17 ottobre 1707. Sin dall'inizio della sua nuova attività alla corte di Weimar Bach fu assunto in qualità di "musicista da camera e organista di corte"; subentrò all'organista di corte Johann Effler, andato in pensione per motivi di salute mantenendo fino alla sua morte, avvenuta nel 1711, lo stipendio completo. Nella lista della cappella di corte Bach fu inserito in un primo momento al penultimo posto, seguito solo dal musicista municipale Valentin Balzer. Lo stipendio di Bach, che egli ricevette per la prima volta alla festa della Esaltazione della Santa Croce del 1708 (14 settembre)



ammontava all'inizio a 150 fiorini, 20 in più rispetto a quello del suo predecessore Effler. A tale stipendio si aggiungeva un compenso in natura di 4 cataste di legna da ardere e 2 fiorini dalla cosiddetta Wilhelmsstiftung. Nel giorno di San Michele del 1711 le entrate di Bach aumentarono a 200 fiorini e nel giugno 1713 fino a 215. Allorché nel marzo 1714 egli fu promosso Konzertmeister, gli fu accordato un ulteriore aumento di stipendio a 250 fiorini. L'anno successivo con sovvenzioni straordinarie egli fu equiparato anche finanziariamente al Kapellmeister di corte Johann Adam Drese e a suo figlio.

Immediatamente dopo l'assunzione di questo nuovo ufficio, si verificarono nella vita familiare di Bach mutamenti radicali: alla fine di dicembre venne alla luce la prima figlia Catharina Dorothea: poco tempo prima la sorella nubile di Maria Barbara, Friedelena Margaretha, era stata accolta nella loro famiglia, dove sarebbe rimasta stabilmente fino alla sua morte, avvenuta nel 1729. A Weimar Bach ebbe altri sei figli; tre morirono subito dopo la nascita, e solo quattro raggiunsero dunque l'età adulta: Catharina Dorothea (n. 1708), Wilhelm Friedemann (n. 1710), Carl Philipp Emanuel (n. 1714) e Johann Gottfried Bernhard (n. 1715). Fra i numerosi padrini che in quegli anni si alternarono al fonte battesimale del duomo di Weimar ci furono, oltre ad amici e parenti di Erfurt, Ohrdruf e Mühlhausen (il pastore Eilmar), anche personalità di rilievo delle corti di Weimar e Köthen. Il nome più famoso fu senza dubbio quello di Georg Philipp Telemann: il padrino di C.P.E. Bach e amico della famiglia Bach operava dal 1712 a Francoforte sul Meno come Director musices.

Nei primi anni di permanenza a Weimar Bach abitò con la sua famiglia presso il mercato, nella "Freyhaus", che apparteneva al falsettista e precettore dei valletti di corte Adam Immanuel Weidig. Il proprietario vendette però la costruzione nell'agosto 1713, dopo che già dall'inizio dell'anno si era trasferito alla corte di Weißenfels. Rimase comunque in amichevoli rapporti con Bach, e fu forse proprio lui che ne promosse il primo concerto a Weißenfels, in occasione del compleanno del duca Christian. Nel febbraio 1713 Bach trascorse alcuni giorni presso quella corte, dove probabilmente eseguì per la prima volta la sua *Jagdkantate* (Cantata da caccia) BWV 208. Non è dato sapere dove Bach abbia abitato negli anni successivi.

Quando Bach giunse a Weimar nel luglio 1708, Johann Gottfried Walther era attivo già da un anno come organista del duomo di San Pietro e Paolo. Le relazioni di parentela esistenti fra i due musicisti quasi coetanei (il nonno di Walther era fratellastro della madre di Bach) posero le basi sin dall'inizio per un'amicizia che avrebbe legato Bach e Walther per tutta la vita. Ci sono pervenute numerose copie di lavori bachiani di mano di Walther, fra le altre anche una copia, scritta con la collaborazione di Johann Tobias Krebs, della cantata BWV 54 "Widerstehe doch der Sünde", composta forse nel 1714.

Dopo che Bach aveva già istruito alcuni allievi ad Arnstadt e Mühlhausen, cominciò per lui a Weimar una rilevante attività didattica. Fra i numerosi allievi di quegli anni sono da ricordare, oltre al già citato Johann Tobias Krebs (1690-1762), soprattutto Johann Martin Schubart (1690-1721), Johann Caspar Vogler (1696-1763), Johann Gotthilf Ziegler (1688-1747), Johann Lorenz Bach (1695-1773), Philipp David Krauter (1690-1741), Johann Bernhard Bach (1700-1743) e Samuel Gmelin (1695-1752). Secondo quanto riferito da Heinrich Nicolaus Gerber, Vogler era "il più grande maestro all'organo" (Doc. Ili, n° 950) che Bach avesse formato. Nel lascito di questo virtuoso dell'organo ed ex allievo si trovavano numerose fonti bachiane, in parte ancora conservate. Vogler è da considerare, insieme a Johann Tobias Krebs e Johann Gottfried Walther, uno dei più importanti e affidabili fra i primi collezionisti e conservatori delle opere di Bach per organo e altri strumenti a tastiera.

Negli anni 1712-13 fu ospitato da Bach perché potesse studiare con lui Philipp David Krauter, che aveva ricevuto una borsa di studio da Augsburg. Nei suoi resoconti sulla corte di Weimar egli mette in particolare evidenza come nell'estate del 1713 (dopo il ritorno del principe Johann Ernst dall'Olanda) avesse conosciuto la musica italiana e francese. Krauter lavorò anche come copista per Bach e compose sotto la sua guida alcune cantate.



Wilhelmsburg a Weimar, con a sinistra la chiesa del castello, da una gouache.

La chiesa del castello di Weimar, luogo di lavoro di Bach come organista di corte, si trovava a sud-est del castello di Wilhelmsburg. Era stata costruita nel luogo in cui sorgeva la Stiftskirche, distrutta nel 1618 da un incendio. La ricostruzione della chiesa ebbe inizio nel 1619, e fu portata a termine nel 1630. Nel 1658 essa fu ristrutturata e ampliata, creando per la prima volta uno spazio per i musicisti e l'organo. Dal 1711 al 1713 vennero realizzati ulteriori lavori di trasformazione e sistemazione, che riguardarono soprattutto lo spazio destinato all'orchestra, ma nel 1774 la chiesa e il castello di Wilhelmsburg furono nuovamente distrutti da un incendio.

L'organo, che era stato costruito da Ludwig Compenius nel 1657-1658, fu ampliato nel 1707-1708, prima dell'arrivo di Bach, dal costruttore di organi di Weimar Johann Conrad Weißhaupt e dotato di un registro di subbasso. Mancano indicazioni precise a proposito di ulteriori modifiche che sarebbero state promosse da Bach e intraprese dall'organaro Heinrich Nicolaus Trebsnel 1712-1714. Più sostanziali modifiche all'organo furono comunque apportate negli anni 1719-1729; pertanto non è detto che la gamma dei registri che ci è stata tramandata dal 1737 corrisponda con precisione all'organo che Bach aveva a disposizione durante i suoi anni di Weimar; riguardo

alla gamma di registri nonché alla estensione di manuali e pedaliera di tale strumento permangono dunque ancora molti dubbi.

Secondo quanto si afferma nel *Nekrolog*, Bach compose la maggior parte dei suoi lavori per organo a Weimar: "Il piacere che sua Altezza provava alle sue esecuzioni lo spronava a sperimentare tutte le possibilità nell'arte organistica. Qui egli compose anche la maggior parte dei suoi pezzi per organo" (Doc. III, n°666).

Sin dal 1629 il principato di Sassonia-Weimar fu sotto la sovranità di due duchi. Nel 1683, dopo la morte di Johann Ernst II, gli affari di governo passarono nelle mani dei suoi figli Wilhelm Ernst e Johann Ernst, con una supremazia, in base alle norme statutarie, di Wilhelm Ernst in quanto primogenito. Il sistema di doppia sovranità che ne conseguì diede origine in seguito a continui conflitti di competenza, dal momento che i poteri dei due regnanti, soprattutto in materia di politica interna, erano stati distinti in modo poco chiaro. La situazione si fece ancora più critica dopo la morte di Johann Ernst, allorché nel 1709 suo figlio Ernst August, nipote dunque di Wilhelm Ernst, subentrò nella reggenza comune. Le iniziali controversie si trasformarono in aspre lotte di potere, in cui entrambi i reggenti non di rado si lasciarono trascinare ad atti di dispotismo (nel 1710, per esempio. Wilhelm Ernst fece arrestare improvvisamente i consiglieri di Ernst August).

In quel periodo l'orchestra di corte era al culmine del suo sviluppo. Qui avevano operato fino ad allora musicisti di fama, fra i quali il Konzertmeister Johann Paul von Westhoff (1656-1705), uno dei più noti violinisti tedeschi, e il Kapellmeister Georg Christoph Strattner (morto nel 1704). Ancora nel corso della sua prima permanenza a Weimar nel 1703 Bach aveva avuto la possibilità di conoscere personalmente Westhoff; non sappiamo però se egli fu anche allievo del virtuoso che tanto aveva viaggiato. Nel 1708 l'orchestra di corte era costituita da 14 musicisti. In occasioni speciali si aggiungevano anche un timpanista e sette suonatori di tromba. Come accadeva in altre piccole corti, i musicisti dovevano svolgere anche altre mansioni, per esempio come servitori, segretari o cacciatori; durante il periodo di attività di Bach a Weimar l'organico dell'orchestra di corte rimase sostanzialmente costante. Un punto nevralgico delle già citate controversie fra i reggenti era il diritto di disporre dei servitori comuni e quindi anche dei musicisti dell'orchestra di corte. Già nel 1707 (dunque all'epoca della reggenza con il fratello Johann Ernst) Wilhelm Ernst emanò una disposizione secondo la quale i musicisti di corte potevano eseguire musica nella residenza del suo coreggente solo dopo aver ottenuto uno speciale permesso. Quando si rese conto che questo ordi-

ne non veniva adeguatamente rispettato, si vide provocato, nel 1719, a prendere misure più severe. Wilhelm Ernst precisò la sua disposizione in questo senso, che in futuro ai musicisti che avessero disatteso i suoi ordini sarebbero state inflitte pene pecuniarie e detentive, misure che egli aveva peraltro già adottato occasionalmente in precedenza in circostanze analoghe. E' evidente che tali provvedimenti non potevano essere di fatto osservati nella prassi, e tanto meno accettati da Ernst August. Sema mettere al corrente suo zio egli continuò a chiamare i musicisti a far musica nella sua residenza e li minacciò di sanzioni qualora si volessero sottrarre ai suoi ordini richiamandosi al citato decreto.

Wilhelm Ernst rimase caparbiamente e inflessibilmente fermo sulla sua posizione di supremazia; Ernst August dal canto suo non si lasciava sfuggire nessuna occasione per affermare le sue pretese di potere come coreggente. cercando di minare alle basi il programma di governo dello zio. I dipendenti della corte e in particolare i servitori comuni e i musicisti erano tormentati da ordini, decreti, ordinanze, minacce, oltraggi e pene, e per questo alcuni di essi presentarono le dimissioni. Inevitabilmente si giunse ad una spaccatura di tutta la corte fra i seguaci di Wilhelm Ernst e quelli di Ernst August. La maggior parte dei dipendenti della corte scelse la via della opposizione minore, schierandosi dalla parte del duca regnante, scelta della quale Ernst August si vendicò con processi e licenziamenti quando nell'agosto del 1728 assunse il potere assoluto. Quasi nessuno dei servitori comuni riuscì a mantenersi neutrale nel gioco di intrighi e nelle lotte di potere a corte.

In quanto membro della cappella di corte anche Bach era un "servitore comune", ed era pertanto tenuto a servire entrambi i sovrani. Il suo stretto legame con il duca Ernst August e con il suo fratellastro, il principe Johann Ernst, non poteva rimanere senza conseguenze per il suo rapporto con il duca regnante Wilhelm Ernst. Già Forkel fa riferimento alla relazione "cordiale" che esisteva fra Bach e Ernst August, poggiando su una dichiarazione di Carl Philipp Emanuel Bach che in una lettera del 1775 scrive: "Il principe Leopold a Cöthen, il duca Ernst August a Weimar, il duca Christian a Weißenfels lo hanno particolarmente amato, e anche adeguatamente ricompensato" (Doc. III, n° 803).

Fra i due sovrani di Weimar il coreggente Ernst August era indubbiamente il più interessato alla musica . Ciò è testimoniato dai notevoli acquisti di strumenti e dalle numerose acquisizioni di partiture, nonché dalla sua stessa attività musicale soprattutto con il violino e la tromba. I membri dell'orchestra di corte comune erano spesso chiamati a fare musica alla sua residen-

za, cosa che il duca regnante cercava il più possibile di ostacolare. Una prova della attiva partecipazione di Bach alla vita musicale del giovane reggente è data dal fatto che le sue indennità negli anni 1716 e 1717 gli furono versate dal bilancio di Johann Ernst e non da quello di Wilhelm Ernst. La sua diretta partecipazione ad esecuzioni musicali al "Castello Rosso", residenza del coreggente, sono testimoniate da una lettera ad August Becker del 14 gennaio 1714 (Doc. I, n° 2). Bach aveva inoltre stretti contatti con il principe Johann Ernst, musicalmente assai dotato, del quale trascrisse alcuni concerti per strumento a tastiera e organo.

Alla fine di novembre 1713 Bach si recò a Halle. Lo aveva invitato il Collegio ecclesiale del luogo per una audizione, poiché egli aveva manifestato interesse per il posto di organista alla Marienkirche. Dopo la morte di Friedrich Wilhelm Zachow (7 agosto 1712), che era stato a lungo direttore musicale, il posto di organista era ormai vacante da più di un anno e le trattative per una nuova assunzione erano andate per le lunghe per diversi motivi (fra l'altro un lutto nazionale). Il posto appariva molto interessante, tanto più che l'organo della chiesa doveva essere ampliato e in futuro avrebbe avuto tre manuali per un totale complessivo di ben 65 registri. Bach, che si trattenne a Halle per oltre due settimane, alloggiando nella migliore locanda della città, diede un concerto la seconda domenica di Avvento (10 dicembre), presentando anche una cantata da lui composta su libretto del postar primarius di Halle Johann Michael Heineccius. Per la composizione, andata perduta, ricevette un onorario di 12 talleri. Solo pochi giorni dopo il concerto, il 13 dicembre, egli fu scelto come organista e il giorno successivo gli fu ufficialmente assegnato l'incarico, Bach si comportò in modo tale che il Collegio dovette ritenere che egli avesse accettato l'incarico, e il 15 dicembre si rimise in viaggio. Quattro settimane più tardi - dopo un ulteriore incontro con il Collegio - fu redatto il decreto di nomina, che gli fu inviato a Weimar. In una lettera dilatoria del 14 gennaio 1714 al presidente del Consiglio ecclesiastico August Becker, Bach spiegava di non avere ancora ottenuto il congedo da Weimar e dichiarava che avrebbe fatto sapere qualcosa la settimana successiva. Il primo febbraio il Collegio lo informò che un ulteriore aumento di stipendio a Halle sarebbe stato molto difficile. Bach si rivolse allora al duca regnante di Weimar chiedendo una promozione. Il 2 marzo 1714 Wilhelm Ernst lo nominò ufficialmente Konzertmeister "su sua umile richiesta" (Doc. II. n° 66); contestualmente il suo stipendio fu elevato a 250 fiorini. Solo allora Bach comunicò la sua rinuncia al Collegio di Halle.

Bach, che certamente si era servito della sua domanda a Halle anche con fini tattici per trattare con la corte di Weimar, già dal 1713 aveva comunque

ambizioni di lasciare la città di Weimar, anche a causa della situazione a corte. Non fu senza motivo che egli rivolse il suo interesse dapprima ad un impiego in una città, e non in una corte. Solo la sua nomina a Konzertmeister poté indurlo a rimandare per un po' i suoi piani di allontanamento. E' però anche possibile che il duca - come sarebbe accaduto quattro anni dopo - già nel 1714 avesse respinto le sue dimissioni.

Con la nomina a Konzertmeister Bach ricevette l'incarico di eseguire "ogni mese nuovi pezzi" nella chiesa del castello. Questa commissione da parte del duca regnante lo spinse inizialmente a comporre grandi lavori sacri, come documentano le cantate "Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182, "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12. "Erschallet, ihr Lieder" BWV 172 e "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 dell'anno 1714. Ma già dopo la Pasqua del 1715 - dunque dodici mesi dopo - questo primo entusiasmo creativo sembra essersi smorzato. Le dimensioni e l'organico strumentale delle successive cantate sacre sono ridotti al minimo. Il coro, al quale Bach fino alla Pasqua del 1715 aveva affidato compiti di rilievo, da questo momento passa in secondo piano. In linea di principio è utilizzato solo per l'esecuzione di un corale a quattro voci a conclusione della cantata. Sarebbero necessarie ulteriori indagini per stabilire se questa sorta di ripiegamento sia da ricondurre a eventuali riserve del duca regnante nei confronti della musica sacra concertante.

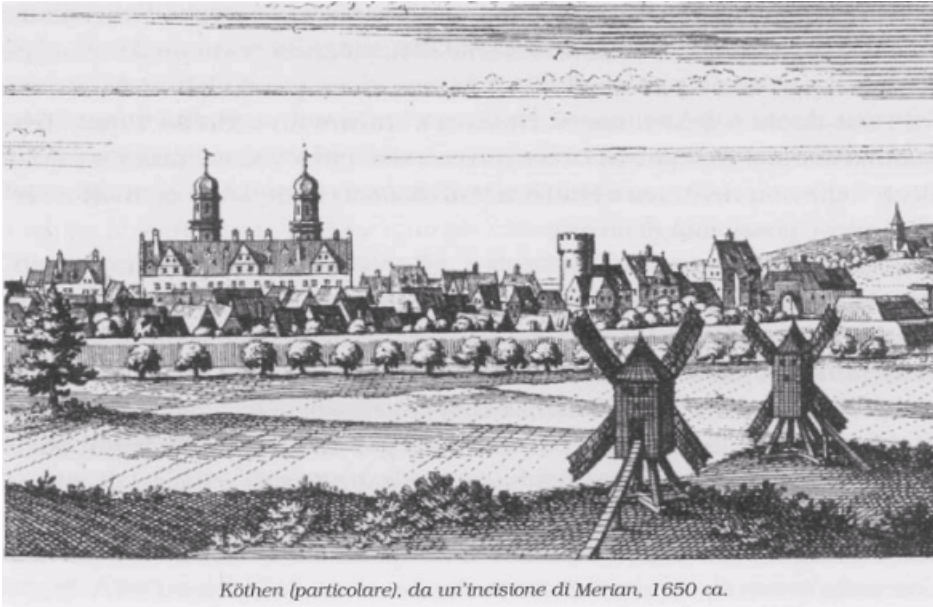
Dopo la morte del principe Johann Ernst di Sassonia-Weimar, il 1° agosto 1715 all'età di 18 anni, l'11 agosto fu proclamato il "lutto totale di stato" per tutto il principato di Weimar. Tutte le attività musicali, compresa l'esecuzione di cantate nella chiesa del castello, furono vietate con effetto immediato. Già dopo tredici settimane si cominciò comunque a poco a poco a concedere revocche al lutto di stato, e il 10 novembre fu nuovamente possibile fare musica nelle chiese. Probabilmente secondo l'alternanza di esecuzioni in vigore da tempo, furono riprese le esecuzioni di cantate nella chiesa del castello con il Kapellmeister Drese, suo figlio e Bach che a turno ne avevano la direzione. La completa revoca del lutto nazionale si ebbe però solo il 2 febbraio 1716. Due mesi dopo, il 2 aprile, si tenne nella chiesa del castello di Weimar una funzione commemorativa per il defunto principe. In quell'occasione fu eseguita una cantata funebre in due parti e 22 movimenti, della quale si è conservato solo il libretto. E' però probabile che la musica fosse stata composta da Bach, poiché due giorni dopo fu elargito a lui e a Salomon Franck, poeta ufficiale della corte di Weimar, un compenso straordinario di 45 fiorini e 15 groschen, che è probabile facesse riferimento alla suddetta cantata funebre.

Il 1° dicembre 1716 morì il Kapellmeister Johann Adam Drese. La scelta del successore per il posto divenuto vacante di Kapellmeister condusse a lunghe trattative con uno o più candidati, e fu resa ancor più difficile dal fatto che fra i due duchi regnanti non si riusciva a trovare un accordo. Prima della nomina di Johann Wilhelm Drese intercorsero circa 9 mesi, durante i quali Bach - che non rientrava nella rosa ristretta dei candidati - cominciò a cercare nuove possibilità di lavoro.

Nel marzo 1717 egli si recò probabilmente a Gotha, per sostituire Christian Friedrich Witt. Colui che per tanti anni era stato Kapellmeister di corte di Federico II era sul letto di morte, e non poteva dirigere l'imminente esecuzione della Passione per il Venerdì Santo (26 marzo) nella chiesa del castello di Friedenstein. In mancanza di altri impegni alla corte di Weimar, Bach accettò con piacere l'incarico di comporre e dirigere la musica. Di questa Passione (nella letteratura più antica citata una sola volta) si sono conservati solo alcuni movimenti utilizzati in composizioni successive (in particolare nella seconda versione della Passione secondo Giovanni BWV 245 e nella cantata solistica per tenore BWV 55). Il 12 aprile, pochi giorni dopo la Pasqua, Bach ricevette per questo lavoro un compenso di 12 talleri.

Bach, che a quanto pare dopo la morte di Johann Adam Drese cessò di comporre musica sacra per la corte di Weimar, sfruttò il suo ultimo anno di attività per alcuni progetti compositivi personali. Probabilmente in questo periodo scrisse alcuni preludi e fughe del Clavicembalo ben temperato, parte I. Comunque sia, Bach affrontò questo ciclo di composizioni al più tardi alla fine del 1717 (durante il periodo del suo arresto), come si deduce da informazioni fornite dal lessicografo Heinrich Nicolaus Gerber. Sembra che già nella prima metà del 1717 egli avesse sondato le possibilità per un abbandono definitivo della corte di Weimar, abbandono per il quale il coreggente Ernst August lo aiutò a spianare la via. Durante l'estate la scelta di Bach cadde su Kothén, dove il 5 agosto accettò la nomina di Kapellmeister presso il principe Leopold di Anhalt. Subito dopo dovette presentare al duca reggente la sua richiesta di congedo, che questi però gli rifiutò.

Nel frattempo Johann Wilhelm Drese era stato promosso Kapellmeister della corte di Weimar. Forse incoraggiato dal trionfo ottenuto a Dresda, Bach si vide indotto a richiedere con tutta la possibile caparbia il suo congedo, cosa che portò il 6 novembre 1717 al suo arresto. Per aver troppo ostinatamente chiesto la sua "*dimission*", Bach fu "messo agli arresti dal giudice governativo" (Doc. II, n° 84) e infine, trascorse le quattro settimane di arresto, il 2 dicembre congedato in malo modo dal servizio del duca Wilhelm



Ernst di Sassonia-Weimar. Con stridente epilogo si concluse per Bach una fase creativa che, secondo quanto espresso nel suo Nekrolog, era cominciata nel 1708 in modo tanto promettente.

KAPPELLMEISTER DI CORTE A KÖTHEN, 1717-1723

Dopo la morte del principe Emanuel Leberecht di Anhalt (+ 1704), la reggenza per il figlio ancora minorenne Leopold fu assunta dalla moglie Gisela Agnes nata von Rath (1669-1740). La vedova del principe apparteneva alla minoranza luterana e passò pertanto tutta la sua vita in contrasto con la dinastia regnante del suo principato, in cui sin dal 1596 il calvinismo con il suo principio del "cuius regio eius religio" - affermato dalla pace religiosa di Augusta - era stato innalzato a religione di stato. Quando il figlio Leopold nel maggio 1716, divenuto maggiorenne, assunse il governo, ella entrò in un costante conflitto con lui, che come il padre apparteneva alla maggioranza dei riformati nella casa regnante di Anhalt.

La storia della cappella di corte di Köthen ebbe inizio già nell'aprile 1702, allorché il principe Emanuel Leberecht assunse dapprima due, e ben presto altri musicisti stabilmente stipendiati. L'attività musicale a corte, molto lodata da Telemann ancora anni dopo, fu improvvisamente interrotta due anni

più tardi: dopo la morte del sovrano i musicisti di corte (probabilmente per ragioni di economia) furono licenziati da Gisela Agnes.

Solo nell'agosto 1707 il principe ereditario, che aveva raggiunto intanto l'età di dodici anni, poté convincere la madre a riassumere alcuni musicisti per la musica di corte. Durante i suoi studi all'Accademia militare di Berlino dal 1707 al 1710 egli conobbe Augustin Reinhard Stricker, musicista da camera della reale corte prussiana. Nell'ottobre 1710 Leopold partì per un viaggio di studi di due anni e mezzo, che lo condusse in Olanda, Inghilterra, Italia, a Vienna, Praga e Dresda. Quando nell'aprile 1713 ritornò a Köthen, aveva acquisito buone capacità musicali sul violino, la viola da gamba e il clavicembalo, e insistette per un potenziamento dell'attività musicale di corte. Su richiesta del figlio Gisela Agnes chiamò a Köthen alcuni membri della disciolta orchestra di corte di Berlino;¹ fra questi come Kapellmeister il già citato Augustin Reinhard Stricker con sua moglie, la cantante e liutista Katharina Elisabeth.

La riorganizzazione della cappella di corte intrapresa nel 1714 da Stricker fu portata a termine intorno al 1720. Senza apparenti motivi, il Kapellmeister e sua moglie abbandonarono però il servizio di Leopold già nell'agosto del 1717, all'inizio del quarto anno di attività. Il giovane sovrano, descritto dai suoi contemporanei come volubile e imprevedibile, congedò il Kapellmeister probabilmente dopo aver avviato trattative con Johann Sebastian Bach per affidargli questo incarico. Il 5 agosto Bach fu ufficialmente assunto in questa nuova carica. Due giorni dopo ricevette per questa circostanza un compenso di 50 talleri. L'inizio del suo servizio a Köthen fu però differito, poiché il duca di Weimar non gli concesse il congedo: solo all'inizio di dicembre egli si trasferì con la sua famiglia a Köthen. Probabilmente il suo rilascio era stato ottenuto attraverso trattative diplomatiche, affinché egli potesse essere disponibile per la realizzazione della festa di compleanno del principe Leopold il 10 dicembre a Köthen; la musica che verosimilmente Bach presentò come omaggio in quell'occasione non ci è purtroppo pervenuta. Già una settimana dopo la sua assunzione egli si recò a Lipsia per il collaudo dell'organo costruito da Johann Scheibe nella chiesa dell'Università (Paulinerkirche).

Con uno stipendio annuo complessivo di 450 talleri Bach si collocò - almeno in relazione ai suoi guadagni - al quarto posto fra i dipendenti di corte,² e aveva come superiore, come dichiarò lui stesso, "un principe benevolo, che ama e conosce la musica" (Doc. 1, n° 23), un sovrano che, andando ben al di là dell'abilità di un dilettante, faceva egli stesso musica. Forse le condizioni

di vita e di lavoro di Bach, almeno nei primi anni di Köthen, erano così serene che egli - come racconterà più tardi in un ricordo idealizzato - pensava di "finire lì i suoi anni". Grazie ad un lavoro coscienzioso e costante la cappella di corte aveva raggiunto un livello considerevole, e in particolare i Concerti brandeburghesi BWV 1046-1051, che facevano parte integrante del repertorio concertistico di Köthen, sono eloquenti testimonianze delle abilità virtuosistiche degli strumentisti che operavano sotto la guida di Bach.

Per contro l'organo della Jakobikirche con i suoi 13 o 14 registri si trovava in uno stato deplorabile; e comunque la musica sacra alla corte riformata rivestiva un ruolo solo secondario. Bach non avrebbe certo accettato qui un incarico limitato all'attività musicale religiosa. La luterana Agnuskirche - intitolata alla principessa Gisela Agnes, che si era adoperata con tutte le forze per la sua costruzione - aveva invece un organo a due manuali con un totale di 27 registri e una pedaliera considerevole.

Il passaggio di Bach alla corte di Köthen condusse inevitabilmente ad un nuovo orientamento della sua produzione: se negli anni precedenti essa era stata soprattutto legata alla composizione di opere per organo e di cantate da chiesa - pur senza escludere altri generi - ora egli doveva in primo luogo comporre opere di musica da camera, concerti e ouvertures per la vivace vita musicale della corte di Leopold. Esecuzioni di cantate profane avevano probabilmente luogo nella residenza solo per occasioni particolari, come la festa di Capodanno o il genetliaco del principe il 10 dicembre, per le quali Bach doveva ogni anno fornire opportune composizioni. Partendo dal presupposto che per ogni circostanza fosse sufficiente l'esecuzione di una cantata, nel periodo compreso fra il dicembre 1717 e l'inizio del 1723 egli avrebbe dovuto scrivere almeno dodici cantate "di circostanza". Sappiamo però con certezza che il 10 dicembre 1718 furono eseguite due cantate di Bach, anche se non possiamo ancora stabilire se si trattasse di un'eccezione. In quell'occasione furono eseguite la cantata augurale BWV 66a "Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück" e la cantata sacra BWV Anh. 5 "Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen", "durante il servizio religioso", come si legge sulla copia a stampa conservata. In questo contesto è difficile fare una valutazione di quante possano realmente essere state le cantate che Bach compose a Köthen.

Delle musiche celebrative di quegli anni solo due si sono integralmente conservate: "Die Zeit, die Tag und Jahre macht" BWV 134a e "Durchlauchster Leopold" BWV 173a. Di altre sei cantate o ci è pervenuto solo il libretto, o conosciamo l'esistenza perché riutilizzate per parodie in successive cantate

Serenata, i soprano e basso soltanto.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title "Serenata, i soprano e basso soltanto." is written in cursive. Below the title, there are several systems of musical staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and ornaments. There are several lines of handwritten text in German interspersed with the musical notation, likely providing performance instructions or lyrics. The paper appears aged and slightly yellowed.

Prima pagina della Serenata composta per il genetliaco del principe Leopold, autografo di Bach.

sacre, in base alle quali possiamo solo parzialmente dedurre le caratteristiche musicali.

L'assenza di manoscritti originali di Köthen, che riguarda in modo ancor più consistente la musica strumentale, ha probabilmente le seguenti cause: secondo una prassi consueta in diverse corti assolutistiche, i musicisti che abbandonavano il loro servizio erano tenuti a lasciare tutte le composizioni scritte negli anni della loro attività a corte. Il Konzertmeister Johann Pfeiffer, per esempio, successore di Bach alla corte di Weimar, quando nell'aprile 1735 fu congedato dal servizio, su richiesta del duca Ernst August dovette lasciare tutte le "musiche italiane e le altre, che egli aveva composto nel periodo del suo servizio qui".³ Anche se Bach e il principe Leopold nel 1723 si separarono in buoni rapporti, questo non significa che le regole tipiche dell'epoca potessero essere disattese. Se questa era la consuetudine, è lecito chiedersi se Bach nel 1723 non abbia dovuto lasciare tutto, o almeno la maggior parte del suo materiale di esecuzione (forse tutte le parti ?) alla cappella di corte. Si spiegherebbe così la scomparsa della maggior parte delle fonti originali delle opere strumentali composte da Bach a Köthen.

Benché non facesse parte dei suoi doveri di Kapellmeister, Bach occasionalmente compose ed eseguì a Köthen anche cantate sacre. Ciò è testimoniato non solo dal già citato libretto della cantata BWV Anh. 5; anche l'esistenza di parti d'esecuzione originali di alcune cantate sacre di Weimar ne suggerisce un riutilizzo negli anni di Köthen. Si tratta delle cantate "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21, "Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!" BWV 172, "Bereitet die Wege, bereitet die Bahn" BWV 132 e "Mein Herz schwimmt im Blut" BWV 199. E' ancora incerto per quale occasione e in quale cornice i suddetti lavori fossero eseguiti. Solo per la cantata solistica per soprano BWV 199 si potrebbe ipotizzare anche un'esecuzione in riunioni di famiglia, cantata da Maria Barbara, o forse, con ancora maggiore probabilità, dalla seconda moglie di Bach Anna Magdalena.

Bach si trovava da due anni a Köthen quando morì il suo figlio minore Leopold Augustus (funerale il 28 settembre 1719). Nove mesi dopo egli fu colpito da un lutto ancora più grave: dopo quasi tredici anni di matrimonio perdette la moglie Maria Barbara, alla quale non poté neppure tributare l'estremo saluto. Ella fu probabilmente sepolta a Köthen il 7 luglio 1720 durante un suo periodo di assenza. Secondo quanto si afferma nel *Nekrolog*, Bach stava trascorrendo in quei giorni un lungo soggiorno a Karlsbad con il principe Leopold. Solo al suo ritorno ricevette la notizia che Maria Barbara era spirata dopo una breve e grave malattia. Egli rimaneva con quattro figli

ancora bambini: Catharina Dorothea, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel e Johann Gottfried Bernhard, accuditi probabilmente provvisoriamente da Friedelena Margaretha, la già citata cognata che viveva nella casa di Bach.

La morte di Maria Barbara aveva così profondamente colpito Bach che egli non volle più rimanere a Köthen. Quello stesso novembre si propose per il posto di organista della Jakobikirche di Amburgo, rimasto vacante dopo la morte di Heinrich Friese (+ 12 settembre 1720). Da un lato egli era certamente affascinato dall'organo a quattro manuali costruito da Arp Schnitger fra il 1688 e il 1693, con i suoi 60 registri; dall'altro la libera città anseatica offriva ben altre prospettive musicali rispetto alla corte di Köthen e alla città di Anhalt, sede della residenza, che contava appena 2000 abitanti, con la sua provinciale limitatezza. Oltre a Bach si erano presentati altri sette candidati, e il 21 novembre i "giurati ecclesiastici" stabilirono la procedura di selezione e la composizione della giuria. Fu fissato un concerto di prova per il 28 novembre, Bach però lasciò la città già cinque giorni prima, con la motivazione che il suo principe lo aveva richiamato. La scelta dell'organista fu operata solo il 19 dicembre; dal momento che Bach aveva rifiutato, fu scelto Joachim Heitmann. Le ragioni del rifiuto di Bach sono ignote. E' ipotizzabile che il principe Leopold non volesse congedare così semplicemente il suo Kapellmeister, oppure che Bach non volesse (o non potesse) pagare i 4000 marchi che Heitmann donò alle casse ecclesiastiche dopo essere stato eletto. Erdmann Neumeister, come poster primarius alla Jacobikirche di Amburgo, aveva pubblicamente protestato contro la vendita del posto di organista al miglior offerente, ma senza successo, poiché al momento della nomina del successore di Heitmann, dopo la sua morte, tale pagamento fu addirittura posto come condizione.

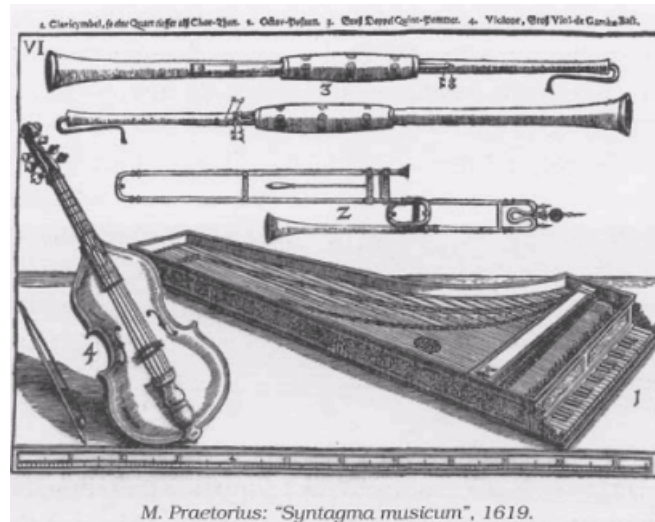
Il sensazionale concerto di Bach alla Katharinenkirche potrebbe aver indotto il Concistoro ad insistere così caparbiamente sulla sua candidatura. Secondo quanto si afferma nel Nekrolog, Bach in presenza del novantasettenne organista della chiesa Jan Adam Reinken, "delle autorità municipali e di altre personalità della città si fece ascoltare suscitando generale stupore, suonando per oltre due ore il bell'organo della Katharinenkirche." La sua improvvisazione sul corale "An Wasserflüssen Babylon", che si protrasse per mezz'ora, spinse il vecchio Reinken a formulare il noto complimento: "Pensavo che quest'arte fosse morta, ma vedo che essa vive ancora in Lei."

Era ormai trascorso un anno dall'improvvisa morte della moglie Maria Barbara, quando nel settembre 1721 si profilavano novità familiari per il

Kapellmeister ora vedovo e per i suoi quattro fanciulli: egli si trovò al fonte battesimale della cappella del castello di Köthen insieme alla cantante da camera reale Anna Magdalena Wilcke per fare da padrino a Johann Christian Hahn. A quel tempo si sceglievano spesso come padrini dei fidanzati. Tre mesi dopo, il 3 dicembre 1721, si celebrò fra i due un matrimonio privato "per volere del principe"; non era raro che i vedovi celebrassero il loro matrimonio in casa, per evitare di attirare l'attenzione pubblica. La seconda moglie di Bach, figlia del trombettiere di corte di Weißenfels Johann Caspar Wilcke, aveva già tenuto concerti come cantante ospite alla residenza di Anhalt con suo padre: il principe Leopold la assunse con il considerevole stipendio annuo di quasi 200 talleri.

Quando Bach aveva preso in carico la cappella di corte di Köthen nel dicembre 1717, l'orchestra era costituita da 17 musicisti stabilmente stipendiati. Da quel momento all'estate del 1722 l'organico fu ridotto a 12 o 13 membri. Questa riduzione fu determinata in primo luogo dalla morte di alcuni musicisti, e non tanto da intenzioni di ridimensionamento delle forze musicali da parte di Leopold, almeno non fino a quel momento. Questa tendenza si verificò in maniera manifesta solo dopo la partenza di Bach. E' comunque evidente che già dall'estate del 1722 la musica a corte non aveva più lo stesso ruolo che ricopriva all'inizio del governo di Leopold. Nel 1722 per la prima volta furono ridotte le spese per la cappella musicale: il bilancio destinato alla musica, che fino a quel momento ammontava a circa 2300 talleri, fu progressivamente ridotto e nel 1728, anno della morte del sovrano, era di soli 1459 talleri. Una delle cause di questo processo furono senza dubbio le continue controversie nella casa regnante di Anhalt, che raggiunsero il loro culmine nell'agosto del 1722, ma che di fatto offuscarono tutto il regno di Leopold. I dissidi familiari per la divisione dei poteri e la riscossione delle rendite feudali portarono nel 1716 e nel 1722 a transazioni, a seguito delle quali la posizione di potere di Leopold si indebolì e la corte dovette sopportare ingenti perdite nelle entrate. Il sovrano si vide costretto a riorganizzare il bilancio, riducendo anche le spese per la musica di corte. E' anche possibile che con il passare degli anni l'intrattenimento e la varietà musicale fossero diventati per lui più importanti di un'attività musicale costante e sempre orientata sui più alti livelli. Dopo la partenza di Bach il sovrano non cercò comunque un successore, e la cappella di corte fu da quel momento diretta dal Konzertmeister.

L'impegno e l'interesse ridotti di Leopold per la musica di corte - determinati a quanto pare anche dall'influenza di una principessa disinteressata alla musica le che sembrava essere "priva di apprezzamento per l'arte (Doc I, n°



23) - fu senza dubbio uno dei motivi che contribuirono alla decisione di Bach di lasciare la corte di Kothen. Un altro motivo erano con grande probabilità le difficoltà che egli incontrava per lo studio dei suoi figli (difficoltà cui Bach accennerà più tardi anche in una lettera a Georg Erdmann). Considerevoli ostacoli posti alla scuola luterana da parte dei Riformati erano all'ordine del giorno nella residenza di Anhalt e toccavano così direttamente uno dei fondamenti della vita della famiglia Bach.

Già nel dicembre del 1722 Bach fece domanda per il posto di Thomaskantor a Lipsia, resosi vacante dopo la morte di Johann Kuhnau; cinque mesi dopo, il 13 aprile 1723, il principe Leopold e il suo Kapellmeister, con reciproco accordo, si separarono ufficialmente.

Note

- 1 Immediatamente dopo la morte di Federico I (25 febbraio 1713) tutti i musicisti Dell'orchestra di corte di Berlino furono congedati dal suo successore (Federico Guglielmo I il "re soldato").
- 2 Il salario piu' elevato era quello del consigliere aulico e della camera delle finanze Johann Cristoph Laurentius, con un ammontare annuo di 540 talleri
- 3 Staatsarchiv Weimar, B 26436, fol. 126 recto/verso

Fantasia pro Organo a. r. Locan (con piedi d'organo)

14,828

TH. HAHN
Bibl. Univ. Berlin

Fantasia per organo BWV 562, 1712 ca; riproduzione della prima pagina di una copia fatta da Bach in epoca successiva.

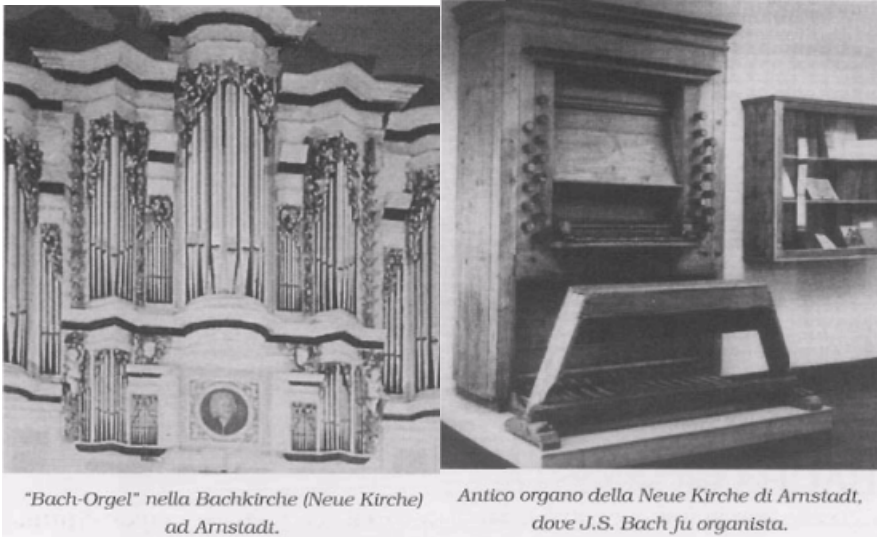
BACH ORGANISTA

George B. Stauffer

Nel mondo delle "prime" cantate la figura di Bach organista riveste riveste un ruolo centrale. La formazione di Bach fu quella di un organista, i suoi impieghi più importanti furono nel ruolo di organista, fu come virtuoso all'organo che egli cominciò a suscitare l'attenzione pubblica, e le sue prime composizioni importanti furono lavori per organo. Non c'è pertanto da stupirsi del fatto che Bach, quando a Mühlhausen e Weimar si trovò per la prima volta dinanzi al compito di scrivere musica vocale sacra, abbia fatto riferimento in grande misura alla sua esperienza di organista.

BACH ORGANISTA: DA EISENACH A KÖTHEN

Benché Bach nei primi dieci anni della sua vita possa essere stato influenzato dalla pratica organistica del suo secondo cugino alla Georgenkirche di Eisenach, sembra che egli abbia iniziato a ricevere le sue prime regolari lezioni solo quando nel 1695 si trasferì a Ohrdruf presso il fratello maggiore Johann Christoph. Secondo quanto si afferma nel *Nekrolog* del 1754, fu sotto la guida dello stesso Johann Christoph che il giovane Johann Sebastian Bach "pose le basi della sua tecnica esecutiva". Johann Christoph Bach era organista della Michaeliskirche ad Ohrdruf e aveva studiato con Johann Pachelbel. Era grande esperto anche della musica organistica della Ger-



"Bach-Orgel" nella Bachkirche (Neue Kirche)
ad Arnstadt.

Antico organo della Neue Kirche di Arnstadt,
dove J.S. Bach fu organista.

mania centrale. Il suo *Klavierbuch*, che, secondo quanto afferma una tradizione familiare, il giovane Sebastian copiò di nascosto al chiarore lunare, conteneva probabilmente brani di Froberger, Kerll e Pachelbel. Una copia recentemente scoperta del Preludio in sol minore BuxWV 148 di Buxtehude, della mano di Johann Christoph e Johann Sebastian Bach, dimostra che anche le opere di Buxtehude facevano parte del repertorio della famiglia di Ohrdruf. Due ulteriori testimonianze della assiduità di copisti dei due fratelli, la Möllersche Handschrift e l'Andreas-Bach-Buch, contengono una scelta ancora più vasta di composizioni per strumento a tastiera, fra le quali opere di organisti tedeschi del nord quali Reinken, Buxtehude, Böhm e Bruhns e opere francesi di Dieupart, Le Bègue e Marchand. Bach poté dunque avere la possibilità di conoscere molto di questo repertorio anche attraverso suo fratello Christoph.

Allorché Bach nel 1700 lasciò Ohrdruf per frequentare per tre anni la Michaelisschule a Lüneburg, fece la conoscenza con due dei più importanti organisti del suo tempo: Georg Böhm e Johann Adam Reinken. Bach studiò probabilmente con Böhm, suo conterraneo della Turingia, organista della Johanniskirche di Lüneburg e all'epoca ammirato compositore di preludi e partite su corale. Bach non ebbe occasione di studiare con Reinken, ma si

recò più volte ad Amburgo per ascoltarlo suonare sul grande organo della Katharinenkirche.

Nell'estate del 1702 Bach si candidò con successo per il posto di organista alla Jakobikirche di Sangerhausen: un risultato degno di nota per un diciassettenne. Il duca di WeijSenfels tuttavia, sotto la cui giurisdizione si trovava la chiesa, intervenne e affidò l'incarico ad un candidato più anziano. Un anno dopo, nel luglio 1703. Bach fu incaricato di collaudare e inaugurare il nuovo organo Wender della Neukirche di Arnstadt. La sua esecuzione dovette impressionare gli ascoltatori, dal momento che il mese successivo il Concistoro ecclesiastico gli offrì l'incarico di organista alla Neukirche, nonostante il posto fosse in quel momento già occupato da Andreas Börner. Bach accettò l'offerta e Börner fu trasferito ad altro incarico.

Benché non siamo a conoscenza di quali lavori Bach avesse composto prima del periodo di Arnstadt, l'ottenimento del posto di Sangerhausen e l'invito al collaudo e all'inaugurazione dell'organo alla Neukirche di Arnstadt indicano che già all'età di diciotto anni egli era un abile esecutore e improvvisatore. Le partite "Ach, was soll ich Sünder machen" BWV 770, "Christ, der du bist der helle Tag" BWV 766 e "O Gott, du frommer Gott" BWV 767 furono composte probabilmente a Lüneburg sotto il controllo di Böhm. Anche pezzi liberi come la Canzona in re minore BWV 588, il Preludio in la minore BWV 551, le fughe su temi di Legrenzi e Gorelli BWV 574 e BWV 579 così come preludi su corale quali quelli presenti nella Raccolta Neumeister recentemente scoperta potrebbero risalire a questo primo periodo. Essi testimoniano come Bach imitasse i modelli contemporanei con drammaticità e raffinatezza - anche se ancora senza esperta maestria - e acquisisse in questo lavoro le tecniche contrappuntistiche (soprattutto nelle fughe su temi di Legrenzi e Gorelli) che si manifestano successivamente in forma compiuta.

I compiti di Bach alla Neukirche erano relativamente limitati, e gli rimaneva pertanto molto tempo per lo studio e la composizione, il *Nekrolog* riferisce che i quattro anni di Bach ad Arnstadt (1703-1707) furono il periodo in cui egli mostrò "veramente i primi frutti della sua applicazione nell'arte di esecuzione organistica e nella composizione". L'evento più significativo di questo periodo fu il pellegrinaggio di quattro mesi a Lubeca da Buxtehude nell'inverno 1705-06. Benché Bach avesse certamente conoscenza delle opere organistiche di Buxtehude prima di intraprendere il suo viaggio, ora gli si offriva la possibilità di ascoltare il maestro della Germania del nord improvvisare all'organo della Marienkirche e nel periodo d'Avvento di assistere ai suoi concerti sacri conosciuti con il nome di "Abendmusiken". Ritornato ad

Arnstadt Bach si rifiutò tuttavia di soddisfare il desiderio del Concistoro che gli chiedeva di eseguire *musica figuralis* nella Neukirche, forse perché riteneva le capacità musicali degli allievi locali troppo scarse, almeno rispetto a quelle dei musicisti professionisti di Buxtehude. Il Concistoro lo rimproverò inoltre per l'eccessiva lunghezza dei suoi preludi organistici ai canti della comunità; Bach reagì cadendo nell'eccesso opposto. Nell'inverno del 1706 Bach partecipò al collaudo di un nuovo organo a Langewiesen.

Il Capriccio "sopra la lontananza del fratello diletteissimo" BWV 992 illustra il carattere ambizioso ma non ancora autonomo dello stile compositivo di Bach agli inizi dell'epoca di Arnstadt. Le composizioni per organo "Wie schön leuchtet der Morgenstern" BWV 739, "Gott, durch deine Güte" BWV 724, il Preludio e Fuga in sol maggiore BWV 550 e la Toccata in mi maggiore BWV 566 sembrano risalire ad alcuni anni più tardi - probabilmente all'epoca del viaggio a Lubecca - e mostrano Bach quasi totalmente sotto l'influsso di Buxtehude.

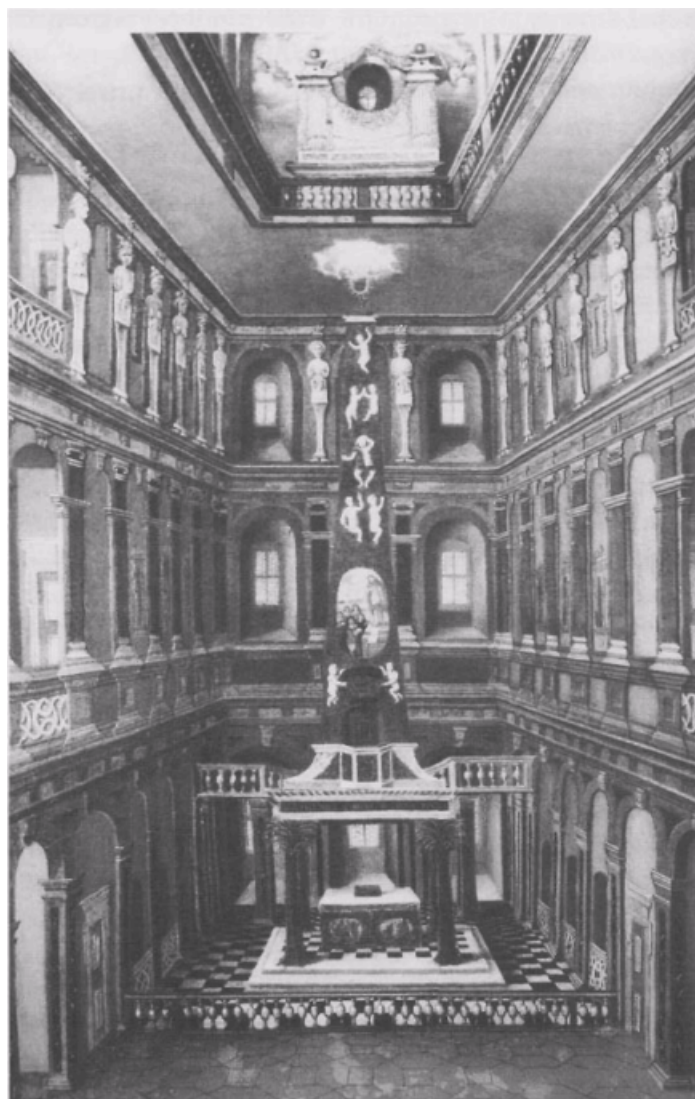
Allorché Bach si trasferì al suo successivo posto di organista a Mühlhausen, ebbe l'opportunità di comporre oltre a lavori per organo anche cantate. Benché il Consiglio municipale sostenesse gli sforzi di Bach, commissionandogli cantate e incaricandolo di redarre un progetto per la ricostruzione dell'organo della chiesa di San Biagio, alcuni dissidi nella comunità indussero Bach a cercare ben presto un altro posto. Lo trovò entro un anno, a Weimar.

Gli anni di Weimar sono ben descritti nel *Nekrolog*:

"... un viaggio a Weimar nel successivo anno 1708, e la possibilità avuta in quel luogo di farsi ascoltare dal duca regnante, fece sì che gli si affidasse il posto di organista da camera e di corte a Weimar, del quale egli prese subito possesso. L'apprezzamento di Sua Grazia nei confronti delle sue esecuzioni lo spronò a cercare di realizzare tutto il possibile nell'arte dell'organo. E' qui che egli compose la maggior parte dei suoi pezzi per organo."

Per l'organista Bach la vita alla corte di Weimar era ideale. Il suo signore, il duca Ernst August, era affezionato alla musica organistica e apprezzava le esecuzioni di Bach. Il duca promuoveva concerti nella "Himmelsburg-Kapelle" e finanziò profonde innovazioni costruttive all'organo, che furono realizzate da Heinrich Nicolaus Trebs nel 1713-14 sotto la supervisione di Bach.

La fama di Bach si accrebbe rapidamente, e ben presto egli ebbe un gran numero di allievi, fra i quali Martin Schubart, Johann Caspar Vogler, Johann Gotthilf Ziegler e Johann Tobias Krebs. Tutti divennero in seguito



La non più esistente "Himmelsburgkapelle" a Weimar, da un guazzo di Christian Richter, 1660 ca.

stimati organisti. Un altro allievo, Philipp David Krauter, giunto da Bach nel 1712, chiese nella primavera del 1713 ai suoi finanziatori di poter prolungare la sua permanenza a Weimar con la motivazione che, non appena fosse stato portato a termine il restauro dell'organo del castello, Bach "vi avrebbe certamente suonato cose incomparabili", ed egli avrebbe avuto la possibilità di "vedere, ascoltare e trascrivere ancora molto". Queste "cose incomparabili" erano probabilmente le straordinarie trascrizioni per organo di concerti da *L'Estro Armonico* di Vivaldi, che il nipote di August, il principe Johann Ernst, aveva probabilmente portato da Amsterdam nella primavera del 1713. Krauter potrebbe però essersi riferito anche ai preludi su corale dall'*Orgelbüchlein* o dalla raccolta di diciotto grandi preludi (che Bach riunì solo a Lipsia), o ancora a grandi composizioni "libere" per organo, quali la Toccata, Adagio e Fuga in do maggiore BWV 564 o la Toccata e Fuga in fa maggiore BWV 540. Tutti questi pezzi erano in realtà "incomparabili", e rappresentavano nuove prospettive nella musica organistica tedesca. Senza dubbio Weimar fu per l'organista Bach, come avrebbe detto più tardi il suo biografo Philipp Spitta, una vera e propria "epoca d'oro" .

Nel dicembre 1713, a metà circa del suo periodo di permanenza a Weimar, a Bach fu offerto il posto di organista alla Liebfrauenkirche di Halle, una carica di responsabilità le cui richieste erano state delineate con precisione dal Concistoro ecclesiastico. Dopo trattative protrattesi per diversi mesi, Bach decise di rimanere a Weimar quando il duca lo nominò Konzertmeister. Il nuovo titolo gli offriva un salario più elevato e l'opportunità di scrivere ancora cantate sacre. Bach rimase in buoni rapporti con le autorità di Halle, e tornò alla Liebfrauenkirche nella primavera del 1716 come collaudatore del nuovo organo. A Weimar mantenne il titolo di organista di corte, continuò a comporre cantate con una media di una al mese, senza paragone quindi rispetto al ritmo di una cantata alla settimana che avrebbe caratterizzato il suo lavoro a Lipsia. Si suppone che durante i suoi anni di attività come organista di corte e Konzertmeister Bach abbia composto opere vocali e opere per organo all'incirca nella stessa quantità, Johann Mattheson, nel suo libro *Dos beschützte Orchestre* del 1717, lo descrisse come "il famoso organista di Weimar" e compositore "di cose sia per la chiesa sia per la mano [cioè per tastiera] di tal fatta che si deve nutrire alta stima per quest'uomo" (Doc. II, n°83).

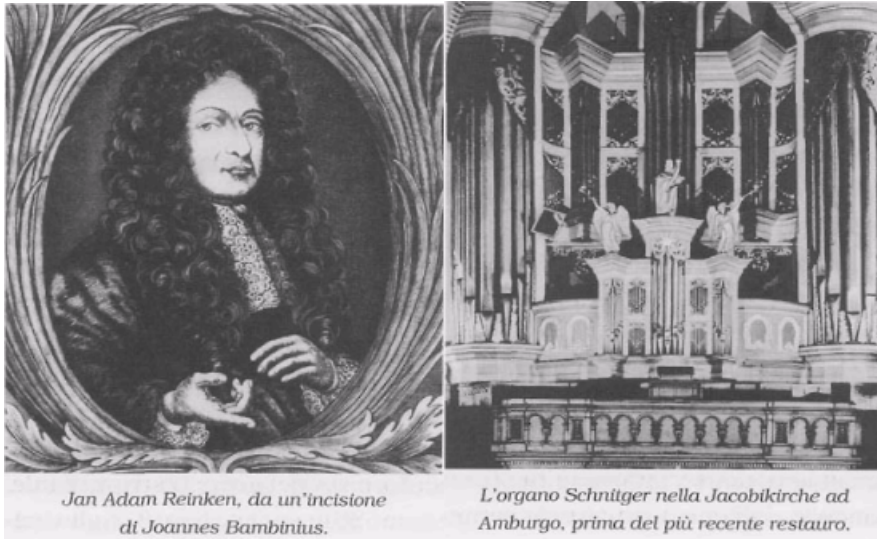
Durante i primi anni di Weimar Bach sembra aver lavorato per conseguire un maggior controllo strutturale e contrappuntistico della sua scrittura. La Fantasia in sol maggiore BWV 572 e il Preludio e Fuga in re maggiore BWV 532 rappresentano soluzioni geniali al problema di creare un preludio coe-

rente ma al tempo stesso articolato in più sezioni. Nell'*Orgelbuchlein*. le cui origini ora si ritiene risalgano al più tardi al 1710, vediamo Bach alle prese con problemi di conduzione delle voci e unificazione motivica. L'incontro con la musica di Vivaldi intorno al 1713 produsse una svolta decisiva: le trascrizioni per organo e strumenti a tastiera furono ben presto seguite da composizioni originali nello stile di Vivaldi, fra le quali lavori liberi quali la "dorica" Toccata e Fuga in re minore BWV 538, fantasie su corali quali "Komm Heiliger Geist, Herr Gott" BWV 651 e trii come "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 655.

Nel suo successivo incarico di Kapellmeister alla corte di Köthen Bach aveva il compito di produrre opere vocali profane e composizioni strumentali per l'orchestra professionale del principe Leopold. Il principe era calvinista, e mostrava scarso interesse nei confronti della musica sacra. La cappella del castello conteneva un piccolo organo con meno di quindici registri, e gli strumenti delle vicine Agnuskirche e Jakobikirche erano insignificanti. In tali condizioni l'interesse di Bach fu distolto dalle composizioni organistiche. Dopo aver collaudato il nuovo organo Scheibe alla Paulinerkirche di Lipsia nel dicembre 1717, Bach rivolse nuovamente la sua attenzione alla composizione di cantate celebrative, di musica da camera per strumento solo (le sonate e partite per violino solo del 1720, per esempio) e per organici più ampi (i Concerti brandeburghesi, datati 24 marzo 1721) e, in misura sempre maggiore, alla musica per clavicembalo.

L'acquisto nel gennaio 1718 di un eccellente clavicembalo a due manuali costruito per Leopold da Michael Mietke a Berlino potrebbe aver rappresentato lo stimolo che indusse Bach a trasferire il suo interesse sul fronte della musica per strumenti a tastiera dall'organo al clavicembalo. Mentre possiamo attribuire pochissime composizioni organistiche al periodo di Köthen - la Fantasia in do maggiore BWV 573, incompleta, e, forse, il Preludio e Fuga in do maggiore BWV 547 - possiamo rilevare una grande quantità di nuovi lavori per clavicembalo dopo la consegna dello strumento di Mietke; il *Clauterbüchlein*. per Wilhelm Friedemann Bach, il quinto Concerto brandeburghese (primo concerto per clavicembalo nella storia della musica), il primo volume del Clavicembalo ben temperato, le Suites francesi e inglesi nonché le Invenzioni e Sinfonie (almeno in una prima stesura). Questi progetti presero il posto delle grandi composizioni organistiche di Weimar.

Nel novembre 1720 Bach si recò ad Amburgo per eseguire uno dei suoi lavori vocali sacri e per "farsi ascoltare" all'organo, in relazione al posto vacante di organista alla Jakobikirche. Secondo quanto tramanda una tradizione



Jan Adam Reinken, da un'incisione di Joannes Bambini.

L'organo Schnitger nella Jacobikirche ad Amburgo, prima del più recente restauro.

locale, Bach improvvisò all'organo sul corale "An Wasserflüssen Babylon" per una buona mezz'ora. Reinken, che all'epoca era ancora in vita, assistette all'esecuzione e fece la famosa osservazione: "Pensavo che quest'arte fosse morta, ma vedo che essa vive ancora in Lei" (Doc. III, p. 84). Sembra che Bach abbia tuttavia ritirato la propria candidatura quando venne a sapere che, per ottenere il posto, si richiedeva il versamento di una "sostanziosa offerta". A Lipsia egli avrebbe scritto ancora lavori per organo, e a Berlino e Dresda tenuto acclamati concerti; ma i suoi anni più importanti come organista erano ormai alle spalle e l'audizione alla Jakobikirche rappresentò l'ultima occasione in cui egli prese in seria considerazione un posto di organista. Il suo incarico di Kapellmeister a Köthen aveva modificato la sua posizione e le sue prospettive. Esso preludeva già alla carica di *Thomaskantor* e Director Musices a Lipsia, dove la musica per organo avrebbe rivestito un ruolo secondario rispetto a quella vocale, strumentale e clavicembalistica.

L'ORGANISTA COME COMPOSITORE DI CANTATE

Le prime composizioni vocali di Bach devono essere considerate sullo sfondo degli straordinari risultati conseguiti nel campo delle esecuzioni e delle composizioni organistiche. E' abbastanza significativo il fatto che durante gli anni di Mühlhausen e Weimar Bach eseguisse le sue cantate sacre in *Chorton* (o *Cornet-Ton*, come veniva anche definito), cioè secondo l'intonazione dell'organo. Le parti di esecuzione che ci sono pervenute mostrano che egli notava archi, ottoni e parti vocali nella stessa chiave dell'organo e trattava i legni, normalmente tagliati secondo il *Kammerton*, cioè una seconda

maggiore o una terza minore sotto l'organo, come strumenti traspositori. Più tardi, a Lipsia, adottò la modalità più moderna del suo predecessore nella carica di Thomaskantor Johann Kuhnau. ed eseguì la sua musica sacra concertante secondo il *Kammerton*, cioè l'intonazione dei legni. L'organo divenne così strumento traspositore (notato una seconda maggiore sotto le altre parti nel materiale d'esecuzione), abbandonando il suo ruolo di protagonista.

L'intento di Bach, in una prima fase, di fare dell'organo una parte integrante dell'organico della musica sacra risulta evidente dai suoi piani di ricostruzione dello strumento della chiesa di San Biagio a Mühlhausen (Doc. I, n° 83). La nuova suddivisione del Brustwerk che egli propose era ideale per l'esecuzione del continuo: la sua collocazione al centro del prospetto dell'organo lo poneva in prossimità sia dell'esecutore sia del gruppo strumentale. Bach stabilì che il Brustwerk contenesse uno "*Stillgedacht 8 Fuß, so da vollkommen zur Music accordieret*": un bordone d'eco di 8 piedi, che si amalgama perfettamente con la musica concertante. Disse poi che il registro doveva essere in legno piuttosto che in metallo, poiché il legno produce un suono migliore. La richiesta di uno *Stillgedacht* per l'esecuzione del basso continuo non era comunque certo straordinaria (Walther, nel *Musicalisches Lexikon*, indicava che questo registro era ideale per il continuo, per esempio). La seconda richiesta di Bach in relazione alle cantate era più inusuale: egli chiese che l'Oberwerk 8 piedi tromba fosse sostituito da un "Fagotto 16 Fußthon [...] welcher zu allerhandt neuen *inventionibus* dienlich, und in die Music sehr delicat klinget." Che cosa Bach intendesse con i termini "sehr delicat" non è del tutto chiaro, ma molto probabilmente egli riteneva che un fagotto 16 piedi poteva essere utilizzato più facilmente e con esiti migliori per rinforzare le linee del basso in composizioni concertanti rispetto al trombone 16 piedi della pedaliera.

Bach sottopose le sue indicazioni al Concistoro ecclesiastico verso la fine di febbraio 1708. Non ci si deve stupire del fatto che egli avesse ben presente il ruolo dell'organo nella musica vocale sacra, dal momento che in quello stesso mese aveva portato a termine la cantata "Gott ist mein König" BWV 71, una composizione brillantemente innovativa nella quale affidava all'organo un nuovo ruolo obbligato. Ciò è particolarmente evidente nel secondo movimento, "Ich bin nun achtzig Jahr", un'aria per soprano, tenore e organo solo (cello e violone hanno l'indicazione *tacet*). Per le prime sei misure l'organo svolge la sua consueta funzione di realizzazione del continuo. Alla misura 7 comincia però ad imitare in eco le linee vocali con motivi suonati sul "positivo". Nel procedere dell'aria le interpolazioni dell'organo diventano più sostan-

ziali e alla fine l'organo diventa l'elemento conduttore del movimento, che conclude con una elaborata melodia *fiorentina*. Nella sezione "Friede, Ruh und Wohlergehen" del coro finale, l'organo inserisce nuovamente un motivo del "positivo". Altrove nel finale l'organo esegue un accordo di do maggiore a parti strette nell'ottava grave, un effetto inusuale che produce un suono singolare, simile a un tamburo. Invano si cercano passaggi analoghi nei lavori vocali dei suoi predecessori e contemporanei; vediamo qui come l'organista Bach con le sue tecniche esecutive influenzi la sua prima produzione cantistica.

Bach impegnò nuovamente l'organo nell'esecuzione di una parte obbligata nella cantata "Komm, du süße Todesstunde" BWV 161, un lavoro di Weimar datato 1715. Nell'aria di apertura, l'organo intona il corale "Herzlich tut mir verlangen" con un registro di sesquialtera, mentre il contralto e i due flauti diritti intrecciano una ricca testura contrappuntistica basata sulla medesima melodia. Bach riprese questa procedura nel coro d'apertura della *Passione secondo Matteo*, dove l'organo fa risuonare il cantus firmus "O Lamm Gottes unschuldig" (ancora una volta sulla sesquialtera, secondo quanto testimoniano le parti d'esecuzione) con il coro *Soprano in Ripieno*, in mezzo ad un mare di polifonia. Anche in un buon numero di cantate di Lipsia, per lo più della terza annata del 1725-27, Bach inserì l'organo come strumento obbligato secondo una modalità affatto nuova e ambiziosa.

Se tuttavia l'utilizzo da parte di Bach dell'organo in veste solistica aveva nelle prime cantate un carattere sperimentale, il suo riallacciarsi alla tecnica organistica come strumento compositivo di base era tutt'altro che sperimentale. Alcune partiture somigliano da vicino a brani organistici. La scrittura degli archi all'unisono nelle arie "Er segnet, die den Herrn fürchten" della cantata "Der Herr denket an uns" BWV 196, "Doch bin und bleibe ich vergnügt" della cantata "Nach dir, Herr, verlanget mich" BWV 150, o "Mein Seelenschatz ist Gottes Wort" della cantata "Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" BWV 18 ricorda un organista che utilizza più registri di uno stesso manuale per ottenere un suono caratteristico. Nella cantata "Nur jedem das Seine" BWV 163, il corale conclusivo in *simplice stilo* rassomiglia notevolmente alla sintetica scrittura di "Wer nur den lieben Gott läßt walten" BWV 690a e ad altre armonizzazioni di corale su basso cifrato abbozzate dagli allievi di organo di Bach Johann Tobias e Johann Ludwig Krebs. E gli espressivi passaggi in eco nei cori finali "Israel, hoffe auf den Herrn" della cantata "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir" BWV 131, "Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit" della cantata "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" BWV 106, o "Das neue Regiment" della cantata BWV 71 richiamano la rapi-

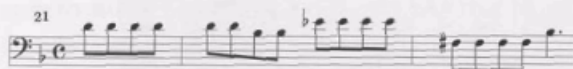
The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the word "Adagio" is written in cursive. The page contains ten staves of music. The first seven staves appear to be for a vocal line, with some lyrics written below the notes. The last three staves (8, 9, and 10) are for an organ part, indicated by the text "con parte obbligata di organo dalla misura 7" in the caption. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

Frammento del secondo movimento della cantata "Gott ist mein König"
BWV 71, con parte obbligata di organo dalla misura 7 (autografo).

da alternanza dei manuali forte e piano nelle variazioni conclusive delle partite su corale "Ach, was soll ich Sünder machen" BWV 770 e "O Gott, du frommer Gott" BWV 767.

Le analogie tematiche fra la Fuga in la maggiore BWV 536/2 e la fuga strumentale d'apertura della cantata "Tritt auf die Glaubensbahn" BWV 152, e fra la Fuga in sol maggiore BWV 541/2 e 1a fuga del coro introduttivo della cantata "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 sono state spesso osservate. Poco importa se esse rappresentino o meno un diretto riutilizzo di materiali; indicano comunque come Bach nelle sue prime cantate ritenesse di poter attingere a motivi organistici come a una ricca provvista di invenzione melodica per le composizioni vocali. La fonte originaria del tema di "Ich hatte viel Bekümmernis", per esempio, può essere trovata nelle giocose figurazioni di repercussio molto popolari fra gli organisti tedeschi del nord. E' possibile vedere una progressione logica, seppur sorprendente, dal Preludio in sol minore BuxWV 148 di Buxtehude attraverso la Toccata in mi maggiore BWV 566 di Bach fino alla cantata BWV 21 :

Buxtehude, Preludio in sol minore, BuxWV 148:



Bach, Toccata in mi maggiore, BWV 566:



Bach, Cantata "Ich hatte viel Bekümmernis", coro d'apertura:


2 sop.




Ich hat-te viel be - küm - mer - nis, Ich hat-te viel be - küm - mer - nis in mei-nem



Her - zen, in mei - nem Her - zen

Bach si appropriò anche del motivo ritmico sospirante (suspiciens)  , che appare ovunque nelle sue prime partite e preludi su corale e nelle composizioni organistiche libere, dove abitualmente è utilizzato per conferire incisività ritmica in fitti passaggi contrappuntistici. Questa scrittura presente nella sezione variata di "Als Jesus Christus in der Nacht" BWV 1108 dalla Raccolta Neumeister è per esempio rispecchiata nella parte dei violini del versus I della cantata "Christ lag in Todesbanden" BWV 4:

Bach, "Als Jesus Christus in der Nacht" BWV 1108:

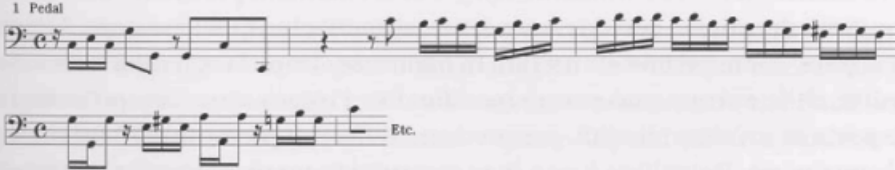


Bach, Cantata "Christ lag in Todesbanden" BWV 4, versus 1, violini e continuo:




Nelle composizioni per strumenti a tastiera il motivo suspiciens appare abitualmente sotto forma di una figura saltellante nel basso. Buxtehude utilizzò un motivo di questo tipo per esempio nell'inizio drammatico del suo Preludio in do maggiore per organo, BuxWV 137. Anche in questo caso possiamo seguire Bach sperimentare nei suoi primi lavori organistici (nel preludio su corale "Herzlich lieb hab ich dich, O Herr" BWV 1115, per fare un esempio), un motivo abituale per la tastiera, prima di utilizzarlo nella composizione delle prime cantate; si veda l'aria "Wer bist du?" dalla cantata "Bereitet die Wege, bereitet die Bahn" BWV 132:

Buxtehude, Preludio in do maggiore, BuxWV 137:





Il motivo ritmico della figura corta , che pervade la musica giovanile bachiana per organo e strumenti a tastiera (lo troviamo in abbondanza nel Capriccio "sopra la lontananza del fratello diletto" del 1704 o nella Passacaglia in do minore BWV 582, composta pochi anni dopo) compare ripetutamente nelle cantate di Muhlhausen, in brani quali l'aria "Er segnet, die den Herrn fürchten" della cantata BWV 196, nel duetto "So du willst, Herr, Sünde zu rechnen" della cantata BWV 131, o nel coro "Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit" della cantata BWV 106.

Oltre ad offrire una riserva pronta di idee tematiche e motiviche, la musica organistica fornì a Bach anche procedure per l'elaborazione dei materiali. Consideriamo per esempio la variazione quasi in ostinato, in cui una sorta di basso ostinato viene ripetuto, con alcune varianti, sotto una melodia di corale. La troviamo, come si può supporre, nelle partite su corale di Bach, in "O Gott, du frommer Gott" (Partita II) e "Sei gegrüßet, Jesu gütig" (Variazione I). Ma emerge anche nelle prime cantate, dove Bach la utilizza in arie con cantus firmus quali "Ich bin nun achtzig Jahr" della cantata BWV 71 e "So du willst, Herr" della cantata BWV 131. Un altro tradizionale metodo di variazione di un corale nella musica per tastiera prevedeva di fiorire la melodia con veloci figurazioni nel registro di soprano, come all'inizio di "Gott ist mein Heil, mein Hilf und Trost" BWV 1106 dalla Raccolta Neumeister o Partita IV di "O Gott, du frommer Gott". Bach utilizzò questa tecnica anche nelle sue prime cantate, per esempio nel versus 3 della cantata BWV 4.

Il procedimento più importante che Bach adottò dalla musica per strumento a tastiera è forse la *Permutationsfuge*, così chiamata perché le voci entrano a guisa di canone, con due o tre controsoggetti che appaiono dopo il tema principale, come perline su un filo, in ogni voce. Dopo l'esposizione iniziale l'ordine delle entrate può essere modificato e l'intera struttura può essere trasposta in un'altra tonalità, per produrre differenti permutazioni del materiale originario. Il risultato è una fuga costruita in maniera serrata, anche se

un po' meccanica. La *Permutationsfuge* fu un'invenzione personale di Bach, un approccio singolarmente innovativo al contrappunto severo che egli elaborò in prima istanza in alcune delle sue prime composizioni per strumenti a tastiera quali le fughe su temi di Gorelli e Legrenzi e le trascrizioni da Reinken, e che portò successivamente ad un alto grado di perfezionamento nella Fuga in sol minore BWV 568, nella Passacaglia in do minore e in altre ambiziose composizioni.

Nelle cantate del primo periodo la *Permutationsfuge* è forse il segno più evidente e consistente dello stile personale di Bach. La troviamo spesso, sia in cori delle cantate di Mühlhausen ("Dein Alter sei wie deine Jugend" e "MujB täglich von neuem" dalla cantata BWV 71 o "Und er wird Israel erlösen" dalla cantata BWV 131), sia in lavori del periodo di Weimar ("Daß er meines Angesichtes Hülfe" e "Lob und Ehre und Preis und Gewalt" dalla cantata BWV 21 o "So lasset uns gehen in Salem der Freuden" della cantata "Himmelskönig sei willkommen" BWV 182). In queste composizioni concertanti Bach spesso sviluppò la *Permutationsfuge* attraverso un ampliamento dell'organico, scrivendo la prima esposizione per voci e continuo soli e introducendo gradualmente gli strumenti ad uno ad uno in una seconda ampia esposizione. Molto significativamente nel periodo precedente a Lipsia egli utilizzò spesso la *Permutationsfuge* per condurre le sue composizioni vocali ad una intensificazione finale (cantate BWV 21, 71, 131, 182 e altre). Così facendo egli si appropriava non solo della tecnica, ma anche della struttura dei grandi preludi e fughe per organo che per primi l'avevano reso famoso.

Per concludere possiamo affermare che fu probabilmente la musica organistica che contribuì a delineare la differenza fra le cantate di Mühlhausen da un lato e quelle di Weimar e Köthen dall'altro. Le composizioni più tarde, oltre a rivelare un netto passaggio dai modelli tedeschi del nord a quelli italiani, mostrano una assai maggior padronanza della tecnica compositiva e del contrappunto. Fra il 1708, anno in cui Bach lasciò Mühlhausen, e il 1714, anno in cui divenne Konzertmeister a Weimar, la sua abilità di compositore di musica vocale crebbe notevolmente. Tuttavia solo una manciata di composizioni vocali sembra risalire a questo periodo di sei anni. Come spiegare allora questo mutamento?

Si può supporre che i progetti organistici innovativi dei primi anni di Weimar servirono come terreno di sperimentazione per idee e idiomi che furono poi applicati su più ampia scala nella musica vocale concertante che Bach compose come Konzertmeister a Weimar e come Kapellmeister a Köthen. Fu l'organista Bach, dunque, che preparò la via per il Bach compositore di cantate.



Particolare della tastiera dell'organo che Bach suonava ad Arnstadt (oggi al Bach-Museum).

VIRTUOSO E COMPOSITORE

Hans-Joachim Schulze

Nella sua biografia di Bach del 1802 Johann Nicolaus Forkel narra un aneddoto, secondo il quale Johann Sebastian Bach già negli anni di Weimar [1708-1717) aveva sviluppato una tale prontezza nella lettura a prima vista sulla tastiera da considerarsi capace di eseguire senza errori al primo tentativo qualsiasi cosa gli si sottoponesse. A fargli cambiare idea fu un amico che, come per caso, gli sottopose un pezzo appositamente preparato che conteneva un passaggio inesequibile, giunto al quale Bach inevitabilmente inciampò. Nonostante questo "infortunio", resta a Bach la fama di una incomparabile abilità nel suonare a prima vista. Tale fama dovette estendersi anche all'esecuzione alla tastiera di brani d'insieme, sia che sul leggio si trovasse una partitura, sia che vi fossero accostate le singole parti.

Prestazioni di questo genere presuppongono non solo una tecnica esecutiva molto sviluppata, ma anche una conoscenza approfondita della composizione. A proposito del quando, dove e come Bach abbia potuto acquisirla, le notizie biografiche tramandate forniscono solo vaghe indicazioni. I pochi accenni disponibili ci rimandano ad una formazione da autodidatta, abbinata ad un talento selettivo sviluppatosi precocemente. I suoi modelli compositivi erano i maestri tedeschi del nord come Reinken, Buxtehude, Bruhns e Böhm; accanto ad essi alcuni organisti francesi e inoltre, dalle regioni del

centro e del sud, Froberger, Kerll, Pachelbel, Frescobaldi e altri. Il confronto di Bach con la produzione di altri compositori si limitò spesso inizialmente al ricevere partiture. Si trattava in particolare di musica dall'Italia, poiché egli non poté mai permettersi un viaggio in questo paese. Su altri fronti ebbe invece la possibilità di fare una conoscenza e un'esperienza diretta: la musica degli organisti e dei cantores di Eisenach, Ohrdruf e Lüneburg, la maniera francese della musica di corte di Celle, la prestigiosa tecnica organistica di Reinken alla Katharinenkirche di Amburgo, i concerti ("Abendmusiken") di Dietrich Buxtehude nella Marienkirche di Lubecca.

Non sappiamo quando e dove Bach prese la decisione di emulare questi modelli non solo come virtuoso di strumenti a tastiera, ma anche come compositore. La tradizione familiare colloca i suoi primi tentativi di composizione all'epoca di Arnstadt (1703-1707). Non siamo in grado di determinare se si trattasse esclusivamente di lavori per organo o strumenti a tastiera; nulla trapela comunque circa composizioni d'insieme o addirittura cantate. La nomina ad organista di Arnstadt non prevedeva questo tipo di attività, e il giovane Bach declinò di conseguenza qualsiasi partecipazione a esecuzioni di *musica figuralis*. Resta da stabilire se le circostanze abbiano favorito lo studio da parte di Bach della musica sacra vocale e strumentale.

In seguito comunque, al più tardi all'epoca del suo trasferimento da Arnstadt a Mühlhausen, Bach dovette rivedere la sua posizione. Il fatto che neppure il decreto di nomina di Mühlhausen prevedesse l'esecuzione o la composizione di cantate non sembra per l'ormai ventitreenne essere d'ostacolo a tali attività: nello spazio di un solo anno egli realizza una raccolta preziosissima - ma purtroppo perduta - di opere di altri compositori e arricchisce questa collezione con pochi ma magistrali suoi contributi. A dire il vero, per quanto ci è dato sapere, si tratta esclusivamente di composizioni di circostanza: un matrimonio (BWV 196), una cerimonia funebre (BWV 106), l'elezione del Consiglio municipale (BWV 71) e una commissione non meglio definita del pastore Georg Christian Eilmar (BWV 131) fornirono l'occasione per questi lavori. Non sappiamo che cosa spingesse Bach in queste composizioni - compresa la prima versione della cantata di Pasqua BWV 4 - a rifarsi allo sviluppo stilistico del tardo XVII secolo, ignorando le tendenze più attuali legate all'uso del recitativo e dell'aria con da capo. E' poco probabile che egli di sua iniziativa abbia cercato di andare contro corrente. Sembra più plausibile che abbia seguito un consiglio o una richiesta dei suoi superiori di Mühlhausen, adeguandosi alle tradizioni musicali dei suoi predecessori. In contrasto con la mancanza di disciplina che gli fu criticata ad Amstadt a causa del suo modo, per lo più improvvisato, di suonare l'organo - con

improvvisazioni ora troppo lunghe, ora troppo corte, e pieno di capricciose armonie nell'accompagnamento del canto della comunità religiosa - le cantate di Mühlhausen evidenziano un perfetto dominio formale e compositivo. Una scrittura dalla filigrana cameristica si accompagna ad una magnificente policoralità - forse seguendo il modello di Buxtehude a Lubecca; accanto a una struttura motettistica pluripartita, in cui la cui musica si snoda in stretta relazione con il testo, nella miglior tradizione del XVII secolo, si trovano elaborazioni di corali di grandi dimensioni unitariamente concepite. Un aspetto notevole delle cantate di Mühlhausen è la sicura padronanza della fuga politematica, soprattutto nella forma della fuga con scambio di voci sviluppatesi intorno al 1680 ad Amburgo, con quattro o più voci che si imitano reciprocamente (chiamata in tempi più recenti anche *Permutationsfuge*, dal sistematico cambio di registri delle linee contrappuntistiche).

Il fattore decisivo per il trasferimento di Bach a Weimar dopo un solo anno di attività potrebbe essere stato il fatto che il posto di organista alla chiesa di San Biagio a Mühlhausen non offriva alcuna base per progetti di vita e creativi a lunga scadenza. A regolari esecuzioni di cantate sembra che a Mühlhausen non ci fosse neppure da pensare, e dunque non era possibile consi-

Il pastore Georg Christian Eilmar.



derare qui la creazione di un repertorio di cantate. E' vero che in un primo momento da questo punto di vista la situazione non cambiò quando egli prese il posto di organista a Weimar, e infatti, per quanto ci è dato sapere, Bach rivolse inizialmente la sua attenzione al perfezionamento delle sue capacità esecutive e alla composizione organistica. Opere vocali sono del tutto assenti fra il 1708 e il 1711, e solo sporadiche fra il 1711 e il 1714: possiamo citare la Jagdkantate (Cantata da caccia) BWV 208, il motetto "Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", le cantate solistiche BWV 199 e, forse, BWV 54, le parti più antiche della cantata BWV 21, eseguita nel 1714 già in una sua seconda o addirittura terza versione, e probabilmente una o più stesure di cantate di Weimar che, comunque, sono documentabili solo a partire dal 1714 o negli anni successivi. Si dovrebbe aggiungere la cantata, purtroppo perduta, che Bach presentò per la sua audizione a Halle la seconda domenica di Avvento, e che probabilmente aveva composto sul posto, senza alcun lavoro preparatorio.

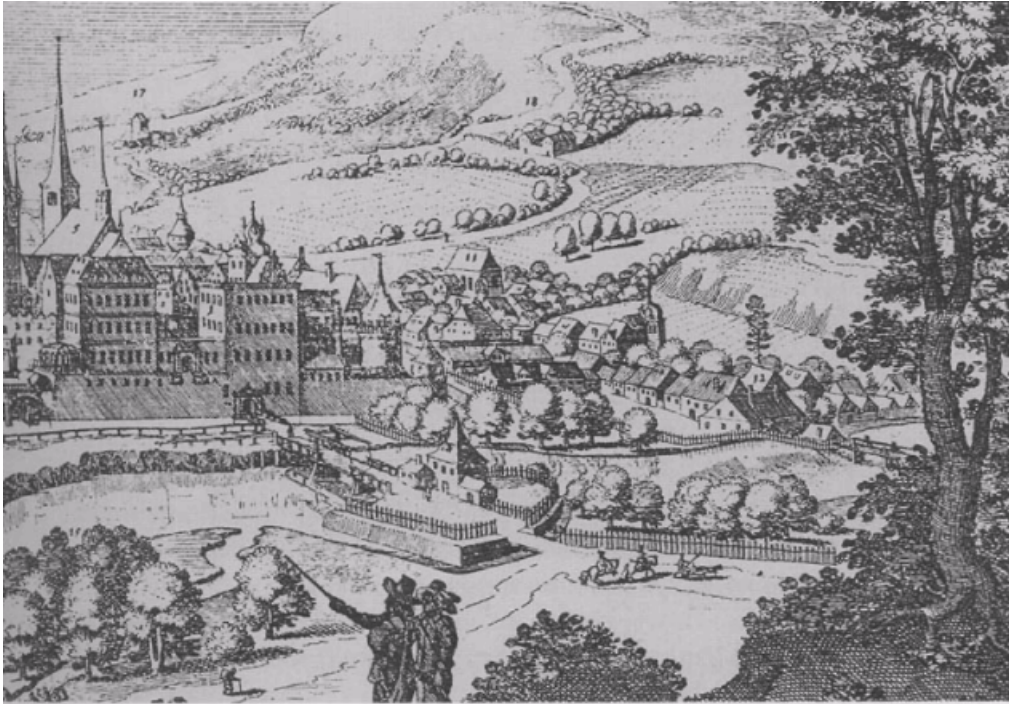
Nonostante ci sia pervenuto così poco dell'epoca compresa fra il giugno 1708 e il febbraio 1714, e pur considerando che in quel periodo la produzione vocale non dovette comunque essere particolarmente ricca, bisogna sottolineare nel Bach di quegli anni una sorprendente evoluzione compositiva. La sua nomina a Konzertmeister di Weimar il 2 marzo 1714, che prevedeva che egli eseguisse ogni mese nella chiesa del castello una nuova cantata di sua composizione, lo fa subito e apparentemente senza sforzo attingere a piene mani alle sue risorse, senza alcuna traccia di un progressivo familiarizzarsi con un nuovo compito, o della necessità di superare ostacoli. Al contrario una inesauribile ricchezza di idee, un sicuro senso della forma e un mestiere superbamente padroneggiato danno vita in soli tre anni a un repertorio di sorprendente varietà, in cui trovano posto tanto lo slancio del musicista quanto la profondità nell'esegesi dei testi. Ancora una volta non sappiamo se la ricchezza compositiva qui esplicita fosse determinata da una concentrazione senza precedenti sul genere della cantata sacra, se cioè l'organista Bach avesse dovuto farsi da parte rispetto al Konzertmeister e compositore di cantate. Non bisogna comunque dimenticare che nella produzione di Bach alcuni generi sono totalmente assenti, per esempio l'opera, fenomeno musicale europeo di primissimo piano. Nel suo periodo di Lipsia - ma forse già intorno al 1700/1702 in occasione delle sue visite ad Amburgo - Bach guardò ad essa con una certa benevolenza, ma mai prese in considerazione un suo personale coinvolgimento. Solo scarsamente rappresentati o addirittura assenti nella sua produzione sono allo stesso modo l'ode e il Lied, la cantata solistica italiana, la sinfonia e il concerto con una parte solistica virtuosistica e un accompagnamento di facile esecuzione, musica da camera

per organici popolari e anche pezzi per strumento a tastiera "pour les dames".

Una rinuncia a prodotti musicali di questo tipo dovette per Bach risultare abbastanza facile. La composizione come occupazione quotidiana non faceva certo per lui. In questo senso l'incarico di Weimar, che prevedeva la composizione di una cantata al mese, poneva presupposti favorevoli per raggiungere e conservare un alto livello qualitativo. Se Bach aveva concepito il progetto di realizzare così nel corso di diversi anni un ciclo annuale completo di cantate, la spiacevole conclusione della sua permanenza a Weimar dovette mandare a monte i suoi piani. Il *Weimarer Kantatenjahrgang* sarebbe rimasto incompiuto come la raccolta di elaborazioni su corali nell'*Orgelbuchlein*. Diversi altri progetti avrebbero in seguito avuto la medesima sorte...

Il trasferimento da Weimar a Köthen significò un nuovo orientamento sia per il Bach compositore sia per il virtuoso. Egli appese definitivamente a un chiodo la sua professione di organista, e la composizione di cantate sacre, alla quale per almeno tre anni egli aveva dedicato i suoi favori, rivestì da questo momento in poi un ruolo solo secondario. In primo piano erano ora concerti, musica da camera e composizioni per strumenti a tastiera, ai quali si aggiungeva saltuariamente anche una cantata d'occasione per i membri della casa regnante di Anhalt-Köthen, concepita però sia nell'organico sia nello stile compositivo in maniera sostanzialmente cameristica.

La tournée ad Amburgo nell'autunno del 1720 (resta aperto l'interrogativo se Bach intendesse seriamente proporsi per il posto all'organo Schnitger della Jakobikirche) offrì ancora una volta l'occasione per attingere al profitto tratto dagli anni di Weimar. Mentre però il virtuoso Bach suscitava grande scalpore e, per una lunga improvvisazione all'organo secondo canoni ormai fuori moda, si guadagnava la lode dell'organista della Katharinenkirche, quasi centenario ma personalità ancora autorevole, Bach compositore, con la sua cantata piena di colore, ma anche eterogenea, "Ich hatte viel Bekümmernis", si scontrò con qualche incomprensione. Apprezzamento per l'esecutore, incomprensione per il compositore: anche successivamente Bach avrebbe dovuto spesso fare i conti con questa realtà. Ciò si spiega in parte con il fatto che Bach, secondo l'opinione unanime dei suoi contemporanei, era insuperabile interprete delle sue opere - diremmo quasi per caso, non per necessità - mentre per i suoi lavori d'insieme, e soprattutto per le cantate, solo raramente aveva a disposizione esecutori in grado di realizzare le sue intenzioni. Le sue composizioni sono una sfida, e questo vale per i suoi come per i nostri giorni.



Veduta della città e del castello di Weimar (particolare), da un'incisione di Merian, 1650 ca.

II

LE OPERE
E IL LORO MONDO



Erdmann Neumeister, da un'incisione su rame di C. Fritzscht.

AUTORI E TESTI POETICI

Hans-Joachim Schulze

Secondo la prospettiva odierna il concetto di "cantata bachiana" è associato a quello di una "forma testuale mista", costituita da citazioni bibliche, strofe di corale e poesia di libera invenzione articolate in recitativi e arie (con da capo). Allo stato attuale non è possibile stabilire con esattezza quale sia l'origine di questo modello testuale per così dire classico. La paternità di una cantata sacra limitata a recitativi e arie di libera invenzione può invece essere attribuita a Erdmann Neumeister. Neumeister (1671-1756), all'epoca semplice religioso a Eckartsberga presso Naumburg/Saale e successivamente *pastor primarius* ad Amburgo, aveva iniziato nell'anno 1700 a scrivere testi poetici religiosi per la cappella di corte di Weißenfels relativi a tutte le domeniche e le festività, che venivano poi messi in musica dal Kapellmeister di corte Johann Philipp Krieger (1649-1725). Quattro anni più tardi, quando venne chiamato come pastore a Weißenfels, riuscì a far pubblicare una ristampa dei suoi libretti dal titolo *Geistliche Cantateti statt einer Kirchen-Music* (Cantate spirituali invece di una musica da chiesa). Una prefazione aggiunta a questa nuova edizione illustra l'occasione della composizione e la struttura dei poemi. Secondo quanto qui affermato, Neumeister dopo ogni suo sermone domenicale avrebbe messo in versi il contenuto fondamentale della sua riflessione personale e avrebbe pubblicato il risultato - "a volte odi, a volte oratori poetici e inoltre anche le presenti cantate" - incoraggiato da

alcuni artisti e musicofili. Una "cantata", a suo parere, non era niente di diverso da un brano d'opera, composto da "stile recitativo e arie". Il metro giambico non era da utilizzare in maniera esclusiva, ma tuttavia da preferire; per quanto riguardava la lunghezza dei versi e lo schema delle rime c'era la stessa libertà che regnava nel madrigale. Le arie dovevano comprendere da una a tre strofe e per quanto possibile contenere un affetto, "una morale", o comunque qualcosa di particolare. Dal punto di vista musicale una ripresa della parte iniziale alla fine dell'aria rappresentava un buon effetto.

Le radici di questa, per così dire, "cantata madrigalistica" affondano nel XVII secolo. Si deve qui menzionare Caspar Ziegler (1621-1690), teologo a Lipsia e successivamente consigliere di corte d'appello e del concistoro di Wittenberg, con il suo fondamentale trattato *Von den Madrigalen, Einer schönen und zar Musik bequemsten Art Verse* (Lipsia 1653), caldamente accolto da Heinrich Schütz.

Un primo tentativo di applicare a soggetti sacri le modalità di scrittura qui promosse, che nel frattempo si erano guadagnate grande stima, è rappresentato dai dieci testi di cantate pubblicati da Constantin Christian Dedekind (1628-1715), allievo di Dresda di Christoph Bernhard, come appendice ai suoi *Neuen geistlichen Schauspielen*. È probabile che Dedekind con questi suoi ambiziosi testi fosse in anticipo sui tempi, poiché a quanto sembra i suoi tentativi non ebbero alcuna eco.

Più successo ebbe David Elias Heidenreich (1638-1688) con le sue *Geistliche Oden auf die Jümehmsten Feste und alle Sonntage des gantzen Jahres* stampate a Halle nel 1665, un'annata di testi che furono messi in musica da David Pohle, Sebastian Knüpfer, Johann Schelle e altri. Il modello testuale di Heidenreich - letterariamente di più modeste pretese - con il suo abbinamento di testo tratto dalle Scritture e poesia di libera invenzione, era orientato verso ciò che oggi viene definito "concerto-aria-cantata", la cui realizzazione musicale consiste in un concerto per grande organico e un'aria solistica (strofica). Si tratta qui evidentemente di un "controprogetto" protestante in risposta ad analoghe composizioni della tradizione cattolica, che erano state introdotte nell'ambiente della corte di Dresda da allievi di Giacomo Carissimi.

Per diversi decenni la "concerto-aria-cantata" dominò la scena. L'influsso dell'opera tedesca e soprattutto italiana, così come probabilmente della cantata da camera italiana e francese, preparò tuttavia a poco a poco la via per una svolta. Non è certamente un caso che proprio Erdmann Neumeister



Frontespizio dei "Fünffache Kirchenandachten" di Erdmann Neumeister.

verso la fine del XVII secolo giocasse un ruolo determinante nell'imporsi di un nuovo ideale formale: Neumeister operò negli anni decisivi in quella regione della Germania centrale fra Lipsia, WeijSenfels e Naumburg famosa per le sue rappresentazioni operistiche, e trovò dunque per le sue innovazioni un terreno particolarmente favorevole e fertile. I suoi tentativi furono a quanto sembra sostenuti dal duca di Weißenfels Johann Georg (1677-1712).

L'iniziativa che, come si è detto, prese le mosse da Weißenfels, dovette poi essere accolta e ulteriormente sviluppata in molti luoghi. Una musica funebre di Georg Österreich (1664-1735) eseguita alla fine del 1702 in occasione della sepoltura del duca Friedrich IV, che risiedeva al castello di Gottorf presso Schleswig, contiene per esempio sia testi di corale e biblici, sia arie strofiche e recitativi. Il testo del "Castrum Doloris" di Dietrich Buxtehude, una delle due "straordinarie" Abendmusiken eseguite a Lubeca alla fine del 1705, presenta recitativi, arie a più strofe e strofe di corale. Al più tardi nel 1705 dovette essere diffusa a Meiningen una annata completa di "libretti" per cantate nella ormai consueta "forma testuale mista": contiene una costante combinazione di testi biblici, una strofa di corale, recitativi e arie. I testi di cantate di questa raccolta di successo, più volte ristampata, furono messi in musica nel 1705 da Georg Caspar Schürmann (1672/73-1751), più tardi anche da Johann Ludwig Bach (1677-1731) e nel 1726 perfino da Johann Sebastian Bach. Maximilian Dietrich FreijSlich (1663-1731) a Danzica in un'annata di testi del 1708-09, Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712) a Halle e altri si servirono occasionalmente o costantemente di questa nuova forma. In questo quadro è un'eccezione degna di nota il fatto che il Thomaskantor di Lipsia Johann Kuhnau (1660-1722) nella prefazione a una raccolta di testi musicali sacri stampata nel 1709 dichiarasse la sua intenzione di rinunciare questa volta a recitativi e arie e dunque allo stile madrigalistico per sottrarsi al sospetto di una contiguità alla musica teatrale.

Non sappiamo fino a che punto la "raccolta delle migliori composizioni sacre" che Johann Sebastian Bach si era procurato fino al 1708 rispecchiasse gli sviluppi più recenti nel campo dei "libretti" per cantate. Le sue composizioni che appartengono con sicurezza o con probabilità al periodo che va fino al 1708, comunque, non rivelano alcuna traccia della nuova modalità di confezione dei testi. Esse seguono piuttosto modelli più antichi, tipici del XVII secolo, con una limitazione a un corale luterano per omnes versus (BWV 4), la concentrazione sul testo di un salmo (BWV 196), la combinazione di testo biblico (dictum) e strofa di corale (BWV 131 e, secondo una "formula" tradizionale, BWV 106) così come di testo biblico e un semplice testo poetico di aria con (BWV 71) o senza (BWV 150) strofa di corale. Se questo attecchia-

mento conservatore di Bach corrispondesse a un suo personale desiderio o fosse determinato da particolari abitudini di Mühlhausen o addirittura da specifiche disposizioni resta fino ad oggi sconosciuto.

Recitativo e aria della nuova tipologia madrigalistica si incontrano nell'opera di Bach solo a partire dall'epoca di Weimar. Uno dei primi esempi si trova nella Jagdkantate (Cantata da caccia) BWV 208, una composizione celebrativa per il duca Christian di Sassonia-Weißenfels, databile intorno al 1712/13, su testo di Salomon Franck (1659-1725), segretario del Concistoro di Weimar. Le cantate solistiche BWV 54 e 199 attingono a una raccolta di testi per un'annata stampata nel 1711, originariamente destinata a Christoph Graupner a Darmstadt (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer*), della penna di Georg Christian Lehms (1684-1717), nativo della Slesia e attivo a Darmstadt fino alla sua morte prematura: la prima di queste due cantate - composta probabilmente prima del 1715 - corrisponde con la sua successione di aria-recitativo-aria lo schema creato da Erdmann Neumeister, la seconda (1712/13 circa) include anche una strofa di corale.

Nel 1711 anche Erdmann Neumeister aderì alla nuova forma testuale "mista", delincatasi al più tardi nel 1705, con un'annata di testi stampata a Gotha nel 1711 e destinata a Georg Philipp Telemann ad Eisenach. Ad essa risale la cantata BWV 18, composta probabilmente prima del 1714. Un'altra raccolta destinata a Telemann, stampata nel 1714, questa volta a Francoforte, offrì il testo per la cantata BWV 61. Nel complesso comunque Neumeister, che Telemann in una lettera della fine del 1714 definisce "il più famoso, e il solo buon poeta di cose sacre", è nella produzione cantatistica di Bach scarsamente rappresentato.

Il fatto che Bach all'inizio della sua attività "regolare" di compositore di cantate si servisse principalmente di testi del librettista "ufficiale" Salomon Franck non necessita di alcuna spiegazione. La sua annata *Evangelisches Andachts-Opffer*, stampata a Weimar nel 1715, nelle cantate di Bach pervenuteci è rappresentata prevalentemente con la combinazione di recitativo, aria e strofa di corale (BWV 31, 80a, 155, 161, 162, 163, 165, 185); in altri due casi manca il testo del corale (BWV 132, 152). Non è per il momento possibile stabilire se tre testi del primo semestre del 1714, che presentano dietimi biblico, aria e strofa di corale (BWV 182, 12, 172), siano da porre in relazione con Franck. Incerta rimane anche l'attribuzione della grande cantata BWV 21 (eseguita nel giugno 1714), composta, come è stato possibile dimostrare, sulla base di materiale eterogeneo. Questa cantata è - a prescindere dai due esempi di Neumeister BWV 18 e 61 e dalla cantata BWV 143, la cui



autenticità e collocazione cronologica sono dubbie - l'unica composta da Bach precedentemente al periodo di Lipsia che presenti tutte le quattro possibili componenti della "forma testuale mista".

A differenza della sua annata prodotta nel 1715, Franck negli *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten*, stampati nel 1717 ma probabilmente già portati a termine alla fine del 1716, rinuncia sia al recitativo sia al dictum biblico, allineando semplicemente una serie di strofe di aria e un corale conclusivo. A questa annata appartengono le cantate BWV 70a, 186a e 147a conservate esclusivamente nelle loro versioni ampliate dell'epoca di Lipsia (BWV 70, 186, 147).

Il testo della *Weihnachtskantate* (Cantata di Natale) BWV 63 sembra risalire a Halle (Saale); la sua notevole somiglianza con una cantata presentata per le celebrazioni del bicentenario della Riforma nel 1717, su testo del pastore locale Johann Michael Heineccius (1674-1722) e musica di Gottfried Kirchhoff (1685-1746), direttore musicale della Marktkirche, suggerisce una stretta connessione ma non certo una interdipendenza. Forse entrambe le versioni pervenuteci fanno riferimento a un modello originale perduto. Né la versione composta da Bach né quella attribuita a Kirchhoff contengono la citazione biblica o strofe di corale, e dunque questo esempio di testo segue pienamente il modello introdotto nel 1700 da Erdmann Neumeister.

Gott ist mein König, BWV 71. 2. Capriccio ca. 1710. Trombe Tamburi. *Allegro*
 Die Tromben Capriccio. Die Tromben Capriccio.

Hessische Hofbibliothek
 Kassel

Cantata "Gott ist mein König" BWV 71, coro introduttivo (autografo).

ASPETTI LITURGICI E TEOLOGICI

Martin Petzoldt

Dell'epoca di attività di Bach ad Arnstadt e Mühlhausen sono oggi conosciute le cantate BWV 4, 71, 106, 131, 150, 196, oltre al frammento BWV 223. I loro testi presentano una caratteristica comune, quella di essere costituiti sostanzialmente da citazioni bibliche e strofe di corale (*Kirchenlieder*) o comunque di essere orientati in questa direzione. La particolarità della trattazione dei testi da parte di Bach è riconoscibile nel fatto che la sua composizione comporta una personale strutturazione del testo in questione, che non si limita ad una semplice corrispondenza con la struttura predeterminata del testo. Spesso il risultato è una nuova simmetria testuale (e anche musicale), che rende più facile l'individuazione dell'approccio teologico ai testi. Comune alle cantate sopra citate è inoltre il fatto che la loro destinazione, con l'eccezione delle cantate BWV 4 e 71, non è stata tramandata, circostanza che ha limitato successive regolari riesecuzioni. In BWV 71 e 150 sono presenti anche testi di carattere madrigalistico. Per BWV 71 bisogna poi notare che si tratta di un'opera spirituale scritta per un'occasione politica municipale; tuttavia all'epoca della sua composizione questa cantata aveva ricevuto una destinazione *de tempore*.¹

STRUTTURAZIONE DEI TESTI

L'osservazione della strutturazione dei testi attraverso la composizione ha un notevole valore teologico, poiché essa ci mostra a quale messaggio Bach attribuisse un significato centrale. La teologia dell'epoca conferma l'attribuzione di particolare valore a determinati significati, anche se non di rado è individuabile un'enfasi personale, che deve molto probabilmente essere ascritta al compositore. Se non è possibile in questa sede dimostrare tutto questo nei dettagli, dobbiamo tuttavia addentrarci in alcuni particolari per quanto riguarda le strutture di queste prime cantate, poiché esse indicano alcune scelte di fondo che consentono di chiarire nel suo complesso il rapporto di Bach con i testi delle sue cantate.

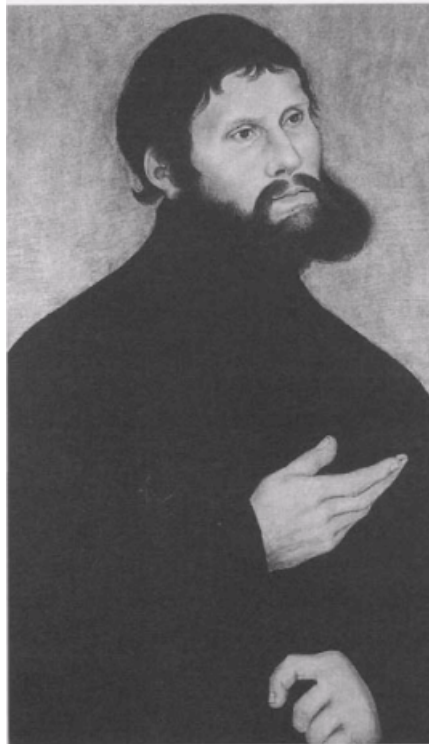
BWV 4 "Christ lag in Todesbanden", composta come cantata per *omnes versus*, utilizza nella sua integrità il *Lied* pasquale di Lutero del 1524. Bach articola in maniera musicalmente simmetrica le 7 strofe intorno alla quarta, cosa che, dato il numero delle strofe, appare scontata, ma che potrebbe essere messa in discussione data la presenza di una breve sinfonia iniziale.

	<i>Versus 4 (coro)</i>	
	<i>Versus 3 (aria)</i>	<i>versus 5 (aria)</i>
	<i>Versus 2 (duetto)</i>	<i>versus 6 (duetto)</i>
<i>Versus 1 (coro)</i>		<i>versus 7 (coro)</i>
<i>Sinfonia</i>		

Lo zenit della struttura dell'opera è indubbiamente raggiunto nel *versus 4* (5° movimento: "Es war ein wunderlicher Krieg"), un movimento realizzato musicalmente con una straordinaria economia di mezzi e articolato in piccole cellule, senza strumenti, solo con il sostegno di un continuo d'accompagnamento. Si ottiene così un'insolita accentuazione dell'aspetto testuale, che equivale ad una sua messa in rilievo: Cristo si rivela come il risorto non solo al mondo della vita, ma anche a quello della morte; questa rivelazione è particolarmente significativa perché (tra l'altro anche nella dogmatica luterana dell'epoca) la resurrezione di Cristo inizia con la vittoria sulla morte. Questo momento centrale viene "incorniciato" attraverso le strofe 3 e 5, con riferimenti al Vecchio e Nuovo Testamento che identificano Cristo con l'agnello pasquale. In un contesto strutturale di questo tipo le strofe 1 e 2 devono essere concepite in funzione del concetto che Cristo è la vita, mentre le strofe 6 e 7 glorificano la nuova presenza della vita nella luce (sole) e nel nutrimento (pane, parola).

Benché ognuna di esse abbia una struttura propria, potrebbero essere fatte analoghe osservazioni per quelle cantate i cui testi sono costituiti o esclusivamente da versetti biblici (BWV 196) o da versetti biblici e strofe di corale (BWV 1062e 131). BWV 106, pur con una realizzazione assai diversa, mostra una struttura paragonabile a quella della Cantata BWV 4. Anche questo testo infatti si fonda su una preesistente relazione fra testi; il movimento 2d ("Es ist der alte Bund"/"Ja, komm, Herr Jesu") costituisce il punto culminante dello sviluppo del testo, un movimento che sviluppa due livelli testuali (Sir 14,18 per coro, Ap 22,20 per voce di soprano solista) in un interessante dialogo, introducendo però un terzo ulteriore livello con l'esecuzione strumentale del corale "Ich hab mein Sach Gott heimgestellt", il cui testo non è espresso ma deve essere associato dall'ascoltatore. Questa prassi continuerà ad essere utilizzata da Bach soprattutto nelle sue cantate di Weimar.

*Martin Lutero, ritratto
di Lucas Cranach, 1521.*



Il Kirchenlied qui inserito, che godeva di grandissima popolarità, nelle raccolte dell'epoca ha 18 strofe. Il contesto testuale così creato è di aiuto soprattutto in relazione alla particolarità del movimento 2d. dal momento che la strofa strumentale aggiunta non solo sostituisce la citazione di Olearius dalla Lettera ai Filippesi 1,23: "Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christus zu sein" ("Ho desiderio di andarmene ed essere con Cristo") - una riflessione che aiuta il moribondo a concentrarsi su Cristo -, ma sostiene anche il dialogo fra gli altri due testi. Nel trattamento musicale dei tre livelli è importante il fatto che solo in un punto corale e citazione dal Siracide sono esplicitamente congiunti, e cioè alla fine del corale (mis. 173 e sgg.). In tutti gli altri casi (se si escludono alcune transizioni) il testo da Ap 22,20 è in corrispondenza con il corale. Se si osservano tutte le strofe del citato *Kirchenlied*, solo la diciassettesima sembra poter essere presa in considerazione per un analogo contributo alla concentrazione in senso cristologico.⁴ La stratificazione testuale che si crea da origine alle seguenti corrispondenze che si spiegano da sé:

Mis. CORRISPONDENZE DI TESTO

131,2	Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben,
145,4	Ja, komm, Herr Jesu,
150,4	[O Jesu Christe Gottes Sohn,] Ja, ja, Herr Jesu, komm, ja, ja,
153,2	[Der du für uns,] Ja, komm, Herr Jesu, komm, Herr Jesu, komm,
154,4	[Der du für uns hast genug getan.] Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben,
161,3	Mensch, du mußt sterben, Ja komm, Herr Jesu, komm, komm, Herr Jesu, ja komm,
165,4	[Ach schließ.....mich in die Wunden dein] Herr Jesu, komm, ja komm, Herr Jesu,
167,3	Mensch, du mußt sterben, Ja, ja, Herr Jesu, komm,
170,4	[Du bist allein] Herr Jesu, komm, ja, ja komm, Herr Jesu,
173,4	[Der cinge Trost und helfer mein.] Es ist der alte Bund, Mensch, du mußt sterben,
180,1	Mensch, du mußt ster-----ben. Ja, komm, Herr Jesu, Herr Jesu!

In BWV 131 troviamo uno schema totalmente diverso: al Salmo 130 utilizzato integralmente come base della composizione sono aggiunte a guisa di tropo in due punti, nel già rilevato spirito del dialogo, le strofe 2 e 5 dal Lied di otto strofe di Bartholomäus Ringwald (1530-1599) "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (1588), composto sulla scorta del Salmo 51, La struttura del testo della cantata acquista così uno specifico profilo formale simmetrico; la profonda dimensione teologica si rivela se si utilizza come metatesto uno schema interpretativo interno alla Bibbia che accomuna i citati salmi 51 e 130 alla lettura evangelica dell'undicesima domenica dopo la Festa della Trinità: la parabola del fariseo e del pubblicano (Le. 18, 9-14). Questo schema ci è trasmesso da Johann Olearius: con riferimento a Luca 18.13 l'uomo dovrebbe "ripetere ogni giorno queste cinque parole: 1. Dio, 2. essere, 3. a me, 4. peccatore, 5. misericordioso [...] secondo le indicazioni dei cinque capitoli principali del Catechismo [...] e ricordare non solo i peccati, ma anche la giustizia di Cristo",⁵ Ognuna di queste cinque parole sta per uno dei capitoli del catechismo di Lutero, cosicché lo schema della cantata di Bach realizza in un certo senso musicalmente quello del catechismo. Il poscritto autografo di Bach a questa cantata "Auff begehren [su richiesta] Tit: Herrn: D: Georg: Christ: Eilmars in die Music gebracht" è difficilmente riferibile solo alla confezione del testo, di per sé poco originale, ma si richiama, assai più probabilmente, al citato metatesto, quella guida per la confessione e il pentimento sulla base dei capitoli del catechismo.

Per BWV 71 i versetti utilizzati nei movimenti 1, 4 e 6 dal Salmo 74 costituiscono l'ossatura essenziale dell'intero testo, che procede su tre livelli:

- Dio regna fin dai tempi antichi (movimento 1: coro);
- il vecchio (sia per età sia per ufficio) borgomastro si fa fissare i limiti del suo potere (movimento 4: basso);
- la protezione del popolo è solo nelle mani di Dio (movimento 6: coro).

Questi tre livelli sono presentati in uno spirito di dubbio e di conforto (movimenti 2 e 3), di riconoscimento della potenza di Dio (movimento 5) e di augurio (movimento 7), che dovettero comprensibilmente aver mosso il vecchio e al tempo stesso nuovo borgomastro in relazione alla sua rinnovata assunzione dell'incarico.⁶

Ci rimangono le due cantate BWV 150 e 223. In BWV 150 la successione delle sei parti di testo non presenta altro se non una serie di versetti scelti dal Salmo 25 (movimenti 2, 4, 6), che secondo il procedimento esegetico della Bibbia fondato sulle concordanze⁷ vengono spiegati attraverso ulteriori materiali (movimenti 3 e 5) e sfociano in una grande ciaccona (movimento 7). I movimenti 3 e 5 formano una cornice intorno al movimento 4,⁸ che diventa

Handwritten musical score for the cantata "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir" BWV 131. The page shows two systems of staves with musical notation and German lyrics. The top system contains the vocal line with lyrics: "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir, O Gott, mein Heil und mein Erlös, O Gott, mein Heil und mein Erlös, O Gott, mein Heil und mein Erlös." The bottom system contains the instrumental accompaniment with lyrics: "O Gott, mein Heil und mein Erlös, O Gott, mein Heil und mein Erlös, O Gott, mein Heil und mein Erlös." The manuscript is written in black ink on aged paper.

Frammento dalla cantata "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir" BWV 131 (autografo).

così il punto culminante dello sviluppo. Il testo della ciaccona adempie inequivocabilmente la funzione del corale conclusivo nelle future cantate, cioè quella di ricongiungere con l'uso di una specifica formulazione il messaggio complessivo della cantata.

BWV 223, pervenutaci solo in un frammento, richiede una particolare attenzione per ragioni legate al testo, poiché qui vengono accostati passi biblici che hanno un evidente legame con un sermone preparato da Georg Christian Eilmar nel 1706 per la festa della Visitazione di Maria.⁹ Nel suo *praeloquium* (introduzione al sermone) Eilmar cita il Salmo 103,1 "Benedici il Signore, anima mia" e sviluppa il tema "i cristiani che lodano Dio", con esplicito riferimento all'inizio del Magnificat, Le 1,46 "L'anima mia magnifica il Signore, e il mio spirito esulta in Dio, mio salvatore". Eilmar conclude la sua omelia con un richiamo al Salmo 150. Il testo messo in musica da Bach, da un ignoto corale, inizia con le parole: "Meine Seele soll Gott loben, denn das ist sehr wohlgetan" ("La mia anima deve benedire il Signore, perché ciò è cosa molto buona"), testualmente una compilazione del Salmo 103,1 e di Le 1,46, e termina con un movimento conclusivo sul testo "Ogni vivente dia lode al Signore" (Sai 150,6). Sulla struttura testuale dell'intera composizione non è purtroppo possibile affermare nulla di preciso. Il frammento di testo di BWV 223 sembra tuttavia rimandare a un *topos* teologico identificabile e fornire fondate indicazioni per la destinazione della cantata completa purtroppo andata perduta.

CANTATE DEL PERIODO PRECEDENTE A WEIMAR

Se si considera nel suo insieme l'opera cantatistica sacra di Bach del periodo precedente a Weimar, si evidenziano i seguenti caratteri specifici:

- orientamento del testo nel suo complesso ad un contesto testuale preesistente che ha le sue origini nella Bibbia o negli inni;
- strutturazione (in taluni casi ri-strutturazione) del testo attraverso l'elaborazione compositiva con evidente accentuazione di determinati contesti di contenuto, eventualmente sullo sfondo di un *metatesto* (BWV 131);¹⁰
- inizio della prassi di introdurre melodie o strofe di *Lied* con l'intenti dialogici (riguarda sia la modalità di inserimento di strofe di *Lied* preesistenti sia l'introduzione di citazioni di corale prive di testo);
- le conclusioni delle cantate, anche sul piano testuale, non sono ancora caratterizzate dal "corale conclusivo" che sarebbe successivamente divenuto così tipico in Bach, con la sua funzione "riassuntiva": la conclusione è piuttosto strutturata secondo lo spirito dei testi haendeliani (con-

clusione come formula conclusiva del testo o fuga):

- tendenza ad una strutturazione simmetrica delle cantate.

Queste caratteristiche contraddistinguono in modo evidente le cantate del primo periodo rispetto a quelle di Weimar e Lipsia, Tuttavia la prospettiva teologica nei primi testi di Bach e la loro realizzazione musicale mostrano già tratti essenziali del suo atteggiamento e del suo approccio a questo importante fondamento della sua arte.

I TESTI DELLE CANTATE DI WEIMAR

Solo l'incarico che Bach ricevette a Weimar il 2 marzo 1714 di "eseguire ogni mese nuove composizioni" (Doc II, n° 66) ci offre la reale possibilità di parlare di cantate di Weimar. Del periodo compreso fra il 1708 e il marzo 1714 si devono citare solo i motetti "Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" (BWV Anh. 159) e la Passione secondo Marco di Reinhard Kaiser, nonché con alcune riserve tre cantate che comunque, in base alle conoscenze di cui siamo in possesso fino ad oggi, possono essere fatte risalire al più presto al 1713. oltre a una cantata sconosciuta, che Bach esegui a Halle la seconda domenica di Avvento e che deve essere posta in relazione con la sua domanda per il posto di organista alla Marktkirche:

Cantata	Titolo	Domenica	data	Librettistica
BWV 18	Gleichwie der regen und Schnee vom Rimmel fällt	Sessagesima	19.2.1713	Neumeister
BWV 199	Mein Herze schwimmt Im Blut	Trinita' XI	27.8.1713	Lehms
BWV 21	ich hatte viel Bekummernis	"per ogni tempo"	8.10.1713	ignoto 11

Nessuno di questi tre testi corrisponde alla nuova tipologia testuale della cantata cosiddetta di Neumeister,¹² poiché in tal caso avrebbero dovuto prevedere la regolare alternanza di due tipi di testi madrigalistici. Il testo di BWV 18 fu pubblicato per la prima volta da Neumeister nel 1711 (Gotha) nell'ambito di una "annata" che Georg Philipp Telemann mise in musica per Eisenach con il titolo *Geistliches Sinken und Spielen*. La struttura di questo testo si discosta dalle normali forme note a Bach:¹³ l'inizio, costituito da un recitativo su passo biblico (Is 55, 10-11), è seguito da un recitativo madriga-



listico interrotto da quattro inserzioni tratte dalle Litanie; segue un'aria e infine una strofa di corale. Bach antepone al tutto una sinfonia, cosicché si ha un'opera in cinque movimenti. Dal punto di vista teologico il testo offre un breve discorso strettamente legato alla dogmatica contemporanea (dal dramma didattico "De Ecclesia") sul tema della parola di Dio annunciata nella chiesa, come c'è da aspettarsi in relazione al Vangelo domenicale della parabola del seminatore. La citazione e l'utilizzo dogmatico del testo del secondo movimento (Is 55, 10-11) fa parte del repertorio consueto di questo dramma didattico.¹⁴

Il testo della cantata BWV 199, scritta per l'undicesima domenica dopo la Festa della Santissima Trinità, è tratto da una annata di Georg Christian Lehms, *Gottgefälliges Kirchen=Opffer*. Darmstadt 1711. Da un punto di vista teologico esso offre un chiaro esempio alternativo a quello appena citato di Neumeister. Qui infatti, sempre in un contesto linguistico tipicamente biblico, si possono osservare intensificazioni affettive di concetti tipiche dell'epoca, oltre a una immagine passiva di Dio (movimento 2, recitativo; movimento 3) che si contrappone a quella dominante nel Nuovo Testamento di un Dio che opera attivamente per la riconciliazione. Nel periodo di Weimar Bach mise in musica un solo altro testo di Lehms, quello di BWV 54, mentre a Lipsia avrebbe ripreso l'annata di Lehms del 1726 e composto altre otto cantate, completando però ciascuna di esse con una strofa di corale.

I movimenti da 2 a 6 e il movimento 9 di BWV 21 suggeriscono l'ipotesi che questa cantata sia da far risalire a una musica funebre per Aeniilie Marie Harreß (1665-1713), figlia dell'ex cancelliere di Rudolstadt Ahasverus Fritsch (1629-1701) e vedova di un consigliere di commissione di Weimar.¹⁵ Sarebbe stata eseguita l'8 ottobre 1713 nella Stadtkirche per l'orazione funebre tenuta da Johann Georg Lairitz sul testo del primo movimento. Sai 94, 19 (BWV 21, movimento 2). Anche gli altri testi biblici messi in musica da Bach, Sai 42,12 (BWV 21, movimento 6; "voritzo dieser Wort in Erwegung der Nahmens=Ehnlichkeit": HarrejB) e Sai 116,7 (BWV 21, movimento 9) vengono ampiamente utilizzati. A proposito di Sai 42,12 l'autore del discorso funebre, M. Hebenstreit, riferisce che questo versetto del salmo era stato citato addirittura in occasione della consueta interrogazione della persona morente per la confessione.

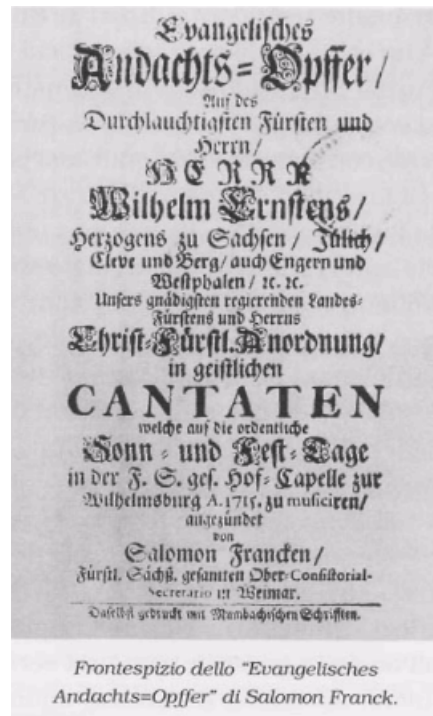
Se fino al febbraio 1714 Bach ebbe solo saltuariamente l'occasione di comporre *musica figuralis*, le cose cambiarono con il citato incarico di eseguire ogni quattro settimane nuove composizioni per la funzione religiosa alla chiesa di corte. Straordinario è l'esordio con tre cantate, che mostrano una impressionante compattezza strutturale:

BWV 182	BWV 12	BWV 172
Sonata	1. Sinfonia	(introduzione strumentale)
1. Coro Himmelskönig, sei willkommen	2. Coro Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	1. Coro Erschallet, ihr Lieder erklinget ihr Saiten
3. Recitativo B. Sai 40, 8-9	3. Recitativo A.. At 14, 22	2. Recitativo B. Gv 14, 23
4. Aria B. Starkes Lieben	4. Aria A. Kreuz und Krone	3. Aria B. Heiligste Dreifaltigkeit
5. Aria A. Leget euch dem Heiland unter	5. Aria B. Ich folge Christo nach	4. Aria T. O Seelenparadies
6. Aria T. Jesu, laß durch Wohl und Weh	6. Aria T. (con corale strum.) Sei getreu, alle Pein	5. Duetto S.A. (con corale strum.) Komm, laß mich nicht länger warten
7. Corale Jesu, deine Passion	7. Corale Was Gott tut, das ist wohlgetan	6. Corale Von Gott kömmt mir ein Freudenschein
8. Coro So lasset uns gehen	-	7. Coro (ripetizione mov. 1) Erschallet, ihr Lieder

A una introduzione strumentale segue un ampio movimento corale che, in relazione al testo nel suo insieme, svolge sul piano linguistico e musicale una meditazione di una metafora teologica: "Arrivo del Re dei cicli" (BWV 182), "Afflizione dei cristiani" (BWV 12), "Dimora dello spirito" (BWV 172). Questa meditazione su un tema ottiene la sua conferma biblica in un recitativo su citazione biblica: in BWV 182 e 172 è la voce del Cristo risorto (dunque basso), in BWV 12 la voce della Chiesa o Cristianità (dunque contralto). Le arie che seguono sviluppano il quadro dogmatico-teologico ed etico del tema in questione, ogni volta in tre successivi gradi, sullo stimolo del Vangelo domenicale: in BWV 182 (Le 1, 26-38, Mt 21, 1-9)16 incarnazione e messaggio del trono di grazia (movimento 4), dedizione del credente a Gesù (movi-

mento 5), imitazione di Cristo (movimento 6); in BWV 12 (Gv 16, 16-23) immagine escatologica della vita di Cristo (movimento 4), imitazione (movimento 5), transitorietà della croce (movimento 6); in BWV 172 (Gv 14, 23-31) dimora del Dio uno e trino nel cuore del credente (movimento 3), lo spirito creatore è il Consolatore (movimento 4), amore corrisposto (movimento 5). In BWV 12, 6 e 172, 5 è presente l'inserzione di una melodia di corale, una forma di "indovinello" spirituale di associazione che spinge l'ascoltatore alla riflessione e all'identificazione. Le tre cantate si concludono con un corale finale, una prassi che vediamo utilizzare qui da Bach per la prima volta (con l'eccezione di BWV 18) con evidente consapevolezza. La collocazione del corale conclusivo, che in futuro sarà indiscussa, non appare però ancora veramente definita: in BWV 182 al corale finale segue un coro conclusivo, il cui testo riprende quello del movimento introduttivo; in BWV 172 c'è una ripetizione del coro iniziale.

Bach offre così un preludio pienamente convincente alla sua regolare produzione cantatistica, un esordio in eguale misura artistico, formale e teologico per una grande opera. Sembra che nella sua scelta dei testi Bach fosse strettamente dipendente dal segretario concistoriale di Weimar Salomon Franck, attivo anche come poeta di corte. Il fatto che nel corso del primo anno egli però si rivolgesse anche a testi di altri poeti appare oggi essere spiegato con i ritardi di Franck.¹⁷ Rispetto al periodo di Lipsia è notevole il fatto che conosciamo tutti gli autori dei testi messi in musica a Weimar, ivi compresi di quelli erroneamente attribuiti a Franck.¹⁸ Dei testi di Lehms abbiamo già parlato in relazione a BWV 199. I testi di Neumeister¹⁹ mostrano un quadro estremamente differenziato. Una caratteristica essenziale è il regolare utilizzo di un dictum biblico invariato, spesso inteso come parola di Dio (BWV 18, 28, 61), oltre alla strutturazione del testo secondo un tradizionale "schema concettuale". Ciò è tanto più comprensibile se si considera che Neumeister già nella sua prima edizione di testi (1704) indica origine e genesi dei suoi scritti, nati dalla sua attività di predicatore domenicale. Ci troviamo così vicini a quel metatesto che avevamo messo in evidenza in rapporto con le cantate di Bach del periodo di Mühlhausen. Il metodo omiletico dell'epoca, che consisteva nel collegare lo "stile semplice" degli insegnamenti di fede con lo stile elevato, artistico che fino ad allora aveva trovato impiego soprattutto in campo profano, caratterizza anche i testi di Neumeister. Infine Neumeister nei suoi testi inserisce, non necessariamente alla fine, una strofa di corale, peculiarità che rivestirà un ruolo fondamentale sulla via della forma tipica delle cantate di Bach a Lipsia.



Nell'annata *Evangelisches Andachts=Opffer* del 1715 i testi delle cantate di Salomon Franck mostrano invece una forma molto regolare nell'alternanza di aria e recitativo, con l'aggiunta di un corale conclusivo. Bach si prende la libertà occasionalmente di modificare l'articolazione prevista dal poeta e di utilizzare il testo di un'aria come base per un movimento corale.

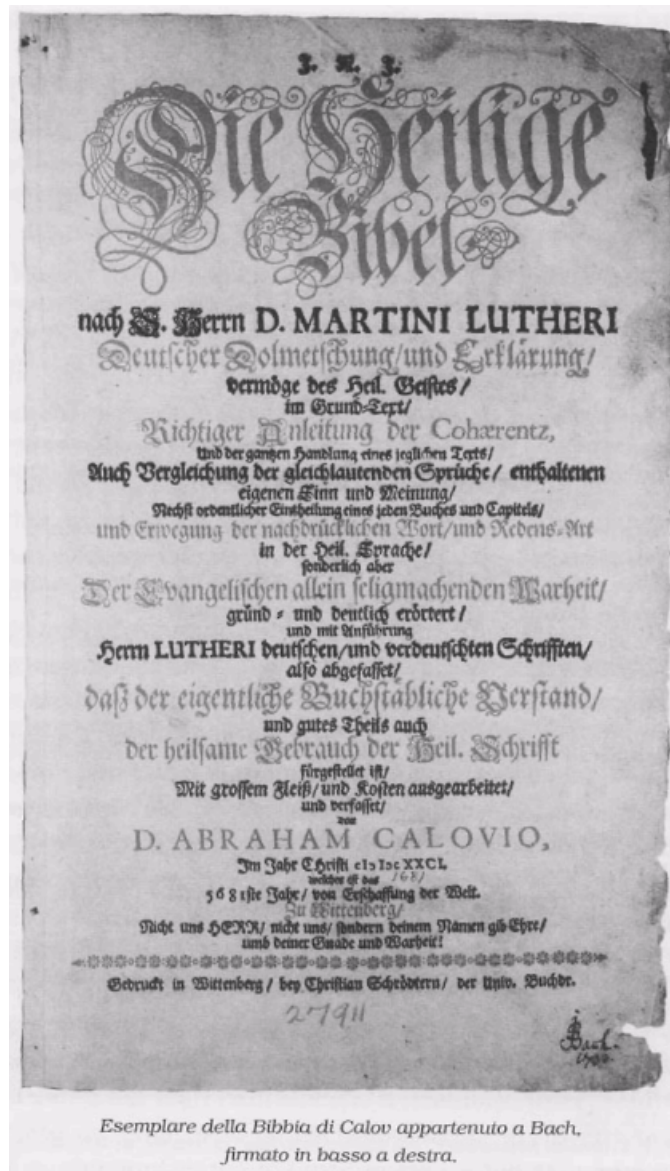
Nella seconda annata *Evangelische Sonn- und Fest-Tages=Andachten* del 1717 Franck fa abitualmente seguire a un testo introduttivo destinato al coro quattro arie, per concludere con un corale. In ogni caso anche alla base dei testi di Franck è posto un metatesto che può essere desunto, e che comunque in lui è da considerare meno dogmatico e più omiletico. Serva da esempio BWV 155: da un punto di vista formale questa cantata è costituita da due coppie di recitativo e aria seguite da un corale conclusivo. Franck per le parti madrigalistiche del testo non indica le voci. Questa scelta è dunque da attribuire a Bach, e comporta una risoluzione teologica del compositore. Egli assegna i movimenti 1 e 4 al soprano, il movimento 3 al basso e realizza il movimento 2 come duetto contralto-tenore. Questa scelta è originata dal testo. Innanzitutto Franck offre nel complesso un testo che, con densi riferimenti biblici, sviluppa un tradizionale ragionamento per l'interpretazione di

Gv2, 1-11. Maria in un quadro teologico tradizionale è il prototipo della fede; tale rappresentazione non comprende però solo la forza della fede, ma anche la sua debolezza e oscurità. Su questo sfondo si consumò una disputa con la mariologia cattolica romana, che vedeva Maria come pura regina coeli, libera da qualsiasi legame con il mondo e da qualsiasi peccato. Lutero sottolineava invece come egli fosse ben disposto a onorare Maria come madre di Gesù Cristo, ma con la limitazione che ella non reclamasse l'onore che solo a Cristo è dovuto. Nella sua grande *Biblisches Auslegung* in cinque volumi, che Bach possedeva, Johann Olearius cita a proposito di Gv 2 un "poeta cristiano" che fa un gioco di parole sulla parola "vinum" (vino): "O Mater Christi, num vi deposcere vinum intendis? Christus tempora iusta tenet",²⁰ Questo atteggiamento critico nei confronti di Maria influenza in maniera costante il testo di Franck. Il ragionamento si sviluppa intorno alla "mancanza del vino". Le parole di Maria [Gv 2,3, cfr. conclusione del 1° movimento] sono considerate manifestazione di stupore incredulo, poiché per la potenza di Cristo vale l'affermazione: "Tutto ciò che ti manca, lo troverai in me", poiché avere Cristo significa avere tutto; si definisce così il mistico abbandono che pervade il 2° movimento. Franck esprime lo stupore incredulo di Maria, cioè dell'uomo in generale, con una serie di verbi, *defectiva*; nascosto, ritrarre, temere, offendere, debolezza, affondare. L'attribuzione delle voci da parte di Bach indica un'approfondita comprensione delle intenzioni di Franck; i movimenti 1 e 4 sono in reciproca corrispondenza, da un lato domanda e lamento dell'anima credente (movimento 1) e dall'altro al tempo stesso conoscenza dell'anima credente (movimento 4). Il percorso dal 1° al 4° movimento indica quindi la via della conoscenza della fede: per questo l'anima credente necessita del conforto e della consolazione della comunità dei credenti (movimento 2) e della parola di Dio (movimento 3, composto quasi come parola del Signore con la voce del basso). Il corale conclusivo porta a compimento ciò che verrà realizzato in maniera inequivocabile successivamente con regolarità nelle cantate di Lipsia, cioè l'identificazione del processo concettuale svolto passo passo dal dubbio fino alla conoscenza da parte della comunità in ascolto, che rappresenta il compito catechistico di qualsiasi annuncio della fede cristiana.

La via percorsa da Bach nell'utilizzo dei testi, dai suoi primi lavori fino alle opere del periodo di Weimar, mostra un evidente confronto con diverse forme di metatestualità dei testi cantatistici. Il desiderio interpretativo teologico non è lasciato da Bach solo ed esclusivamente al librettista. Nei testi di Lipsia, dei quali conosciamo le fonti, questo atteggiamento si spinge fino all'intervento correttivo, anche se rimane incerto se le correzioni testuali e teologiche fossero opera dello stesso Bach o di un autore da lui incaricato.

Note

- 1 Secondo un'antica tradizione il cosiddetto "Ratsstückchen", cioè la cantata composta per l'elezione del Consiglio, era eseguito la domenica successiva all'elezione nella Marienkirche come musica della funzione religiosa. Nell'anno 1708 la funzione per l'elezione del Consiglio si svolse come di consueto nella Marienkirche il 4 febbraio, un sabato, e la cantata fu poi eseguita la domenica di septuagesima, il 5 febbraio, nella chiesa di San Biagio.
- 2 Il testo del coro 2a è costituito da una compilazione di diversi passi biblici (Sai 31,5; At 17,28; Gc 4,15, Ap 14,13b e Qo 3,2), la cui precedente riflessione da origine all'interessante titolo "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit".
- 3 R. Steiger, J.S. *Bach Gebetbuch? Ein Fund am Rande einer Ausstellung*, in «Musik und Kirche» LV, 1985, pp. 231-234.
- 4 A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 5^a edizione, München-Kassel 1985, osserva una vistosa corrispondenza fra il testo della cantata e l'intero testo del *Kirchenlied*, p. 827. Il testo della supposta diciassettesima strofa appare in parentesi quadre nella tavola sinottica che segue.
- 5 J. Olearius, *Biblische Erklärung*, vol. V, Leipzig 1681, col. 532b.
- 6 Adolf Strecker, n. 15.6.1624, divenne consigliere di Mühlhausen nel 1669, borgomastro per la prima volta nel 1695, per la quinta volta, ottantatreenne, nel 1708; morì in quello stesso anno il 13 settembre. Probabilmente egli si era pubblicamente posto il problema se dovesse dichiararsi ancora disponibile alla sua veneranda età, e la questione fu forse oggetto di pubblica discussione.
- 7 Procedimento interpretativo di critica preliminare della Bibbia, nel quale il principio formale di autointerpretazione delle Scritture (si considerano in primo luogo i passi concordanti individuabili per un determinato topos) e il principio materiale del riferimento a Cristo di tutte le affermazioni sono predominanti.
- 8 La struttura delle rime dei movimenti 3 e 5 è in reciproca corrispondenza inversa.
- 9 *Neuer Kirchen-Redner / wie derselbe auf der Cantzel sich gebührend zu erweisen/ ... aufgestellt Durch D. Georg Christian Eilmar/Past. B.M.V. und App. Assessor in Mühlhausen. Franckfurt und Leipzig/Verlegt Joh. Gabriel Ehrh/Bibl. Amstadt. 1706*, pp. 276-277.
- 10 Questo concetto dovrebbe essere considerato anche per BWV 106, in relazione all'ipotesi che la compilazione di citazioni bibliche tratte dal libro di preghiere di Johann Olearius rappresenti una sorta di *metatesto* che potrebbe aver costituito lo spunto per la cantata.
- 11 Si tratta probabilmente di una prima versione di BWV 21; cfr. a questo proposito nota 15.
- 12 Definizione ormai dimostratasi impropria di una forma testuale con carattere madrigalistico (cfr. cap. 7).
- 13 Tale può essere considerata la forma base in sei movimenti che Bach avrebbe utilizzato successivamente a Lipsia, costituita da un coro d'apertura, due coppie di recitativo e aria e un corale conclusivo.
- 14 L. Hutter, *Compendium Locorum Theologicorum ex Scripturis Sacris et Libro Concordile ... collectum, Lipsiae & Francofurti 1712*, focus XVII. *De Ecclesia*, pp. 408-411.
- 15 Su questa eventuale prima versione di BWV 21 cfr. M. Petzoldt, "Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst=Last". *Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21*, in BJ LXXIX, 1993, pp. 31-46.
- 16 La Domenica delle Palme nel 1714 cadde in corrispondenza con la Festa dell'Annunciazione, il 25 marzo, cosicché il testo di BWV 182 riunisce in maniera evidente i due *propria*.
- 17 K. Hofmann, BJ 1993, p. 18.
- 18 BWV 12, 21, 172, 182.
- 19 Elke Axmacher, *Erdmann Neumeister - ein Kantatendichter J.S.Bachs*, in «Musik und Kirche» LX, 1990, pp. 294-302.
- 20 "O madre di Cristo, forse aspiri ad ottenere potere attraverso il vino? Cristo stabilisce i tempi giusti." J. Olearius, *Biblische Erklärung*, vol. V, Leipzig 1681, col. 610a.



Esemplare della Bibbia di Calov appartenuto a Bach,
firmato in basso a destra.

BIBBIA, GESANGBUCH E LITURGIA

Martin Petzoldt

IL CONTESTO STORICO-LITURGICO DELLE PRIME CANTATE DI BACH

In base all'osservazione che le cantate sacre di Bach - anche quelle del suo primo periodo - sono nate come *Evangelienmusik* (musica dopo il Vangelo) per le funzioni religiose domenicali e festive, è assolutamente evidente quale fosse la loro destinazione primaria. Né per Weimar né per Mühlhausen esistono indizi per affermare che oltre alle testimoniate musiche al Vangelo fosse in uso eseguire cantate all'Epistola, come invece sappiamo accadeva a Rudolstadt, Gotha e Zerst. Comunque troviamo riferimenti nei testi messi in musica, sia in base al loro contenuto sia alla loro struttura. I chiari riferimenti alla funzione strutturante che aveva la successione dei Vangeli per tutte le domeniche e le festività dell'anno liturgico, già tramandata dall'antica Chiesa, potevano sia derivare dalla scelta del compositore, sia però anche corrispondere a precise aspettative delle autorità ecclesiastiche. Fintantoché non saranno disponibili nuove fonti per dare altre concrete risposte a questa domanda, dobbiamo supporre che Bach - come molti dei suoi colleghi - avesse l'incarico di occuparsi di *musica figuralis* in primo luogo per le funzioni religiose principali domenicali e festive, e per queste dovesse comporta. Fino al XIX secolo è però certa una corrispondenza con la lettura evangelica del giorno, indipendentemente dall'Epistola che veniva letta. Ciò riguardava

in primo luogo - a parte la "musica principale", cioè *figuralis*, posta in stretto rapporto con il Vangelo - anche la scelta dei canti della comunità, che spettava al cantor. Altre parti del servizio religioso erano invece stabilite per ogni domenica o festività dai libri liturgici, e non richiedevano dunque alcuna scelta particolare (la cosiddetta colletta, che formulava sinteticamente in forma di preghiera la riflessione centrale del rispettivo giorno; i prefazi delle festività, che introducono la liturgia della Cena eucaristica e che in genere conducevano al Sanctus, realizzato in forma di *musica figuralis*).

Sembra che durante il periodo di Arnstadt Bach non avesse l'incarico di preparare e organizzare la *musica figuralis* per le funzioni religiose; egli doveva tuttavia "alles mit musiciren helffen" (aveva cioè il compito di collaborare per la realizzazione di tutte le parti musicali).¹ Questa affermazione non deve comunque indurci a pensare che egli avesse l'incarico di comporre regolarmente *musica figuralis*. Dobbiamo però ritenere che il periodo di permanenza ad Arnstadt fornì a Bach fondamentali stimoli per il suo modo di pensare e per la sua successiva attività, poiché egli incontrò qui Johann Christoph Olearius, figlio del sovrintendente in carica Johann Gottfried Oleanus, divenuto famoso attraverso la sua *Historia Arnstadiensis. Historie der altberühmten Schwartzburgischen Residente Arnstadt, Jena 1701*, e soprattutto grazie ai suoi scritti di innologia.² Il possibile influsso di Olearius su Bach potrebbe essere un importante terreno di ricerca, che deve ancora essere affrontato. La particolare forma dell'Agnus Dei nella Messa in si minore BWV 232 trova per esempio una spiegazione plausibile nelle riflessioni di Olearius sul Lied "O Lamm Gottes unschuldig", nella sua *Hymnologia passionalis* (1709).³ Olearius, inoltre, è l'editore del più autorevole *Gesangbuch* in uso all'epoca di Bach ad Arnstadt.

Un numero sorprendentemente alto fra le cantate sacre di Bach del primo periodo è legato a funzioni religiose per così dire occasionali, cioè ad avvenimenti di carattere individuale o familiare che si usava celebrare con un servizio liturgico. A circostanze di questo tipo alludono alcune caratteristiche delle cantate BWV 106 (composta in occasione di un funerale) e BWV 196 [fino a oggi considerata una cantata nuziale]; in senso più ampio appartiene a questo genere anche BWV 71 (per le elezioni del Consiglio nel 1708), e forse anche quell'assai enigmatico poscritto autografo sulla partitura della cantata BWV 131 potrebbe essere spiegato in questo senso. L'osservazione di Bach nella sua richiesta di congedo da Mühlhausen del 25 giugno 1708 che egli "si era procurato, non senza fatica, una grande raccolta delle migliori composizioni sacre",⁴ parla da sé, e non dovrebbe essere sottovalutata. Essa induce a chiedersi di quali pezzi da lui scelti potesse trattarsi e a ritenere che

Bach abbia aggiunto a questa raccolta anche contributi di sua composizione. Se è praticamente impossibile rispondere a questo interrogativo, alcune indicazioni giustificano senza dubbio l'ipotesi che egli abbia personalmente contribuito a questa "raccolta". Il suo decreto di nomina del 15 giugno 1707 non menziona espressamente alcun incarico di realizzare *musica figuralis*, ma dice solo in maniera generica che egli doveva "mostrarsi volenteroso nell'esercizio dei suoi uffici ed essere sempre disponibile, e in particolare svolgere fedelmente e con zelo i suoi doveri la domenica e nelle altre festività";⁵ d'altro canto le modalità di domanda per ottenere il posto, quali ci sono note da una lettera di Johann Gottfried Walther⁶, e la prassi consueta almeno dei due predecessori di Bach a Mühlhausen⁷ comprendono esplicitamente musica *figuralis* come musica al Vangelo per il corso dell'intero anno liturgico. Se osserviamo le composizioni pervenuteci in relazione alla loro presumibile destinazione liturgica abbiamo in BWV 4 una cantata di Pasqua, in BWV 223 il frammento di una composizione per la Visitazione di Maria (2 luglio), in BWV 131 un brano per l'undicesima domenica dopo la Trinità e in BWV 150 una cantata per la terza domenica dopo Pasqua ("Jubilate")⁸. Per quanto concerne Mühlhausen una indagine più approfondita sugli altri organisti e sui colleghi cantores della città, soprattutto a San Biagio e Santa Maria, potrà consentire una più precisa valutazione.

Per quanto riguarda il periodo di Weimar, almeno a partire dalla nomina del marzo 1714, abbiamo per Bach notizie sostanzialmente definite in relazione ai suoi compiti, anche se non è ancora stata raggiunta una conoscenza completa di tutte le sue esecuzioni di cantate nella chiesa del castello e della loro datazione nel corso della sua attività in quel luogo. Non è stata fino ad oggi realizzata una approfondita indagine sulla base di fonti precise in relazione alla possibilità di esecuzioni non ufficiali di cantate da parte di Bach nella Stadtkirche di Weimar, dove furono battezzati i suoi figli, e sui suoi amichevoli rapporti con il cugino Johann Gottfried Walther, organista della città, nonché con il cantar municipale Georg Theodor Reineccius.

Con l'eccezione di due appuntamenti all'anno, determinati dalla corte (il genetliaco del principe il 10 dicembre e il giorno di Capodanno), la probabile attività in campo liturgico di Bach a Köthen era legata al suo ambito confessionale, cioè alle funzioni religiose della luterana Agnuskirche. Non ci sono fino a oggi conoscenze precise in proposito, a parte alcuni riferimenti a riprese a Köthen di alcune cantate sacre di Weimar, che possiamo considerare probabili sulla base dell'esistenza a Köthen di materiale d'esecuzione.⁹ Si tratta di singoli movimenti dell'attuale cantata nuziale "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" BWV 120a, delle cantate BWV 132 "Bereitet die Wege,

bereitete die Bahn" (quarta domenica di Avvento), BWV 172 "Erschallet, ihr Lieder" (Pentecoste), BWV 21 "Ich hatte viel Bekümmernis" (terza domenica dopo la Trinità) e BWV 199 "Mein Herze schwimmt in Blut" (undicesima domenica dopo la Trinità), nonché del motetto per soprano di Francesco Conti "Languet anima mea". che Bach trascrisse a Weimar e di cui realizzò le parti staccate a Köthen; probabilmente anche di "Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (Pentecoste. BWV 59) e "Ich habe genug" (Purificazione di Maria Vergine, BWV 82). Attendono ancora un'indagine più approfondita le relazioni di Bach con l'organista della Agnuskirche Christian Ernst Rolle (attivo qui dal 1714 al 1728), con il cantor della Agnuskirche Johann Caspar Schultze (1688-1751, qui dal 1717), con l'organista della Jacobikirche Johann Jacob Müller (t 1731), con il cantor di questa stessa chiesa Johann Jeremias Göbel e infine con l'organista di corte Johann Christian Kreyser.

In relazione al tema che stiamo affrontando non possiamo fare a meno di considerare i rapporti ufficiali e personali di Bach con gli ecclesiastici in carica. Per Amstadt abbiamo già accennato a Johann Christoph Olearius (1668-1747). Per Mühlhausen è noto che Georg Christian Eilmar (1665-1715), definito dalla letteratura musicologica un amico e ammiratore di Bach, manifestava grande interesse nell'organizzazione dei servizi liturgici e - talvolta senza che ciò gli fosse richiesto - elaborava progetti che erano occasione di infelici contrasti soprattutto con il sovrintendente Johann Adolph Frohne (1652-1713). In questo quadro si colloca anche la questione relativa ai nuovi contesti liturgici che stavano emergendo all'epoca, per esempio per la celebrazione della Confermazione,¹⁰ nonché per la festa annuale e la celebrazione del bicentenario della Riforma," in grande misura ancora priva di risposte. A Köthen l'atmosfera di tensione si sciolse un po' dopo la morte dell'intransigente sovrintendente riformato Nathanael Gottlieb Splithusen (1654-1719), a cui succedette Johann Conrad Lobethan (1688-1735). Sotto l'influsso pietistico nell'epoca successiva le due confessioni lavorarono molto meglio insieme, ma purtroppo Bach non poté partecipare a questa nuova fase. In un primo momento l'ostinato pastore di corte luterano Paulus Berger (ca. 1670-1732), con il quale entrò in conflitto anche la principessa Gisela Agnes, ostacolò invero la collaborazione; la situazione si normalizzò in maniera definitiva con Georg Friedrich Zeideler (1684-1745), per lungo tempo diacono luterano, e con il successivo pastore di corte Johann Ludwig Konrad Allendorf (1693-1773), a Köthen dal 1724.

ORDINAMENTI LITURGICI SECONDO LE *AGENDEN* E I *GESANGBÜCHER*

Per rendere più facile orientarsi nell'ambito delle questioni liturgiche, offriamo ora un quadro generale delle *Agenden* (testi del rituale liturgico), dei testi di preghiera, dei *Gesangbücher* (libri di canti, che possiamo indicare anche con il termine italiano "innari") e del loro uso all'epoca di Bach. In molti casi resta incerto quali peculiarità locali possano aver svolto uno specifico ruolo, poiché la semplice conoscenza delle *Agenden* in uso all'epoca per lo più ci fornisce poche ulteriori indicazioni rispetto al modo in cui esse erano effettivamente utilizzate nella pratica. Possiamo ritenere che i libri liturgici fungessero da fondamento per la celebrazione delle funzioni religiose e dei riti sacri. L'odierno osservatore dei libri in uso all'epoca, quali si trovano oggi nelle biblioteche e negli archivi, potrà almeno avere un quadro evidente, attraverso le numerose occasionali alterazioni e aggiunte scritte a mano, di come le celebrazioni liturgiche fossero variabili e soggette a modifiche. Queste inserzioni manoscritte non consentono tuttavia spesso di trarre conclusioni sicure, dal momento che la loro datazione solleva spesso nuovi problemi solo casualmente risolvibili. È raro che sia disponibile un elenco databile di modifiche liturgiche nel corso degli anni come avviene per Lipsia.¹² Per delineare con maggiore precisione i compiti di Bach sono di aiuto le indicazioni relative alla suddivisione delle funzioni domenicali e giornaliere nonché delle ore di preghiera fra le diverse chiese locali.

ARNSTADT

Nel 1675 fu pubblicata ad Arnstadt, sotto la responsabilità dello stampatore Heinrich Meurer, una nuova edizione della *Kirchen-Agende* del 1650, le cui indicazioni si fondano nel complesso sulla *Wittenberger Agende* del 1536, con riguardo però anche ai risultati delle ispezioni del 1533, 1553, 1575 e 1587. I dominai di Sondershausen successivamente, ancora nel 1605, avevano anche un proprio manuale, il cui uso fu nuovamente raccomandato nel 1618. Il libro liturgico che ne derivò nel 1650 dovette rappresentare anche il riferimento per il servizio di Bach, dal momento che la prefazione alla nuova edizione del 1675 limita la "libertà cristiana" delle funzioni religiose espressamente al "solenne dovere [dei pastori], assunto con l'ordinazione, e alla pubblica promessa poi sottoscritta con l'investitura di essere in ogni momento diligenti / cioè di non operare di propria iniziativa dunque la minima modifica nelle cerimonie sacre / bensì di mantenerle invariate in accordo con questi libri liturgici".¹³ Il titolo completo è il seguente:

I.N.J.
 AGENDE
 SCHWARTZBUR-
 GICA
 Das ist
 Verzeichnib der Ceremonien/
 Wie solche
 Die jetzo regierende
 Gräfliche Schwartz=
 burgisch Honsteinische
 sämptliche Herrschafft
 Beyder/
 Der Sondershäusischer und Rudol-
 städtischen Linien/
 in ihren Kirchen wollen gehalten haben.
 Von neuem übersehen
 Und
 Gedruckt zu Arnstadt bey Heinrich Meurem
 ImJahrM.DC.LXXV.

La liturgia della funzione religiosa principale è illustrata "Per la domenica mattina" e "Per tutte le mattine festive" come segue:

DOMENICHE

FESTIVITÀ

Komm Heiliger Geist, erfüll	Veni sancte Spiritus, <i>oppure</i> Komm Heiliger Geist
Versetto	Versetto latino Versetto tedesco
Colletta	Colletta latina Colletta tedesca
Kyrie (de tempore)	Kyrie
Gloria (intonazione latina o tedesca)	Gloria (intonazione latina)
Allein Gott in der Höh, <i>oppure</i> Sein Zorn auf Erden hat kein End	Et in terra pax
Colletta (de tempore)	Colletta (de tempore)
Epistola	Epistola
Lied (scelto dal pastore)	"Fest=Gesang" (scelto dal pastore)
Vangelo	Vangelo
Credo (intonazione)*	
Musica figuralis	Musica figuralis
Glaubenslied	Glaubenslied
Sermone: Lied de tempore [**]	Sermone: Lied de tempore [**]
Padre nostro	Padre nostro
[Testo per il sermone]	[Testo per il sermone]
[Sermone]	[Sermone]
Confessione comunitaria	Confessione comunitaria
Preghiere e intercessioni [***]	Preghiere e intercessioni [***]

Comunione [****]:	Comunione [****]:
Prefazio tedesco	Prefazio tedesco
Sanctus corale	Sanctus corale
Esortazione alla Comunione di Lutero	Esortazione alla Comunione di Lutero
Padre nostro	Padre nostro
Parole sacramentali	Parole sacramentali
Distribuzione del pane e del vino	Distribuzione del pane e del vino
Versetto	Versetto
Preghiera di ringraziamento	Preghiera di ringraziamento
Benedizione	Benedizione

Per quanto riguarda il Credo [*] la formulazione "Segue il Vangelo/ e dove d'uopo il Credo [con indicazioni sull'intonazione del Credo], dopo il quale sarà eseguito una pezzo di musica concertante e il Credo/se il tempo lo consente/sarà cantato"¹⁴ non indica chiaramente se seguisse solo l'intonazione del Credo, senza la prosecuzione "Patrem omnipotentem coeli et terrae", e dunque la musica figuralis fosse eseguita subito in sostituzione del "Patrem", come Bach sperimentò in alcuni periodi a Lipsia. Per il canto all'inizio della parte dedicata al sermone [**] si trova uno speciale indice che fornisce regole per tutte le domeniche e le festività,¹⁵ Preghiere e intercessioni, come a Lipsia, includevano anche comunicazioni e avvisi di carattere personale e istituzionale, rilevanti per la comunità cittadina. Il prefazio con il Sanctus indica il coro come interlocutore responsoriale. Non è però possibile dedurre dall'Agenda se il canto d'introduzione previsto, soprattutto nella sua forma latina, così come il Kyrie e il Gloria, fossero realizzati - almeno parzialmente - in forma concertante. Sorprendentemente la funzione vespertina¹⁶ nelle festività poteva essere arricchita con una maggiore quantità di *musica figuralis*:

DOMENICHE	FESTIVITA'
Lied de tempore	Lied de tempore
Lettura di un Salmo o del Vangelo	Lettura di un Salmo, del Vangelo o di un capitolo della Bibbia
<i>Musica figuralis</i> o Lied	<i>Musica figuralis</i> o Lied
Sermone, preceduto da Lied de tempore, preghiere	Sermone, preceduto da Lied de tempore, preghiere
Lettura dal catechismo "Canto"	<i>Musica figuralis</i> o "pezzo corale"
Versetto, colletta, benedizione	Versetto, colletta, benedizione

Il Gesangbuch locale dovette dunque senza dubbio essere per Bach ad Amstadt d'importanza fondamentale, anche se, analogamente a ciò che accadeva in altri luoghi, la molteplicità degli innari utilizzati fra i partecipanti

alle funzioni religiose non doveva essere irrilevante: nelle mani dei fedeli si trovavano certamente almeno i Gesangbücher di Rudolstadt, Gotha, Eisenach, Erfurt, Weimar e Jena. Quello di Arnstadt è però di particolare importanza soprattutto perché la sua compilazione e organizzazione era stata affidata dal Concistoro locale al già citato sovrintendente Johann Christoph Olearius, che aveva pubblicato importanti ricerche innologiche, il cui titolo completo era:

Neu=Verbessertes
 Arnstädtisches
 Gesangbuch /
 Darinnen
 Eine vergnügliche Anzahl von
 Geistlichen und erbaulichen Liedern
 zu finden /
 welche nicht allein von reinen Evangelischen
 Lehrern und andern rechtgläubigen verfertigt /
 sondern auch hin und wieder / und
 fürnehmlich in Schwartzburgischen
 Orten und Schulen /
 in öffentlicher und privat Andacht
 bekannt worden.
 Dabey ein kurtzverlangtes
 Gebetbüchlein /
 in welchem
 Allerhand Haußreise und Kirchengebete
 enthalten /
 Nebst denen nöthigen / hiezugehörigen
 Registern und einer erbaulichen
 Vorrede [von dem Nutzen derer Lieder] /
 welche auf Begehren hinzu gethan
 wie auch dieß gantze Werck auf des
 Hochgräfl. Arnstädtischen Consistorii
 Special Befehl also eingerichtet hat
 M. JOH. CHRISTOPH. OLEARIUS.
 Eccles. Arnstad. Diac. & Bibl.

In Arnstadt / Gedruckt und zu finden
 bey Nicol. Bachm. Hofbuchdrucker
 wohnend in der großen Roßgaße. [1700]
 [erneut 1701, verbesserte Auflage 1702,
 mit Vorbericht von den Liederdichtern, 1706]

All'edizione del 1700 è allegato un frontespizio in tre parti che illustra in una sorta di intensificazione (I) il rafforzamento della fede di fronte al peccato attraverso lo sguardo a Cristo sulla croce, (II) il rafforzamento della fede di fronte al dubbio interiore attraverso la Cena eucaristica e (III) il risuonare della lode a Dio per il suo aiuto.¹⁷ Si esprime qui inequivocabilmente l'impo-

stazione di una teologia della musica, della quale Johann Christoph Olearius fu probabilmente un rappresentante e che è caratteristica anche per Bach, come testimoniano le sue annotazioni sulla Bibbia di Calov.

MÜHLHAUSEN

Se al patrimonio dell'attuale archivio di Mühlhausen può essere attribuito qualche valore critico, ciò dipende dalla presenza di una Agenda di Schwarzburg (cfr. sopra, Arnstadt), che mostra non solo evidenti segni di utilizzo, ma anche annotazioni e correzioni riferibili a epoche successive, che fanno ritenere che essa sia stata utilizzata come base per funzioni religiose e cerimonie sacre. Questo rende invero abbastanza difficile stabilire se e quando a Mühlhausen si sia utilizzata l'Agenda di Schwarzburg o la parimenti disponibile e utilizzata Agenda. Das ist. Kirchen=Ordnung del principato di Sassonia nell'edizione del 1691. Per quanto riguarda il servizio di Bach a Mühlhausen bisogna supporre l'utilizzo di entrambi i testi. In contrasto con l'Agenda di Schwarzburg quella del principato di Sassonia indica lo svolgimento della funzione come segue:

FESTIVITÀ	DOMENICHE
Introitus concertante per la domenica o la festività	
Kyrie, latino (- greco)	
Gloria, latino	
Colletta, latino	Colletta, tedesco
Epistola, letta in tedesco ¹⁸	
Sequenza, Salmo o Lied, de tempore, da parte della comunità	
Vangelo, letto in tedesco ¹⁹	
Intonazione del Credo ²⁰	
continuazione "Patrem omnipotentem" corale	
"Wir glauben all an einen Gott" da parte della comunità	
Sermone, sul Vangelo	
Prefazio, cantato in latino ²¹	Parafrasi del Padre nostro
Sanctus, cantato in latino (concertante)	Esortazione alla Comunione
Padre nostro, cantato in tedesco dall'officiante	
Verba testamenti, cantato in tedesco dall'officiante	
Jesus Christus unser Heiland ²² oppure	
Gott sei gelobet und gebenedeiet, da parte della comunità	
Agnus Dei, in latino, "durante la Comunione"	
Renderò grazie al Signore con tutto il cuore, Salmo 111	
Versetto	
Colletta	
Benedizione	

L'Agenda distingue l'ordinamento ecclesiastico "nelle città in cui ci sono scuole" rispetto ai "villaggi"; all'inizio si sottolinea che dopo il suono della campanella gli alunni dovranno cantare Introitus, Kyrie, Gloria, In conseguenza di questa indicazione nei tenitori turingi e sassoni - dunque anche a Mühlhausen - nel XVII secolo si incontra una ricca produzione di motetti e messe costituite da Kyrie e Gloria. L'Agenda di Schwarzburg già citata a proposito di Arnstadt conosce un nuovo sviluppo che, tuttavia, non è presente in successive edizioni dell'Agenda del principato di Sassonia: la sostituzione del "Patrem omnipotentem" con la musica figuralis de tempore, che diventerà in seguito la cantata o musica principale. La tradizione del tutto particolare di un doppio Credo (Credo niceno, Credolied di Lutero) si sviluppa sulla base del concetto di "sacrificio" sublimato da Lutero (confessione come offerta di lode) fino all'accostamento di musica figuralis e Credo della comunità. Come mostrano le musiche di Johann Rudolph Ahle, chiaramente concepite de tempore, a Mühlhausen si seguiva anche lo stadio di sviluppo più evoluto rappresentato dall'Agenda di Schwarzburg, che divenne poi prassi comune anche in accordo con l'Agenda del principato Sassone, come dimostra l'esempio di Lipsia. Che cosa ciò abbia significato nei dettagli per l'attività di Bach a Mühlhausen non è sufficientemente chiaro.²³

La tradizione di Mühlhausen per quanto attiene a Bach risale all'edizione del Gesangbuch del 1686, pubblicata dal padre del sovrintendente in carica all'epoca di Bach, Johann Bernahrd Frohne. Questo testo fu ristampato nel 1697 e nel 1703. Con l'aggiunta di alcuni canti Johann Adolph Frohne pubblicò la raccolta ancora una volta nel 1712:

Vermehrtes
 Gesang = buch /
 worinne
 Herrn D. Martini Lutheri,
 Hrn. M. Ludov. Helmboldi,
 und anderer
 so fremder als einheimi =
 scher gottseliger Poeten und
 frommer Christen etc.
 Geistreiche Lieder
 befindlichen;
 In beqveme Ordnung
 Zu nützlichem Gebrauch
 Christlicher Liebhaber ab =
 und eingetheilet /
 insonderheit
 für des H. Reicher = Stadt
 Mühlhausen
 und Dero Gebieth

KIRCHEN UND SCHULEN
Zum Vierdtenmal
Heraus gegeben.

Dasselbst
Drukts Tobias David Brukner /
Im jahr 1712.

Oltre a un dettagliato indice de tempore, questo innario contiene anche un "Repertorio dei Salmi di Davide" quali vengono cantati nelle chiese di Mühlhausen per mattutino e vespro.

WEIMAR

A Weimar nel 1707 fu pubblicata una ristampa dell'*Agenda* del 1658, sottoposta ad una previa revisione, dal titolo:

AGENDE,
Oder kurtzer Auszug
aus der
Kirchen = Ordnung/
Für die Pfarrherren und Seelsorger
im
Fürstenthum Weimar /
Wie dieselbe anfangs / bey der Christlichen Einwei =
hung der Fürstlichen Schloß=Kirche zu Weimar / in der
Residentz daselbst / Wilhelmsburg genandt / am Tage
Wilhelmi den 28. May Anno 1658 Ausgefertiget /
nun aber
Nach Abgang der ersten Exemplarien / vollstän =
dig wider aufgelegt worden.
[Kursächs. Wappen]
Weimar /
gedruckt bey Joh. Andr. Müllers / F.S. Hof=Buchdr. seel.
nachgelassenen Erben. Ao. 1707.

L'articolazione delle funzioni religiose può essere dedotta solo da due delle 30 complessive sezioni, cioè dallo "Ordinamento della Confermazione dei catecumeni o fanciulli/così ammessi per la prima volta alla Confessione e alla Santa Comunione" e dallo "Ordinamento e forma del canto alla Comunione". La prima sezione delinea il normale svolgimento della funzione con la proposta di alcuni canti riferiti all'occasione e inserisce dopo il sermone l'atto della Confermazione, di cui non ci occuperemo ora. La funzione contiene nella sua prima parte, fino al sermone, anche specifiche indicazioni per l'esecuzione di *musica figuralis*; complessivamente appare così articolata:

Introitus
 Kyrie concertante
 Intonazione del Gloria da parte del pastore dall'altare
 -Allein Gott in der Höh sei Ehr" [comunità]
 Versetto, colletta
 Lettura dell'Epistola
 Lied (canto appropriato al Vangelo o al testo del sermone)
 Lettura del Vangelo
 musica figuralis
 "Wir glauben all an einen Gott" (comunità] e
 "Liebster Jesus wir sind hier" [comunità]
 Sermone
 [Canto al sermone]
 Intercessione
 → Padre nostro, strofa di Lied, versetto,
 colletta conclusiva, benedizione

La seconda sezione in questione, l'ordinamento della Comunione, dopo la Intercessione sopra citata continua come segue:

versetto
 Padre Nostro [cantato dall'officiante]
 Parafrasi del Padre Nostro ed esortazione alla Comunione [parlato]
 Verba Testamenti [dalla "Deutsche Messe" di Lutero, cantata dall'officiante]
 [distribuzione del pane e del vino]
 Versetto
 Colletta conclusiva
 Benedizione

L'organizzazione di fondo corrisponde al profilo tracciato dall'Agenda del principato elettorale abitualmente in uso in Sassonia. Interessante da un punto di vista musicale appare il fatto che non c'era né un Gloria concertante né un prefazio con una realizzazione musicale concertante del Sanctus, come a Lipsia. Il Gloria veniva cantato come canto della comunità; prefazio e Sanctus erano sostituiti da un versetto.²⁴ Inalterata appare tuttavia la cantata nella sua consueta collocazione dopo la lettura del Vangelo. La presenza comunque di un Kyrie concertante segue la prassi delle città sassoni, nelle quali erano presenti *Lateinschulen* che erano in grado di creare un *chorus symphomacus*.

I Gesangbücher di Weimar del periodo in cui Bach prestò servizio qui sono le edizioni del 1681 edel 1713:

Auserlesenes
 Weinmarisches
 G e s a n g b u c h /
 Darinnen
 H.H. Martini Lutheri,
 und anderer hochbegabter/geist=
 reicher Männer
 Geistliche gesetzte Lieder
 enthalten /
 auch
 Einige neue und noch nie gedruckte
 Gesänge anzutreffen/
 Mit Fleiß zusammen getragen
 von
 Conrad von der Lage / H. S. Licent,
 F.S. Hof=Prediger und Beichtvater/des
 geistl. Ober=Consistorii Assessorn, wie auch des
 Fürstenthums Superintendenten und Ober=
 Pfarren daselbst.
 Mit Fürstl. Sachs. PRIVILEGIO.

Weinmar, [sie]
 Druckts Johann Andreas Müller/Fürstl.
 Sachs. Hof=Buchdrucker / 1681.

Conrad von del Lage (1643-1694) fu sovrintendente generale dal 1673 al 1694. La successiva edizione del libro fu realizzata nell'anno 1713 dal suo secondo successore Johann Georg Lairitz (1647-1716), in carica dal 1697 al 1716, con cui Bach dovette lavorare nelle funzioni religiose alla chiesa del castello. Il titolo è il seguente:

Schuldiges
 Lob GÖttes /
 Oder: Geistreiches
 G e s a n g = B u c h /
 Ausgebreytet / durch
 Hrn. D.M. Luthers /
 und andere vornehme E =
 vangelische Lehrer /
 So in Kirchen und Schu =
 len des Fürstenthums Wei =
 mär / wie auch in der Hennebergi =
 sehen Landes = Portion zu
 gebrauchen /
 Mit verschiedenen geistreichen
 neuen Liedern /
 Samt einem doppelten Register
 und einer Vorrede
 Hn. Joh. Georg Lairitzens /
 Fürstl. Sächß. Ober=Hof=Predi=
 gers und General=Superinten=

dent. &c. &c.
 versehen /
 Mit Furstl. Sachb. Gnadigsten
 PRIVILEGIO

 WEIMAR /
 Verlegt und zu finden bey Johann Leonhard
 Mumbachen / F.S. Hof-Buchdr. 1713

L'indice de tempore contenuto in questa raccolta è particolarmente significativo in relazione all'impianto dell'*Orgelbüchlein* di Weimar; si veda la curiosa classificazione del Lied "Herr Christ der einig Gottes Sohn" fra i canti d'Avvento così come la successione dei *Lieder* nell'impianto dell'*Orgelbüchlein* quasi identica a quella dell'indice *de tempore*.

KÖTHEN

Con l'introduzione della Riforma, nel 1527. Köthen era diventata luterana. Le cose cambiarono però allorché, con la conversione di Johann Georg di Anhalt nel 1596, la dinastia regnante e la popolazione furono costrette ad adottare la confessione riformata calvinista; solo la nobiltà terriera rimase luterana. L'epoca di attività di Bach a Köthen fu caratterizzata dal conflitto confessionale, che però sotto il governo della madre del principe Gisela Agnes [1669-1740, nata von Rath di Klein-Wülknitz), grazie alla sua diplomatica azione sul piano confessionale cominciò ad evolversi a favore della piccola comunità luterana.²⁵ Nel 1692 ella sposò il principe Ernanuel Leberecht di Anhalt-Köthen, contro la volontà della di lui famiglia. Dovette essere una persona straordinariamente determinata e capace di imporsi, eppure cortese e amabile. Dopo le nozze riuscì a poco a poco ad estendere i diritti dei luterani nel paese: nel 1693 fu deliberata la costruzione di una chiesa luterana a Köthen, nel 1694 suo marito la innalzò al rango di contessa dell'impero con un decreto imperiale, e da quel momento in poi ella fu Reichsgräfin von Nienburg. Nello stesso anno fu posata la prima pietra della Agnuskirche; nel 1696 suo fratello, Wilhelm von Rath, fu nominato consigliere segreto, direttore di camera di consiglio e capo del governo regionale; nel 1698 ai luterani fu attribuito il diritto di accedere agli actus ministeriales dietro doppio pagamento delle tasse, e in questo stesso anno fu portata a termine la Agnuskirche, la cui consacrazione ebbe luogo il 7 maggio 1699 ad operadel pastore luterano Johannes Tobias Sechting di Halberstadt (11712), con un sermone su Is 38,22. Sia questo testo sia l'iscrizione incisa su una medaglia²⁶ coniata in occasione della posa della prima pietra sono caratteristiche dell'atteggiamento caparbio ma consapevole della minoranza luterana-

na nella Köthen di quell'epoca. Anche se dopo l'assunzione del governo da parte del figlio nel 1715 si ricadde in comportamenti più restrittivi, Gisela Agnes riuscì comunque a ottenere per i luterani a Köthen uno status sociale considerevole.

In base a quanto ci è noto, le funzioni religiose nella Agnuskirche venivano celebrate secondo l'Agenda del principato sassone (cfr. supra, Mühlhausen). Non è ancora stato individuato quale fosse l'innario di riferimento; forse quello di Zerbst, derivato da quello di Braun schweig? Complessivamente - e soprattutto in considerazione del fatto che il primo pastore luterano della Agnuskirche, Johann Tobias Sechting, proveniva da Halberstadt - appare assai probabile che si trattasse di quello di Halberstadt-Wernigerode, pubblicato in una nuova edizione proprio nel 1716 e utilizzato anche ad Aschersleben:

Halberstädtisches
G e s a n g = B u c h /
Darinnen
D. Martin Luthers sei. und an =
derer geistreichen Männer Gesänge /
So vormahls durch
Seel M. Ammersbach
zusammen getragen /
Jetzo aber bis 850, vermehret
und in nütz = und ordentlichen
Abtheilungen /
Benebenst einigen auf jeden Sonn =
und Fest = Tag geordneten
Psalmen Davids /
Auch einem
Gebet = Büchlein/
Nebst
Cains und Abels
Morgen = und Abend = Opfer
Und
Nöthigen Registern/...

Wernigeroda /
Zu finden bey M. A. Strucken / 1716.

E' molto improbabile che durante il periodo di attività di Bach a Köthen fosse già in uso il *Gesangbuch*, di Freylinghausen di Halle (apparso in diverse edizioni a partire dal 1704), che fu poi certamente conosciuto anche a Köthen nei primi anni trenta del secolo. Il pietismo di Halle fece infatti il proprio ingresso a Köthen quando Gisela Agnes cominciò a interessarsi a esso, probabilmente intorno al 1720. Questo interesse non si riflette però subito sulle

scelte ecclesiastiche quali l'uso di un determinato libro dei canti. Lo sviluppo di un pietismo proprio di Köthen si manifesta solo quasi un decennio dopo con la pubblicazione di:

Gantz neue[n] und auserlesene[n] Lieder[n]:
Einige geistreiche Lieder:
Einige besondere geistliche Lieder.
Theils in halle, theils in Cothen gedruckt worden [1733].

e le edizioni ampliate del 1736, 1738 e 1744, a cura del successivo pastore di corte Allendorf. Tutto questo va però ben al di là dell'attività di Bach a Köthen, ed è un capitolo a sé stante.

DISTRIBUZIONE DELLE FUNZIONI RELIGIOSE AD ARNSTADT E MÜHLHAUSEN

L'articolazione delle funzioni religiose che si svolgevano nelle quattro chiese di Arnstadt²⁷ mostra che Bach in qualità di organista doveva adempiere ogni settimana quattro incarichi nella Neukirche:

	BK	LK	NK	HK
Domenica	9-10 Sovrintendente + A 1-2 Diacono*	6-7 Diacono*	+ A 9-10 Sermone	ore 9 (più spesso le festività e le domeniche)
Lunedì	7-8 Ora di preghiera		7-8 Ora di preghiera	7-8 Ora di preghiera
Martedì	7-8 Diacono* (quello della domenica: 1-2/BK)			
Mercoledì			ore 2 Vespro e confessione	
Giovedì			7-8 Sermone del Diacono* + A (quello della domenica 6-7/LK)	
Venerdì	7-8 Sovrintendente, + Litania			7-8 Sermone
Sabato	ore 1 Vespro e confessione	ore 12 Vespro e confessione		

Bach fece senza dubbio anche delle sostituzioni; il quadro qui riprodotto mostra comunque come la Neukirche nella frequenza di funzioni seguisse immediatamente la Barfüßerkirche.

Lo "Ordinamento dei sermoni domenicali"²⁸ a Mühlhausen seguiva un complesso sistema di scambi fra San Biagio e Santa Maria e prevedeva la partecipazione del rispettivo ecclesiastico. Nelle due chiese c'erano due religiosi, a San Biagio oltre al Sovrintendente²⁹ un Diacono, e a Santa Maria oltre all'Arcidiacono pure un Diacono. Sovrintendente e Arcidiacono si scambiavano il pulpito ogni domenica. I sermoni settimanali, invece, erano soggetti a un turno quadri settimanale, che richiedeva da parte dei fedeli che partecipavano alle funzioni l'esatta conoscenza della successione per la settimana in corso. Osservato in una tavola sinottica, e collegato alle funzioni domenicali, si ha il quadro di una ricca vita religiosa nel corso di una settimana:³⁰

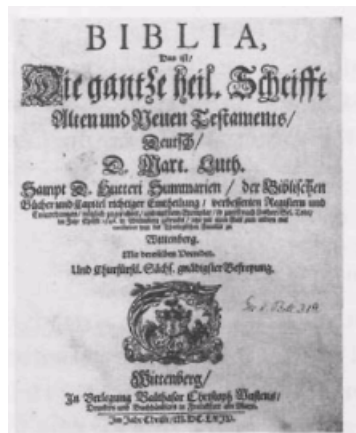
Settimana	Domenica		Lunedì		Martedì		Mercoledì		Giovedì		Venerdì		Sabato
	DB	BMV	DB	BMV	DB	BMV			DB	BMV	DB	BMV	
1 v.	Archid.	Sup.	-				Archid.	-	-	Diac.	Diac.		
m.	Diac.	Diac.	Sup.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2 v.	Sup.	Archid.	-		Sup.	-	-	-	-	Diac.	Diac.		
m.	Diac.	Diac.	-	Archid.	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3 v.	Archid.	Sup.	-		Sup.	-	-	-	-	Archid.	Diac.		
m.	Diac.	Diac.	-	Diac.	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4 v.	Sup.	Archid.	-		Sup.	-	-	-	-	Archid.	-	Diac.	
m.	Diac.	Diac.	Diac.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Questo schema non considera l'attività di Bach come organista per le funzioni della Brückenhofkirche, che egli svolgeva alternandosi con l'organista della Marienkirche, Johann Gottfried Hetzehen, e quello della Nikolaikirche, Franciscus Anthon Neuforst. In realtà esse dovrebbero essere aggiunte alle quattro funzioni in San Biagio citate nella tabella precedente,³¹ Non è fino a oggi noto quante ulteriori prestazioni comportasse questo impegno alla Brückenhofkirche, facilmente raggiungibile dalla Blasiuskirche.

SUCCESSIONE DEI VANGELI E *DE TEMPORE*

In quasi nessun altro musicista contemporaneo di Bach è possibile stabilire in modo così completo il riferimento e il collegamento fra i testi delle cantate messi in musica e i Vangeli. Su questo si deve richiamare l'attenzione per concludere. Questa affermazione si fonda su una fedeltà e una accuratezza

nell'ermeneutica che si ritrova anche altrove nel rapporto di Bach con i suoi testi, ma che è particolarmente evidente nelle cantate che Bach ha sottoposto a una rielaborazione allo scopo di modificare la loro destinazione. Questo destino è condiviso dalle cantate di Weimar che egli a causa dei tempera d'aula a Lipsia (dalla prima domenica di Quaresima alla Domenica delle Palme, dalla seconda alla quarta di Avvento) non poteva riutilizzare nella loro destinazione originaria. Quando queste cantate furono riprese per altre occasioni, il testo fu modificato attraverso un sottile lavoro di adattamento teologico. La comprensione e l'interpretazione biblica dell'epoca non si concretizza nell'intento, valido ai nostri giorni, di formulare e interpretare una precisa sezione di testo con l'aiuto di tutti i metodi di analisi storico-critica, bensì nell'individuare e interpretare specifiche connessioni biblico-teologiche o dogmatiche in una precisa e concreta sezione di testo. La dogmatica dell'epoca non pretendeva invero di essere molto più di una sistematica compilazione di passaggi biblici in base a contesti tematici. Bach, per quanto sappiamo fino ad oggi, non eseguì mai una cantata qualsiasi per un'occasione qualsiasi anche se i contenuti di un testo evangelico erano molto vicini a quelli di un altro. Anche l'indicazione della cantata BWV 21 "per ogni tempo" non significa nient'altro se non che una tale cantata non è destinata strettamente in senso de tempore, e non significa dunque che è utilizzabile in qualsiasi circostanza. L'indicazione sostituisce la destinazione "de tempore" e segnala che può soddisfare diverse possibilità, appunto non definite. Non allude però a un utilizzo indipendente dall'anno liturgico. La convinzione di Bach è nel complesso legata a questa concezione osservante. Essa ci consente anche di attribuire una destinazione a cantate la cui destinazione non ci è stata tramandata o è dubbia, in base ad una meticolosa analisi del testo sulla base dell'Interpretazione biblica dell'epoca.



Bibbia di Weimar, Wittenberg, 1664.

Note

- 1 Doc. II, n° 14 (19.8.1705), anche Doc. II, n° 16 e 17.
- 2 a. *Kurtzer Entwurff einer nützlichen Lieder=Bibliothek zur Probe eines weitläufftigen Werckes*, Jena 1702;
- b. *Erbauliche Betrachtungen des Passionsliedes "Jesu, meines Lebens Leben etc."*, Jena 1704;
- c. *Evangelischer Liederschatz, darinnen auf alle Sonn= und Festtags=Evangelia ein gewisses Lied gesetzt, und dabey von dessen Autore, Werth, Krafft, Fatis, Historien, Mißbrauch, Verfälschung, Commentaribus, disposition u.d.m. gehandelt wird, 4 Theile*, Jena 1705-1706;
- d. *Märt. Crusii homiliae hymnodicae e Manuscripto cum praefatione, annotationibus & indicibus adjectis*, Arnstadt 1705;
- e. *Hymnologia passionalis, i.e. Homiletische Lieder=Remarquen über nachfolgende Gesänge: I. Da JESUS an dem Creutze stund, II. O Lamm Gottes unschuldig, III. O Traurigkeit, O Hertzeleid! IV Ein Lämmlein geht und trägt, V. Wenn meine Sund mich kräncken, VI. Ehre sei dir Christe*, Arnstadt 1709;
- 3 Cfr. a questo proposito alcune prime riflessioni in M. Petzoldt, *Bachstätten aufsuchen*, Leipzig 1992, p. 17.
- 4 Doc. I, n° 1, righe 12-13.
- 5 Doc. II, n° 21 riproduce solo la minuta della nomina. L'originale si trova fra gli atti della Chiesa di San Biagio a Mühlhausen, riprodotto fotograficamente in M. Petzoldt, op. cit., pp. 128-129 e 131-132.
- 6 Lettera a Johann Mattheson del 28.12.1739, in Johann Gottfried Walther, *Briefe*, edito a cura di K. Beckmann e H.-J. Schulze, Leipzig 1987, pp. 218-222.
- 7 Soprattutto di Johann Rudolph Ahle (1625-1673), le cui serie di arie (1660 e sgg.) e meditazioni (1662 e sgg.) includevano tutte le domeniche e le festività dell'anno liturgico, in stretto legame con le letture evangeliche *de tempore*.
- 8 Cfr. M. Petzoldt, op. cit., pp. 135-137.
- 9 Cfr. a questo proposito Andreas Glöckner, *Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Köthener Kantatenschaffen*, «Köthener Bach-Hefte» IV, Köthen 1986, pp. 89-95.
- 10 Mentre a questo proposito non si ha alcuna notizia di Arnstadt e Köthen, dal 1696 a Mühlhausen e al più tardi dal 1707 a Weimar esistono disposizioni liturgiche relative alla Confermazione. *L'Agenda* di Schwarzburg ha una "formula che deve essere utilizzata, secondo quanto stabilito, per la Confermazione di quei fanciulli che saranno ammessi per la prima volta alla S. Comunione." [nota 13], pp. 167-172.
- 11 Che contributo può aver offerto Bach per questa celebrazione nel 1717 a Weimar? Franck scrisse un *Lob= und Danck=Opffer zur Capell-Music bei dem Jubelfest der Reformation*, cfr. M. Petzoldt, op. cit., p. 176.
- 12 Johann Christoph Rost, *Nachricht, Wie es, in der Kirchen zu St: Thom: alhier, mit dem Gottes-Dienst, Jährlichen sowohl an Hohen Festen, als anderen Tagen, gepfleget gehalten zu werden*. [Leipzig] anno 1716.
- 13 *Agenda* [titolo come indicato nel testo], p. b recto.
- 14 *Agenda*, p. 3.
- 15 *Agenda*, pp. 37-39. E' degno di nota il fatto che per i canti inseriti in questo elenco, con l'eccezione di due canti poco conosciuti e di due indicati come alternative, nell'*Orgelbüchlein* di Weimar fosse proposto un preludio o almeno ne fosse prevista la presenza:

Avvento:	Gott durch deine Güte	BWV 600
<i>oppure:</i>	Herr Christ der einig Gotts Sohn	BWV 601
Natale:	Ein Kindelein so löbelich	BWV 605
Capodanno:	Ein Kindelein so löbelich	BWV 605
<i>oppure:</i>	Jesu, nun sei gepreiset	senza preludio

Purificazione di Maria Vergine:	Herr, nun lassest du	senza preludio
<i>oppure:</i>	Magnificat tedesco	preludio previsto
Annunciazione:	Herr Christ der einig Gotts Sohn	BWV 601
<i>oppure:</i>	Magnificat tedesco	preludio previsto
Quaresima:	O Lamm Gottes unschuldig	BWV 618
<i>oppure:</i>	Ehre sei dir Christe	preludio previsto
Pasqua:	Christ ist erstanden	BWV 627
<i>oppure:</i>	Also heilig ist der Tag	senza preludio
Ascensione:	Christ fuhr gen Himmel	[BWV 627]
Pentecoste:	O h. Geist du Göttlichs Feur	preludio previsto
<i>oppure:</i>	Nun bitten wir den h. Geist	preludio previsto
Santissima		
Trinità:	[Gott der Vater] wohn uns bey	preludio previsto
<i>oppure:</i>	Nun bitten wir den h. Geist	preludio previsto
Altre domeniche:	Herr Jesu Christ dich zu uns wend	BWV 632
Visitazione di Maria:	Herr Christ der einig Gotts Sohn	BWV 601
<i>oppure:</i>	Der Lobgesang Zachariae	preludio previsto
<i>oppure:</i>	Magnificat tedesco	preludio previsto
San Michele:	Gelobet sei der ewige Gott	senza preludio
<i>oppure:</i>	Es stehn vor Gottes Throne	preludio previsto

16 "Auff die Sontage Nachmittage", *Agenda* p. 3; "Auff die gantzen Fest=Tage Nachmittage", *ibid.* p. 5.

17 Sul verso: "Erklärung des Kupfer-Blates" [spiegazione del frontespizio]

I.	II.
Wann dich der Sünden Gifft	Und wann dein Glaube schwach
In dem Gewissen beisst	So brauch das Abendmahl/
So schau im Glauben an	Da wirst du los von Angst
Was Musis Fürbild weist.	Und von Gewissens Quahl.

III.	
Hingegen werde stets	Äug, [ustin] Enarrat. in Psalm 140
Dein Gott dafür gepreist	Cantet vox, cantet vita, cantent facta.
Mit vielerlei Gesang /	GOtt soll man zu Ehren singen /
Wie dieses Buch dir weist.	Und wenn es zu ihm soll dringen /

18 Cantata nel tono dell'Epistola.

19 Cantato nel tono del Vangelo.

20 L'indicazione "dopo il Vangelo si canti il Patrem in latino fino alla fine/nel tono consueto; lo stesso in tedesco/Wir glauben." (*Agenda* p. 114) conduce - come altre - a un doppio Credo, che nelle funzioni di Lipsia all'epoca di Bach veniva utilizzato in maniera differenziata: nelle domeniche di Quaresima intonazione del Credo da parte del celebrante e quindi "Patrem omnipotentem" cantato in coro dalla comunità (nessuna musica *figuralis*); nelle domeniche che non corrispondevano ad alcuna particolare festività intonazione del Credo e quindi, invece del "Patrem omnipotentem", musica *figuralis*, in occasione delle festività veniva eliminata anche l'intonazione; in ogni caso veniva comunque cantato il *Credolied* di Luterò.

21 Per le festività erano disponibili diversi prefazi latini; il Sanctus non è esplicitamente affidato al coro, ma si deve ritenere che tutti i pezzi latini non cantati dal celebrante fossero destinati al coro.

22 "Durante il canto i fedeli si comunicheranno sub utraque specie." (*Agenda*, p. 80).

- 23 Cfr. su questo tema quanto detto su Mühlhausen nel primo paragrafo di questo capitolo.
- 24 Di prassi sembrava essere 1 Cor 11,26, che si può ancora oggi trovare scritto su molti altari della Turingia:
Vers.[iculum] So offt ihr von diesem Brot esset/und von dem Kelch des HErrn trincket/Halleluja! [Ogni volta infatti che mangiate di questo pane/e bevete di questo calice/Alleluj a!]
Resp.[onsorium] Solt ihr des HErrn Tod verkündigen/biß daß er kömmt/Halleluja! [Voi annunziate la morte del Signore finché egli venga/Alleluj a!].
- 25 Samuel Lenz, *Becmannus enucleatus, suppletus et continuatus, o: Historisch=Genealogische Fürststellung des Hochfürstlichen Hauses Anhalt*, Dessau und Cöthen 1757, p. 865, sottolinea espressamente i meriti di Gisela Agnes per il modo in cui ella guidò il paese sul piano politico-diplomatico, giuridico ed economico e dichiara in conclusione: "Si è procurata un'eterna fama, avendo creato insieme a suo marito una chiesa e una scuola evangelica luterana a Cöthen, ed essendosi accollata una donazione a loro favore, grazie alla qual cosa la città è pervenuta a un considerevole aumento della popolazione. Insieme a suo marito ella è riuscita ad appianare felicemente tutte le difficoltà che si sono manifestate e ha contribuito a risolvere pacificamente ogni questione".
- 26 Is 38,22: Ed Ezechia disse: "Qual è il segno che mi assicuri di salire ancora alla casa del Signore?".
La medaglia fu coniata in occasione del venticinquesimo compleanno della principessa, il 9 ottobre 1694, giorno nel quale era avvenuta anche la posa della prima pietra. Sulla faccia si vede l'immagine del principe Emanuel Leberecht, sul rovescio un cavallo che salta contro una roccia con la scritta "Virtus repulsae nescia sordidae!" ("La virtù ignora la vergogna degli insuccessi!").
- 27 Abbreviazioni: BK = Barfüßerkirche o Oberkirche; LK = Liebfrauenkirche o Unterkirche, anche Frühkirche; NK = Neue Kirche o Bonifatiuskirche, anche Sophienkirche o chiesa della Santissima Trinità, oggi Bachkirche; HK = Hofkirche (chiesa di corte nel castello); Diacono* = uno dei tre diaconi/pastori subordinati a turno; + A = funzione religiosa comprendente la celebrazione della Comunione (*Abendmahl*, cioè Cena eucaristica).
- 28 Stampato in *Mühlhäusisches Gesang=Buch*, edito a cura di Johann Jacob Lungershausen, Mühlhausen 1717, al termine del *Gesangbuch*, senza numeri di pagina.
- 29 La storia dell'introduzione della Riforma a Mühlhausen è molto complessa, cfr. a questo proposito il quadro fornito in M. Petzoldt, op. cit., p. 127. Il fatto che il sovrintendente per diversi secoli si trovasse nella chiesa di San Biagio si spiega con la circostanza che la Marienkirche in quanto chiesa del Consiglio municipale rimase legata alla Chiesa cattolica più a lungo della Blasiuskirche.
- 30 Abbreviazioni: DB = Divi Blasii (San Biagio); BMV = Beatae Mariae Virginis o Marienkirche; Sup. = Sovrintendente; Archid. = Arcidiacono; Diac. = Diacono; m. = funzione mattutina o principale; v. = funzione pomeridiana o vespero, nei giorni infrasettimanali celebrata come ora di preghiera. - La "Ordnung der Wochen-Predigten" del *Gesangbuch* di Mühlhausen del 1717, citato in nota 28, sottolinea alla fine per i giorni degli apostoli, che cadevano una volta al mese: "Se un giorno dell'apostolo cade in lunedì/sarà celebrato il martedì/per mantenere l'ora di preghiera/che è cancellata/solo quando una festività cade in lunedì o martedì."
- 31 Cfr. a questo proposito H. Peter Ernst, *Joh. Seb. Bachs Wirken am ehemaligen Mühlhäuser Augustinerinnenkloster und das Schicksal seiner Wender-Orgel*, in BJ LXXIII, 1987, pp. 75-83.



Esecuzione musicale, da un'incisione del "Musicalisches Lexicon" di Johann Gottfried Walther, 1732.

CORO E ORGANICI STRUMENTALI

Christoph Wolff

Le cantate sacre di Bach - come quelle di Telemann, Graupner, Stölzel e altri contemporanei - devono molto alle tradizioni più antiche, in particolare per due aspetti fra loro complementari, determinanti per il genere della cantata: forma e organico. Verso la fine del XVII secolo i diversi generi della musica sacra figurale (in particolare il concerto, l'aria e il corale), fino ad allora indipendenti e isolati, si riunirono nella struttura unitaria della cantata pluripartita. Il risultato finale presenta inevitabilmente un quadro sonoro e di scrittura assai differenziato, dal momento che le parti originariamente autonome che lo costituiscono presentavano modalità molto diverse di combinazioni vocali e strumentali. La musica vocale pura, musica cioè priva di accompagnamento o "a cappella", sostenuta solo da un organo o basso continuo, aveva già da tempo perduto la sua tradizionale preminenza, e poiché soprattutto le cappelle di corte e le maggiori chiese cittadine avevano spesso a disposizione ensembles strumentali di notevole livello, ai compositori di cantate si offrirono molte possibilità di sviluppo.

Nel suo *Syntagma Musicum* (parte III, Wolfenbüttel 1619), Michael Praetorius aveva offerto una ipotesi di organizzazione sistematica dei gruppi d'insieme strumentali, che mantiene il suo valore per la comprensione della prassi cantatistica della fine del XVII e dell'inizio del XVIII secolo. In base a

questo sistema un insieme vocale-strumentale è costituito da due gruppi: il "choro pieno" con tutte le forze disponibili ("capella vocalis et instrumentalis") e le "voces concertatae", cioè i cantanti e gli strumentisti in funzione solistica. L'insieme vocale completo è costituito dai quattro registri di soprano, contralto, tenore e basso, e forma in questo modo un corpo sonoro in certo qual modo standardizzato e omogeneo. L'insieme strumentale è, al contrario, piuttosto eterogeneo e molto variabile in relazione alle situazioni locali e ad altre condizioni. Permane comunque una costante essenziale, cioè il fatto che ogni gruppo strumentale è costituito da "fundament" e "ornament instrumenta". Gli strumenti "di fondamento" includono l'organo, il cembalo o il liuto, che "sostengono l'intero corpo e realizzano la completa armonia". Gli strumenti "di ornamento", invece, sono tutti i fiati e gli archi, che "possono produrre una sola voce" e servono soprattutto "a ornare e abbellire il canto".

Le possibilità di sviluppo sonoro così create sono praticamente inesauribili. Da un lato l'esecuzione con voci e strumenti può essere realizzata alternando e combinando "capella vocalis & Instrumentalis", sia con i cori al completo ("omnes", "tutti", o "ripieni"), sia in alternanza alle "voces concertatae". D'altro canto la ripartizione del gruppo strumentale consente una illimitata varietà. Differenziazioni e sfumature sonore si ottengono con la combinazione e l'alternanza di strumenti di fondamento e di ornamento, ma anche impiegando "pro variatione" fiati e archi in gruppi ("capella tibicina & flicinia") oppure singolarmente.

Per cantanti ed esecutori la differenziazione di tutti e solo, ripienisti e concertisti, non riflette un semplice principio funzionale e di prassi esecutiva, ma consente piuttosto contrasti fra brani musicali, sezioni o anche singole parti, espressione di precise intenzioni compositive. Non è poi da sottovalutare il fatto che in un gruppo ci sono in genere musicisti più o meno validi: nelle cappelle di corte gli elementi del "concertino" erano di consueto musicisti assunti a tempo pieno, mentre per i ripienisti l'attività musicale era per lo più secondaria.

Un'arte che mirava alla diversificazione sonora era chiaramente favorita dalla forma della cantata in più movimenti, quale si era sviluppata verso la fine del XVII secolo dall'accostamento di diverse tipologie musicali, categorie testuali (Bibbia, *Kirchenlied*, poesia libera) e forme (prosa, poesia metrica in rima). Ai compositori si offrì per l'interpretazione e la realizzazione musicale e sonora di tali testi un margine d'azione che andava ben oltre le possibilità ipotizzate da Praetorius. Vi si potevano includere ormai innanzitutto le conquiste della musica operistica e dei nuovi generi strumentali, sonata e con-

certo. Di notevole importanza infine, per le loro conseguenze tecnico-compositive sulla disposizione armonico-tonale dei lavori in più movimenti, furono i progressi compiuti da Andreas Werckmeister e da altri studiosi nel campo dell'accordatura, in vista di un progressivo abbandono dei vincoli del temperamento *mitteltonig*. Già le prime cantate di Bach si distinguono per uno spettro tonale estremamente ampio, sia nella scelta di tonalità lontane (BWV 106: mi b magg, - do min. - fa min. - si b min, - la b magg. - mi b magg.), sia nella contrapposizione di tonalità con i diesis e tonalità con i bemolli (BWV 71: do magg. - mi min. - la min. - fa magg. - do magg. - do min. - do magg.).

Nel loro complesso le cantate dell'epoca intorno al 1700 mostrano un particolare orientamento stilistico bifronte. Il consueto modo di confrontarsi con le tradizioni vigenti del XVII secolo e l'aspirazione a distaccarsi da esse sono in chiara contrapposizione fra loro. Questo vale in misura non insignificante anche per le cantate composte da Bach nel periodo precedente a Lipsia; in esse si evidenzia una varietà formale e sonora davvero notevole, dalla quale il repertorio di Lipsia, nonostante la sua vastità, resta lontano. La tendenza alla standardizzazione della forma nei testi delle cantate, che cominciò a farsi sentire in modo sempre più evidente alla fine del periodo di Weimar, divenne una norma per la configurazione dei testi del repertorio di Lipsia, con conseguenze inevitabili anche sulla struttura musicale. Il rapporto di Bach con i testi delle sue cantate dimostra sensibilità nei loro confronti: se egli infatti per un libretto poeticamente unitario crea una veste musicale omogenea, per un testo costituito da passi della Bibbia, *Kirchenlieder* e libera poesia cerca invece una soluzione eterogenea. Questo vale soprattutto per la struttura e l'impianto delle prime cantate, che non mostrano alcuna traccia di stabilizzazione di convenzioni. Mentre sul piano vocale Bach, nelle sue cantate precedenti al periodo di Lipsia, si attiene alla norma della composizione a quattro voci, l'organico strumentale è trattato essenzialmente come un'entità variabile, da un lato in linea con la tradizione del XVII secolo, dall'altro manifestando di avere a che fare con un genere ancora nuovo, i cui parametri sono ancora poco definiti.

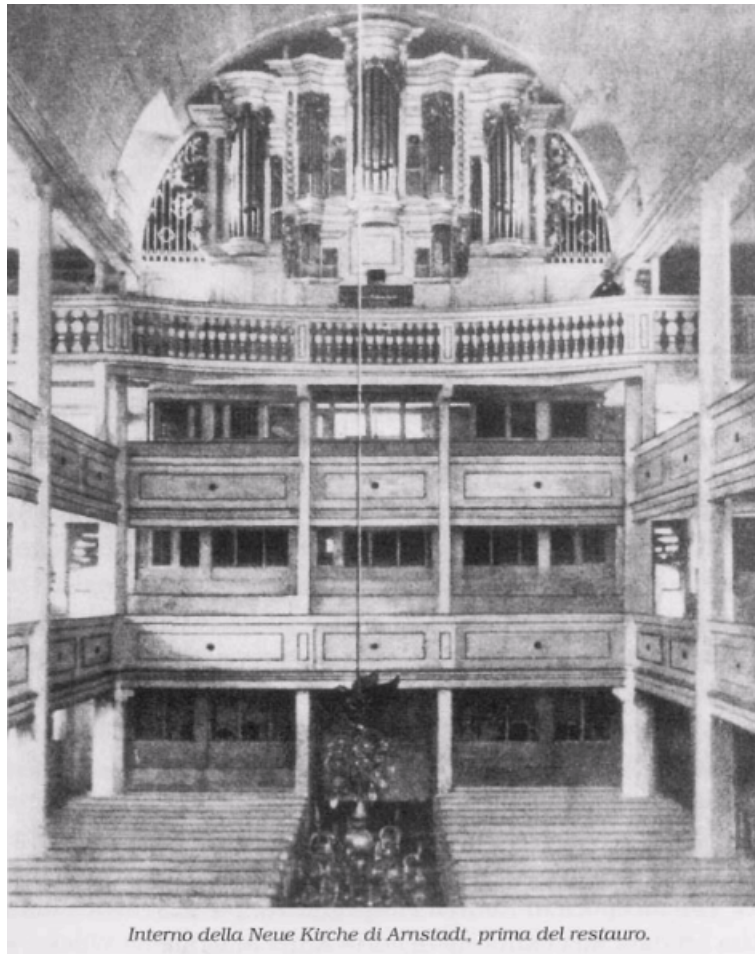
GRUPPI VOCALI-STRUMENTALI

Non abbiamo informazioni sui gruppi che eseguivano *musica figuralis* ad Arnstadt e Mühlhausen all'epoca di Bach. Alla Neue Kirche di Arnstadt esisteva un coro di allievi con un prefetto del coro, ma - cosa che Bach lamentava - senza un "director musices" responsabile. Non è possibile affermare se Bach avesse relazioni con l'orchestra di corte del conte di Schwarzburg ad

Arnstadt e se questa fosse a disposizione per i servizi religiosi. E' comunque probabile che le condizioni alla Neue Kirche di Arnstadt non fossero particolarmente favorevoli per una *musica figuralis* regolare e di un certo livello. Diversa era la situazione della libera città di Mühlhausen, almeno per quanto possiamo dedurre dalle inconsuete richieste della cantata BWV 71 composta da Bach per l'elezione del Consiglio. Difficilmente poi Bach avrebbe cercato di realizzare una *regulierte Kirchenmusik* se non fossero sussistite le adeguate condizioni esecutive. La varietà di organici delle cantate precedenti a Weimar rivela comunque anche le irregolari condizioni in cui nasceva la "musica di un organista", limitata a particolari occasioni.

Per quanto riguarda la situazione di Weimar si hanno invece informazioni più precise. La musica sacra di corte era costituita qui da un'orchestra e un coro (Kapelle e Kantorei). Una lista dei membri della cappella di corte degli anni 1714-1716 mostra un organico di 22 musicisti (a tempo pieno) (Doc. II, n° 80). I cantanti disponibili per parti solistiche erano sette: 2 soprani, 1 contralto, 2 tenori, 2 bassi. Il tenore Döbernitz era anche cantor di corte e dirigeva il coro degli studenti, la *Kantorei*. Fra gli strumentisti sono indicati ben sette trombettisti e timpanisti, ma solo tre violinisti: un'altro elenco del 1714 (Doc. II, n° 69) indica invece espressamente quattro violinisti. In relazione all'equilibrio dell'insieme strumentale bisogna notare che la maggior parte dei musicisti abitualmente svolgeva a corte diverse mansioni. Così uno dei trombettisti lavorava anche come "Cammerfourier" (servitore da camera), un violinista come segretario e uno dei bassi come precettore dei valletti di corte. Alcuni musicisti non erano probabilmente registrati nell'elenco della cappella se il loro compito primario era un altro. Anche Bach, quando poco prima di assumere l'incarico di organista ad Arnstadt fu per breve tempo attivo alla corte di Weimar, era inserito negli elenchi del personale solo come lacchè. Comunque è fuor di dubbio che alla corte di Weimar, in entrambi i castelli ducali (castelli rosso e giallo), era a disposizione un'orchestra che poteva attingere a un numero consistente di musicisti a tempo pieno o parziale, cosa che dipendeva anche dal fatto che alla sua guida erano posti un Kapellmeister, un vice-Kapellmeister e un Konzertmeister.

Globalmente non è possibile stabilire con precisione per nessuno dei luoghi in cui Bach operò quale fosse il numero dei musicisti che egli aveva a disposizione, né la loro assegnazione alle diverse funzioni vocali e strumentali. Bisogna fra l'altro considerare anche gli allievi personali di Bach, che, in cambio dell'istruzione ricevuta (e talvolta anche dell'alloggio presso di lui), erano a sua disposizione per lavori di copista e altri servigi, e comunque potevano essere coinvolti anche nelle esecuzioni.



Interno della Neue Kirche di Arnstadt, prima del restauro.

Fra i primi allievi di Bach di cui abbiamo notizia citiamo (indicando luogo e periodo di studi): Johann Martin Schubart (1690-1721), al più tardi da Mühlhausen e fino al 1717; Johann Caspar Vogler (1696-1763), dal 1710 (probabilmente già all'età di 10 anni ad Arnstadt); Johann Sebastian Koch (1689-1757) a Mühlhausen; Johann Tobias Krebs (1690-1762), ca. 1710-1717; Johann Philipp Krauter (1690-1741), 1712-23; Johann Lorenz Bach (1695-1773), 1713-17; Johann Bernhard Bach (1700-1773), a Weimar e Köthen; Johann Gotthilf Ziegler (1688-1747), intorno al 1715; Johann Georg Voigt (ca. 1689-1766); il principe Johann Ernst di Weimar (1697-1715); Samuel Gmelin (1695-1752) a Weimar; Johann Christoph Baumgarten (1687-1770), dal 1708; Cornelius Heinrich Dretzel (1698-1775), intorno al 1716-17. Anche se un tale elenco può essere solo indicativo e sostanzialmente ignoti restano i dettagli della partecipazione degli allievi all'attività vocale e strumentale, è comunque evidente l'importanza del ruolo che doveva essere attribuito all'epoca agli aiutanti professionali di Bach.

Un'indicazione del livello dell'orchestra di Weimar ci è fornita dalle capacità richieste agli esecutori dalle partiture bachiane; un ruolo relativamente modesto era quello assegnato al coro scolastico, che fungeva da ripieno. Il fatto comunque che da questo coro egli potesse ottenere in qualche caso anche un ripieno a cinque voci (con soprani divisi), è dimostrato dalla Cantata di Pasqua BWV 31. In linea di principio era prevista la partecipazione dei solisti vocali ai movimenti corali. Una differenziazione di solo e tutti nei movimenti corali non è d'altro canto testimoniata all'epoca di Weimar, ma lo è per l'esecuzione della cantata BWV 71 per l'elezione del Consiglio di Mühlhausen, così come per l'esecuzione delle due cantate presentate per il concerto di prova come cantor a Lipsia (BWV 22 e 23). Il riferimento alla presenza di una "ragazza estranea" ad Arnstadt testimonia la apparente eccezione di una solista femminile (Doc. II, n° 17). Le cantate solistiche di Weimar BWV 54 e 199 erano invece riservate ai soprani uomini della cappella di corte. Non si può tuttavia escludere che nella riesecuzione della cantata BWV 199 all'epoca di Köthen l'impegnativa parte solistica del soprano fosse stata affidata alla cantante di corte Anna Magdalena Wilcke, seconda moglie di Bach.

Mentre ad Arnstadt e Mühlhausen la varietà di organici strumentali dipendeva in primo luogo dalle diverse circostanze, nelle cantate di Weimar le numerose varianti presenti sono da ricondurre innanzitutto all'interesse del virtuoso Bach per la musica concertante in generale, ma anche al desiderio del compositore di sperimentare le diverse risorse sonore dell'organico orchestrale e di sfruttare tutte le possibilità disponibili nella loro piena estensio-



Musica a corte (particolare), da un'incisione del XVIII secolo.

ne. La peculiarità della situazione di Weimar è testimoniata anche dal fatto che nel 1714, nel quadro della nomina di Bach a Konzertmeister, si disponeva espressamente che "le prove dei brani musicali" non avessero più luogo, come accadeva in precedenza, nell'appartamento del Kapellmeister, ma "ogni volta nella cappella della chiesa dove sarebbero stati eseguiti" (Doc. II, n° 66). Questo dimostra quale importanza Bach dovette attribuire all'accurato lavoro di prova delle sue composizioni nel luogo stesso d'esecuzione.

MOVIMENTI E DISPOSIZIONI STRUMENTALI

Johann Sebastian Bach, figlio di Johann Ambrosius Bach, direttore della musica municipale di Eisenach, fu avvicinato sin all'infanzia ai diversi strumenti e alla musica strumentale di ogni sorta. Anche se ben presto le ambizioni virtuosistiche del giovane Johann Sebastian si sarebbero concentrate sull'organo e gli strumenti a tastiera, ciò non implicava alcuna limitazione del suo talento strumentale più generale. Egli non solo continuò per tutta la vita a suonare il violino e forse anche altri strumenti come il violoncello piccolo/viola pomposa, ma mostrò sempre un vivace interesse per la costruzio-

ne di strumenti, alla quale fornì contributi con frequenti consigli; conosceva pertanto a fondo le caratteristiche e le esigenze tecnico-esecutive di tutti gli strumenti più importanti. E' poi fuor di dubbio che la musica strumentale d'insieme facesse presto parte del campo di attività di Bach ad Arnstadt, e addirittura della sua sfera di responsabilità professionale. La sua prima breve permanenza alla corte di Weimar nel 1703 lo vide occuparsi anche della musica da camera, e anche il suo successivo impiego come organista della corte di Weimar prevedeva l'obbligo di svolgere attività di musica da camera. Purtroppo nell'opera di Bach non è rimasta quasi nessuna traccia di questo primo periodo; un'unica eccezione, la fuga per violino in sol minore BWV 1026 datata ca. 1712, può difficilmente essere considerata rappresentativa. Restano dunque solo le cantate come riflesso invero pallido di una intensa produzione strumentale; esse sono comunque una testimonianza impressionante dell'intensità e dell'originalità degli sforzi compiuti da Bach nell'ambito della musica strumentale d'insieme.

La maggior parte delle prime cantate di Bach si apre con una introduzione strumentale autonoma, che in generale presenta l'organico completo dell'opera: sinfonia (BWV 4, 12, 18, 21, 131, 150e 196), sonata (BWV 31 e 182), sonatina (BWV 106) e concerto (BWV 152). La ricchezza e varietà di sonorità dei brani difficilmente potrebbe essere maggiore e va dall'omogenea scrittura per archi (BWV 4, 150, 196), attraverso diverse combinazioni di archi e fiati (BWV 12, 21, 106, 131, 152, 182), fino al più ampio organico orchestrale immaginabile (BWV 31), non tralasciando particolari effetti strumentali (si veda per esempio BWV 18/1 con le quattro viole all'unisono). L'interesse per effetti sonori inconsueti si evidenzia anche nel tipo di accompagnamento strumentale di vari movimenti vocali, soprattutto nel trattamento obbligato del violoncello (BWV 71/6) o del fagotto (BWV 150/2 e 5). Quest'ultimo ci richiama alla mente l'osservazione di Bach sul registro di fagotto nella proposta di disposizione per il suo organo di Mühlhausen, nella quale si dice che esso è "utile per qualsiasi tipo di nuove *inventionibus*" (Doc. I, n° 83).

L'indicazione "sinfonia" si riferisce spesso ad uno stretto rapporto fra musica e contenuti. Così per esempio in BWV 4/1 è introdotta la melodia del corale "Christ lag in Todesbanden", o in BWV 131/1 la parte strumentale e quella corale sono finemente concatenate. Quest'ultimo esempio rappresenta un modello del modo in cui, nelle cantate più tarde, parti strumentali e corali si penetrano reciprocamente e le forme strumentali acquistano sempre maggiore influenza anche laddove predomina l'elemento corale. Valgano come esempi il coro introduttivo nello stile dell'ouverture francese di BWV 61 o la passacaglia in BWV 12/2.

Il quadro sistematico che segue illustra la straordinaria diversificazione nelle scelte di organico compiute da Bach, indipendentemente dal fatto che si tratti di partiture per soli archi, miste o per grandi organici. BWV 106, 71, 18, 152 e 31 sono le cantate che più si discostano da qualsiasi norma. La tabella non mostra come all'interno di ogni lavoro si realizzino ulteriori differenziazioni sonore, in particolare attraverso diverse combinazioni delle parti solistiche vocali e strumentali.

Le cantate composte Fino alla Pasqua 1715 tendono a non riproporre organici uguali; per le successive questo principio non sembra più valere. Tale tendenza è particolarmente vistosa nelle cantate con organico di soli archi. Le cantate del periodo precedente a Weimar presentano soluzioni molto diverse (BWV 4. 150, 196), mentre le cantate di Weimar successive alla Pasqua 1715 hanno un organico uniforme (BWV 155, 162, 163, 165). Anche la categoria delle partiture per grande organico varia dalla policoralità retrospettiva di BWV 71 da un lato alle moderne ma differenziate soluzioni di un tutti orchestrale nelle cantate BWV 21, 31. 63 e 172.

Oboista e violista, da un'incisione del XVIII secolo di C. Weigel.



Le partiture delle cantate più antiche (ancora una volta fino alla Pasqua 1715) si basano sostanzialmente sul modello francese della scrittura degli archi a cinque parti, con due viole, mentre le più recenti si attengono senza eccezioni alla tipologia italiana della scrittura degli archi a quattro parti. Una posizione in certo modo speciale fra le cantate più antiche è quella occupata dalle tre cantate solistiche, fra le quali solo BWV 54 presenta il normale organico di archi, mentre BWV 152 e 199 includono la presenza di fiati, riducendo però al tempo stesso l'organico complessivo.

TABELLA DEGLI ORGANICI STRUMENTALI*

Categoria	Opera	Organico
1. Cantate prima di Weimar		
senza fiati	BWV 196	2V, Va, Bc
	BWV 4	2V, Va, Bc
con fiati	BWV 131	Ob, Fg, V, 2Va, Bc
	BWV 106	2F1, 2Va da gamba, Bc
	BWV 150	2V, Fg, Bc
grande organico	BWV 71	(Coro I) 3 Tr, Ti; (Coro II) 2 Fl, Ve; (Coro III) 2 Ob, Fg; (Coro IV) 2V, Va; (Coro V) Bc
2. Cantate di Weimar fino alla Pasqua 1715		
senza fiati	BWV 18	4 Va, Bc
	BWV 54, 61	2V, 2 Va, Bc
con fiati	BWV 152	Fl, Ob, Va d'amore, Va da gamba, Bc
	BWV 199	Ob, 2 V, Va, Bc
	BWV 182	Fl, 2 V, 2 Va, Bc
	BWV 12	Ob, Tr, 2 V, 2 Va, Bc
grande organico	BWV 21	3 Tr, Ti, Ob, 2 V, 2 Va, Bc
	BWV 172	3 Tr, Ti, Fl, Ob, 2V, 2 Va, Bc
	BWV 31	3 Tr, Ti, 3 Ob, Taille, 2 V, 2 Va, Bc (coro a 5 voci: SSATB)

Categoria	Opera	Organico
3. Cantate di Weimar dopo la Pasqua 1715		
senza flati	BWV 155, 162, 163, 165	2 V, Va, Bc
con flati	BWV 132, 185	Ob, 2V, Va, Bc
	BWV 161	2 FI, 2 V, Va, Bc
grande organico	BWV 63	4 Tr, Ti, 3 Ob, 2 V, Va, Bc

4. Composizioni presentate per l'audizione di Lipsia nel 1723

con flati	BWV 22	Ob, 2 V, Va, Bc
	BWV 23	2 Ob, 2 V, Va, Bc; (cornetto, 3 tromboni)

Abbreviazioni:

Bc = basso continuo

Fg = fagotto**

FI = flauto diritto

Ob = oboe

Ti = timpani

Tr = tromba

V = violino

Va = viola

Ve = violoncello

* N.B. Non sono state considerate le modifiche di organico per le riprese di Lipsia

** Indicato solo quando "obbligato"



Interno della Blasiuskirche a Mühlhausen.

CORI E CORALI

Daniel R. Melamed

CORI

Il coro è un elemento strettamente legato alle cantate di Bach; come tipologia di movimento, però, l'indicazione di "coro" è vaga, relativamente difficile da definire rispetto agli altri tipi di brano che costituiscono le cantate. Nei testi appartenenti alla cosiddetta moderna cantata di Neumeister, recitativi e arie sono tipologie di testo (rispettivamente poesia con versificazione irregolare e regolare) strettamente associate a certi tipi di realizzazione musicale per voci soliste; nelle cantate più antiche le arie, spesso composte su testi biblici, sono meno definite sul piano testuale, ma sono comunque riconoscibili per le loro peculiarità musicali quali il carattere melodico e la scrittura solistica. I corali, nonostante la loro enorme varietà compositiva, hanno in comune l'utilizzo di testi e melodie di *Kirchenlieder* (termine tradotto per lo più in italiano con la stessa parola "corale" ndt.) e costituiscono una categoria ben definita, anche se musicalmente varia.

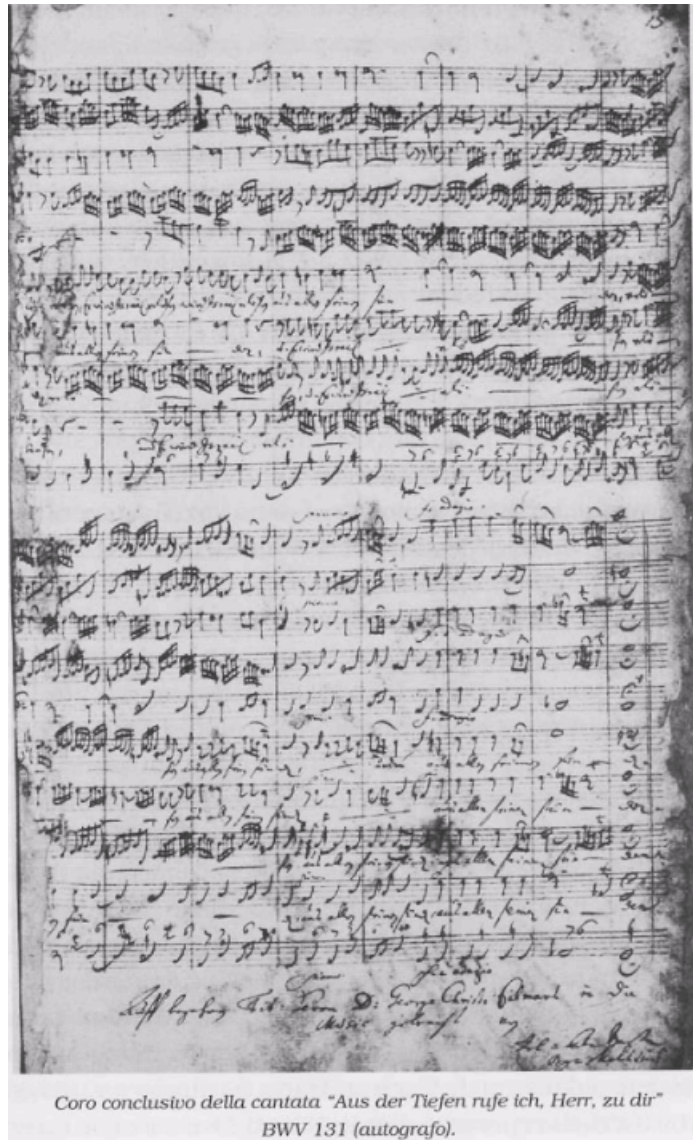
Definire un "coro" nell'ambito di una cantata è invece cosa un po' più difficile. Ci sono alcuni stili musicali adatti solo a cori, ma i cori possono basarsi su qualsiasi tipo di testo (poesia, prosa biblica, *Kirchenlied*), possono essere composti quasi in ogni stile e presentare caratteristiche musicali assai di-

versificate. Piuttosto che uno stile o una tipologia di testo, il "coro" è essenzialmente una questione di organico: è cioè un movimento che coinvolge l'intero ensemble vocale, con o senza strumenti. Non è un problema di prassi esecutiva: non fa differenza quanti cantanti ci siano per ogni parte: anche il raggruppamento di tutti i solisti in una cantata drammatica è definito coro (è quanto accade, per esempio, per numerosi movimenti della cantata BWV 208 "Was mir benagt, ist nur die muntre Jagd").

L'importanza, la funzione e la costruzione musicale dei cori varia in relazione al tipo di cantata; non è tra l'altro indispensabile che una cantata contenga dei cori, come dimostrano tre composizioni di Bach con organico vocale esclusivamente solistico: "Widerstehe doch der Sünde" BWV 54. "Mein Herze schwimmt im Blut" BWV 199 e "Tritt auf die Glaubensbahn" BWV 152. La maggior parte delle cantate di Bach del periodo precedente a Weimar ruota intorno ai movimenti corali, che non rappresentano solo una parte sostanziale della musica, ma fungono anche da elementi strutturanti e di cornice.

Queste prime cantate sono ampiamente caratterizzate dai cori, e la maggior parte dei loro testi è costituita da prosa biblica e corali, che dominano i libretti nel loro complesso. Lo stile musicale e l'organizzazione di questi cori è diretta eredità del concerto vocale del XVI secolo. Nelle cantate composte successivamente da Bach secondo la tipologia di Neumeister, invece, prevalgono testi poetici di libera invenzione, per lo più realizzati musicalmente come recitativi e arie. Anche in queste opere i cori svolgono un ruolo importante, ma l'influsso di una poesia "libera", di tipo "madrigalistico", vi si fa sentire: la maggior parte dei movimenti corali delle cantate di Bach dell'epoca di Weimar è costituita da realizzazioni di testi di libera invenzione (i restanti sono corali), e il loro stile musicale riflette questa tipologia di testo assai diversa da quella dei precedenti lavori.

I movimenti corali definiscono la struttura di tutte le cantate di Bach dell'epoca precedente a Weimar, costruite per lo più intorno a testi biblici, spesso salmi. "Aus der Tiefen" BWV 131, per esempio, è costituita da un coro d'apertura, un coro centrale e uno conclusivo, fra i quali sono inserite arie. "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" BWV 106 ha la medesima struttura, così come la versione più antica di "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 (movimenti 2-3-6-87-9). "Gott ist mein König" BWV 71 e "Nach dir, Herr, verlanget mich" BWV 150 aggiungono a questo schema un coro finale su testo poetico di libera invenzione. "Christ lag in Todesbanden" BWV 4 utilizza la stessa struttura per i suoi testi di corali, e "Der Herr denket an uns" BWV



Coro conclusivo della cantata "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir"
BWV 131 (autografo).

196 è costruita in maniera analoga: manca il coro centrale ma rimangono i due movimenti esterni a guisa di cornice. Alcuni di questi lavori cominciano con un movimento strumentale, ma il primo movimento vocale è sempre un coro. Dal punto di vista di durata, peso musicale e collocazione, questi movimenti corali dominano le cantate di cui fanno parte.

Le caratteristiche dei testi biblici in prosa di questi movimenti influenzano notevolmente la loro costruzione musicale. Seguendo il modello del concerto vocale del tardo secolo XVI, molti di questi cori sono suddivisi in sezioni, e in corrispondenza di ogni frase del testo presentano cambiamenti di metro, tempo, testura e affetto. Per esempio BWV 106/2a inizia con le voci che declamano la prima frase del testo (una preghiera derivata dalla Bibbia, "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" / "Il tempo migliore è il tempo di Dio") più o meno simultaneamente; si passa poi per la seconda frase a un andamento più veloce, quasi di danza, con un procedimento imitativo tra le voci ("in ihm lieben. weben und sind wir, so lange er will" / "in lui viviamo, in lui palpitiamo, in lui siamo, finché egli lo vuole"), per rallentare nuovamente in corrispondenza della frase finale ("In ihm sterben wir zu rechter Zeit" / "In lui moriamo al tempo stabilito"), illustrata con armonie più espressive. BWV 131/5 si apre con una lenta, triplice esortazione in blocchi accordali ("Israel, Israel, Israel..."), prosegue la frase ("... hoffe auf den Herrn" / "speri nel Signore"), con un movimento molto più animato, ritorna alla lenta declamazione per la frase successiva ("denn bei dem Herrn ist die Gnade" / "perché la grazia è nelle mani del Signore") e infine erompe in un veloce movimento vocale e strumentale in corrispondenza della frase che chiude questa porzione di testo e della sezione conclusiva ("und viel Erlösung bei ihm. Und er wird Israel erlösen von allen seinen Sünden" / "e copiosa redenzione in lui. Egli redimerà Israele da tutti i suoi peccati"). Un esempio particolarmente eloquente è rappresentato da BWV 21/2, la cui lenta sezione introduttiva ("Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen" / "Avevo molta tristezza nel mio cuore") volge dopo una fermata e un blocco accordale sulla parola cruciale "aber" / "ma", in una scrittura veloce, esuberante della frase conclusiva ("... deine Tröstungen erquickten meine Seele" / "i tuoi conforti ristorano la mia anima"). Benché la tendenza alla suddivisione in sezioni presenti alcuni svantaggi - costituisce infatti una minaccia per la continuità musicale - il suo punto di forza è la possibilità di cambiare affetto in modo quasi istantaneo, caratteristica dalla quale Bach sa trarre particolare vantaggio per illustrare i forti contrasti espressivi di questi testi.

Nelle prime cantate molti dei movimenti corali pluripartiti dispiegano in ampie parti del testo una scrittura fugata (imitativa), soprattutto nelle sezio-

ni conclusive. In questi brani fugati si possono notare due tendenze. Da un lato Bach tende a elaborare il suo materiale su lunghezze relativamente estese, presentando molte enunciazioni del testo con i relativi soggetti musicali in ognuna delle voci e in molte combinazioni (per esempio BWV 131/5, "Und er wird Israel erlösen"). D'altro canto molti di questi movimenti utilizzano una tecnica particolare (la cosiddetta *Permutationsfuge*), nella quale Bach associa ognuna delle quattro frasi del testo a quattro diversi temi musicali, e costruisce poi su questa base un movimento fugato, svolgendoli nelle quattro voci con permutazioni sempre nuove. Un buon esempio è rappresentato da BWV 71/3; i quattro segmenti di testo, a ognuno dei quali è associato un inciso musicale di due misure, sono: a) "Dein Alter sei wie deine Jugend", b) "und Gott ist mit dir in Allem, das du tust", c) "und Gott ist mit dir in Allem, in Allem", e d) "das du tust, das du tust". Bach fa entrare una nuova voce ogni due misure, e ognuna canta le frasi a, b, c, d nell'ordine; si hanno così nelle quattro voci molte diverse combinazioni delle quattro frasi. In questo movimento Bach coinvolse solo le voci soliste, senza il più ampio gruppo dei ripienisti, ricordandoci che è l'utilizzo delle voci insieme, non l'ampiezza dell'organico a rendere appropriata la definizione di "coro".

Anche in BWV 71/3 gli strumenti non hanno altro ruolo se non quello di realizzare un basso continuo di sostegno, ma la maggior parte dei cori delle cantate di Bach usa sia voci sia strumenti. Il loro rapporto muta da un movimento all'altro, ma una caratteristica comune è il fatto che Bach tratta spesso voci e strumenti in maniera equivalente. A volte le voci imitano frasi presentate in precedenza dagli strumenti, e spesso gli strumenti completano la testura vocale imitativa. In molti dei cori del primo periodo si ha così l'impressione che il materiale presentato dapprima dagli strumenti sia stato concepito con la mente al testo e ai cantanti, contrariamente a quanto accade per molti dei movimenti vocali di epoca più tarda, dove la sostanza musicale essenziale sembra essere stata progettata con la mente agli strumenti, e le parti vocali "applicate" in seguito.

Oltre al materiale testuale predominante tratto dalla Bibbia, alcuni dei movimenti corali delle cantate di Bach dell'epoca precedente a Weimar utilizzano altri tipi di testo. BWV 4/2, 4/5 e 106/4 appartengono a una tipologia di composizioni su corale di cui parleremo più avanti. BWV 21/9 combina un testo biblico con un corale secondo la tecnica contemporanea del motetto. Due movimenti sono su testi poetici di libera invenzione. BWV 71/7 si basa su due strofe poetiche, il cui trattamento è analogo a quello di un testo biblico: si hanno frequenti cambi di metro e di tempo, contrasti di strumenti con voci soliste e coro, e una grande estesa *Permutationsfuge*. BWV 150/7

presenta una varietà di testure vocali (compresa una scrittura a blocchi accordali delle quattro voci, brevi sezioni solistiche e procedimenti imitativi fra le voci) su un breve modello melodico che si ripete nel basso strumentale. Questo movimento, derivato dal tipo di danza noto come ciaccona, è quello dal quale Johannes Brahms prese a prestito il basso ostinato per il finale della sua Quarta Sinfonia. Nel movimento della cantata di Bach la ripetizione della linea del basso e la regolarità del testo poetico contribuiscono a dar vita a un carattere musicale assai diverso da quello dei cori su testi biblici che dominano le prime cantate.

Così come i testi biblici dominano nel complesso le cantate di Bach del periodo precedente a Weimar e i loro movimenti corali in particolare, l'elemento testuale più caratteristico delle cantate bachiane di Weimar della tipologia di Neumeister, cioè la libera poesia "madrigalistica", è predominante nei movimenti corali di queste opere. Il passaggio alla poesia di libera invenzione, realizzata essenzialmente sotto forma di recitativi e arie, determinò importanti cambiamenti nei cori delle cantate di Bach. L'impiego del coro è ora limitato ai movimenti vocali introduttivi e conclusivi, mentre i movimenti centrali di questi lavori sono rappresentati quasi esclusivamente da coppie di recitativi e arie. L'unica eccezione - il solo coro "interno" - è il quinto movimento di "Komm, du süße Todesstunde" BWV 161, inserito chiaramente in sostituzione dell'aria che il librettista aveva probabilmente previsto. Il fatto che Bach abbia scelto di comporre su questo testo un coro ci ricorda che la tipologia testuale dell'"aria" si adattava altrettanto bene alla scrittura corale che a quella solistica, e che i testi di poesia libera dei cori delle cantate di Bach del periodo di Weimar non sono praticamente distinguibili da quelli delle arie solistiche.

Un altro elemento caratteristico delle opere di Weimar è il fatto che arie e cori diventano più simili anche sul piano musicale. Un numero consistente di cori - come molte arie delle cantate di Bach - è scritto nella forma con da capo (il primo e il settimo movimento di "Christen, ätzt diesen Tag" BWV 63, il secondo e l'ottavo movimento di "Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182, il primo movimento di "Erschallet, ihr Lieder" BWV 172-ripetuto al termine della cantata - e il secondo movimento di "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12). Molti cori - o ampie sezioni di essi - sono in effetti arie a quattro parti, con una presentazione del testo animata ma sostanzialmente accordale (per esempio BWV 63/1 o la prima sezione di 172/1). La maggior parte comincia e finisce con passaggi strumentali idiomati, che corrispondono sostanzialmente ai ritornelli negli equivalenti passaggi delle arie solistiche.

Come i cori delle prime cantate di Bach, tuttavia, questi movimenti mostrano anche una tendenza alla scrittura imitativa o fugata (per esempio il primo movimento di "Herz und Mund und Tat und Leben" BWV 147a, il primo movimento vocale di "Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert" BWV 31/2, BWV 182/2 e BWV 172/1, seconda sezione). Questi cori del periodo di Weimar tendono a preferire una rappresentazione unitaria degli affetti, ma alcuni mostrano la tendenza a una suddivisione in piccole sezioni, così tipica dei cori delle prime cantate (per esempio "Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert" BWV 31 /2, con la sua sezione centrale più lenta "Der sich das Grab zur Ruh erlesen"). Un movimento, BWV 12/2 (successivamente utilizzato nel "Crucifixus" della Messa in si minore), è una ciaccona. Nonostante il suo testo moderno, di libera invenzione, questo movimento con la sua sobria scrittura strumentale e una stereotipa linea di basso lamentosa appare abbastanza tradizionale: una sorprendente combinazione di vecchio e nuovo.

"Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 61 si apre con un movimento su corale, che è un evidente e singolare adattamento dello stile dell'ouverture francese. Si tratta tuttavia di un'eccezione; tutti gli altri cori d'apertura delle

Frammento dalla cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 (autografo).

cantate di Weimar sono su testi di libera invenzione, un segnale di quanto profonda fosse stata l'influenza del nuovo gusto nei libretti delle cantate. I rimanenti cori (per lo più movimenti conclusivi) nelle cantate di Bach di Weimar sono elaborazioni di corali, che tratteremo più avanti. Un numero consistente è rappresentato da armonizzazioni di corali a quattro parti che concludono una serie di cantate. Anche BWV 61/6, particolarmente elaborato sul piano compositivo, conclude la cantata, e BWV 182/7 potrebbe in origine essere stato il movimento finale di questa composizione.

Dopo un lungo intervallo nella composizione di cantate sacre, in corrispondenza della sua attività come musicista di corte a Köthen, nel 1723 Bach compose due cantate per la prova che sostenne per ottenere il Kantorat di Lipsia ("Jesus nahm zu sich die Zwölfe" BWV 22 e "Du wahrer Gott und Davids Sohn" BWV 23), che contengono un piccolo compendio delle tipologie di movimenti corali. Ci sono due elaborazioni su corale (BWV 22/5, una complessa elaborazione a quattro parti, e BWV 23/4, che mostra al suo interno diverse possibilità di trattamento di un *Kirchenlied*): la realizzazione musicale di un testo biblico, BWV 22/1, che inizia con le parole di un evangelista e di Gesù, secondo lo stile dell'aria, e conclude con un coro fugato a guisa di motetto; e infine la realizzazione di un testo poetico di libera invenzione, BWV 23/3, che alterna un duetto tenore/basso a interventi corali che riprendono la musica e il testo d'apertura. In queste cantate Bach diede dunque una dimostrazione di quasi tutte le possibilità di scrittura per coro, componendo tre diversi tipi di testo in una varietà di stili musicali.

CORALI

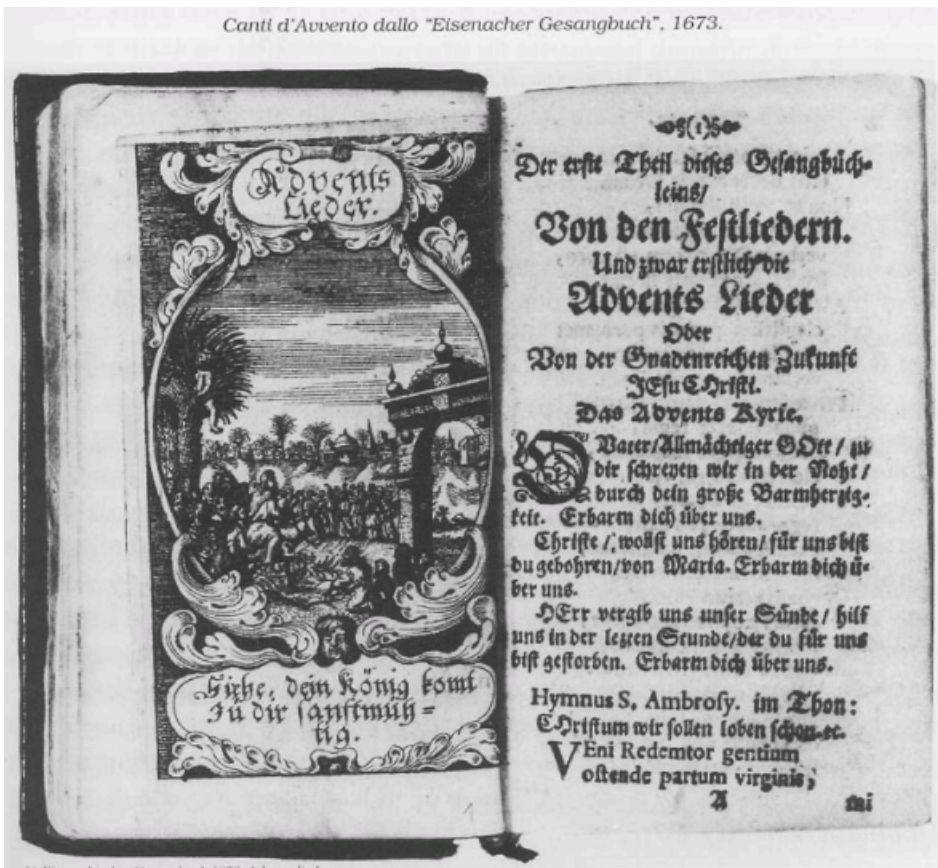
I corali rivestono un ruolo importante nelle cantate sacre di Bach, e qui egli li elaborò con una grande varietà di tecniche compositive. Per capire sia l'importanza di questi *Kirchenlieder* nelle cantate di Bach sia i metodi di elaborazione che vi applicò, dobbiamo risalire alla posizione che i corali occupavano nella liturgia luterana e alla intensa tradizione di elaborazioni che si sviluppò intorno ad essi. La presenza e l'importanza dei corali nelle cantate sacre del XVIII secolo è una conseguenza dell'influsso dello stesso Martin Lutero, e gli stili musicali delle elaborazioni di corali nelle cantate di quest'epoca affondano le loro radici nei primi anni della Riforma.

I canti sacri erano parte integrante dei primi stadi della Riforma luterana. Ciò vale soprattutto per il materiale liturgico che Lutero preparò in lingua tedesca; basti guardare la *Deutsche Messe* (1526), in gran parte costituita da realizzazioni musicali di elementi liturgici della celebrazione della messa in

lingua tedesca. Inoltre fra le prime pubblicazioni di Lutero e dei suoi contemporanei ci furono piccole collezioni di *Kirchenlieder*, alcuni opera dello stesso Lutero. Lo stretto legame di queste composizioni con lui e con i membri della sua ristretta cerchia dovette immediatamente acquistare significato per i suoi contemporanei, ma anche avere un'importanza storica per musicisti di epoche successive, al di là dell'enfasi posta personalmente da Lutero nei suoi scritti sulla musica e sul canto.

I testi dei corali svolgevano diverse funzioni essenziali: da quella devozionale a quella catechistica a quella di fonte di ispirazione. I corali erano però importanti soprattutto per due altre funzioni, che trovano di fatto un loro coronamento proprio nell'integrazione dei corali nella cantata. La prima riguarda la stretta relazione dei corali con la Scrittura, che essi spesso parafrasano, che spiegano e sulla quale riflettono. Le cantate sacre erano strettamente legate alla lettura delle Scritture, e, insieme al sermone del pastore, contri-

Canti d'Avvento dallo "Eisenacher Gesangbuch", 1673.



buivano spesso all'interpretazione del testo biblico del giorno. In questo senso i corali nel testo di una cantata, spesso scelti come complemento o commento alla Scrittura, svolgevano anche un ruolo esegetico. Le giustapposizioni accuratamente progettate di testi biblici e di corale che si trovano in tante cantate rappresentano dunque un legame con le finalità originarie dei *Kirchenlieder*.

Questa funzione dei corali dipende dalla loro identità in quanto testi - cioè poetica - poiché i corali sono testi nella stessa misura in cui sono musica. L'autore del libretto di una cantata si rivolgeva alle strofe di un corale soprattutto per i loro testi e per la loro relazione con gli altri testi del libretto. Le melodie associate a questi testi di corale riguardavano il compositore, ed erano parte della realizzazione musicale del libretto. L'importanza del testo di un corale è ancora più evidente in movimenti con un corale strumentale privo di testo. In questi casi, il compositore sottintende quasi sempre una particolare strofa del corale: la melodia può costituire una parte importante della sostanza musicale del brano, ma è destinata in primo luogo all'evocazione del testo corrispondente.

La seconda importante funzione dei corali è insita nel loro ruolo di veicolo per un diretto coinvolgimento dell'assemblea nelle funzioni religiose: tutti cantavano. Questo aspetto della partecipazione era tuttavia indiretto, poiché è quasi certo che l'assemblea non partecipava al canto durante l'esecuzione delle cantate. Una comune tipologia di elaborazione di corale nelle cantate che Bach compose a Weimar e in epoca successiva (semplice armonizzazione di corale a quattro parti, v. oltre) può tuttavia rappresentare simbolicamente il canto della comunità. Inoltre i *Kirchenlieder* che venivano cantati dai fedeli durante la liturgia coincidevano spesso con quelli inseriti nella cantata del giorno, e ciò rinforzava ulteriormente il legame esistente.

Una delle peculiarità della produzione cantatistica di Bach è la stupefacente varietà nel trattamento musicale dei corali, ma la maggior parte delle elaborazioni di corale (sia nei libretti che precedono la nuova tipologia di Neumeister sia in quelli che la fanno propria), usa solo una o due tecniche di base, entrambe importanti nella musica luterana per generazioni. La prima è una semplice armonizzazione accordale a quattro voci con la melodia nella parte superiore. Questa tipologia, a volte definita *Kantionalsatz*, corrisponde esattamente a quella che si incontra oggi in alcune moderne raccolte di inni e affonda le sue radici in raccolte di pezzi di questo tipo pubblicate nel tardo XV secolo e all'inizio del XVI, fra le quali la più nota è quella di Johann Hermann Schein (1627).

Queste realizzazioni a quattro parti, molto prossime al canto della comunità, si trovano sia nelle cantate del periodo di Weimar sia in opere successive, composte dopo che Bach aveva adottato i testi di tipo misto madrigalistico di Neumeister. Esse appaiono per lo più come movimento conclusivo della cantata ("Gleichwie der Regen" BWV 18. "Alles nur nach Gottes Willen" BWV 72, "O heiliges Geist- und Wasserbad" BWV 165. "Barmherziges Herze der ewigen Liebe" BWV 185, "Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe" BWV 162 e "Mein Gott, wie lang, ach lange" BWV 155): non ci è pervenuta la musica degli ultimi corali di due cantate dello stesso periodo ("Bereitet die Wege, bereitet die Bahn" BWV 132 e "Alles, was von Gott geboren" BWV 80a), ma è molto probabile che appartenessero anch'essi a questa stessa tipologia. Anche "Nur jedem das Seine!" BWV 163 terminava probabilmente allo stesso modo; nella partitura autografa Bach scrisse solo una linea strumentale del basso e l'indicazione "Choral. Simpliciter stylo", che rappresentava, con la linea melodica, lo scheletro di un'armonizzazione a quattro voci.

In tutti questi brani il ruolo degli strumenti è limitato al raddoppio delle linee vocali: sulla base di alcune parti di esecuzione conservate sappiamo che Bach abitualmente distribuiva tutti gli strumenti disponibili fra le diverse linee vocali, in relazione alla loro estensione. In un certo numero di altre elaborazioni di corale - in particolare movimenti conclusivi di cantate - il semplice modello a quattro voci è modificato attraverso l'attribuzione di un ruolo lievemente più importante agli strumenti. BWV 12/7, 172/6 (che non è movimento conclusivo) e 31 /9 aggiungono una linea strumentale indipendente sopra la melodia del corale che si trova nella voce di soprano, dando origine a una scrittura a cinque voci. L'ultimo movimento di "Wachet! betet! betet! wachet!" BWV 70a aggiunge tre parti autonome degli archi, ottenendo una scrittura a sette voci. In BWV 161/6 Bach aggiunge alla testura base a quattro parti una linea obbligata di andamento veloce, eseguita da due flauti diritti. Nelle cantate di Bach precedenti a Weimar la scrittura più simile si incontra nel quarto e ultimo movimento di BWV 106; in questo brano una scrittura fiorita a quattro parti è introdotta da un breve preludio strumentale che si ripresenta fra le frasi del corale; l'ultima frase del corale è presentata in una veloce, vivace imitazione fra le voci, che conduce alla enunciazione dell'ultima frase a valori larghi.

L'altra fondamentale modalità di elaborazione di un corale nelle cantate di Bach è riscontrabile nella sezione finale di BWV 106/4. Questa tipologia presenta la melodia del corale a valori larghi affidata a una voce o uno strumento, avvolta da un materiale musicale dall'andamento più veloce o adagiata su di esso. La natura di questo materiale di supporto è molto variabile,



e può essere vocale, strumentale o vocale/strumentale. La tipologia più antica è puramente vocale, con le frasi del corale a note lunghe (il "cantus firmus") sostenute da altre voci che cantano idee musicali tratte dalla stessa melodia del corale, in reciproca imitazione. Questo tipo di elaborazione risale alle più antiche pubblicazioni musicali della stretta cerchia di Lutero e si trova per esempio in numerose elaborazioni del *Geystliches Gesangk Buchleyn* di Johann Walther (Wittenberg, 1504). Le radici di questa tecnica del cantus firmus affondano nel Lied profano tedesco (dove, come nelle più antiche elaborazioni di corale, il cantus firmus è in genere in una parte interna piuttosto che nella parte superiore), ma questa tecnica fu ben presto strettamente associata ai corali.

Fra le elaborazioni di corale di Bach le più vicine a questi predecessori del XVI secolo sono quelle che fanno uso esclusivo delle voci, senza parti strumentali indipendenti (quindi di fatto mottetti). La struttura di questi brani è determinata dalle entrate imitative di tre parti vocali che anticipano e poi sostengono la "vera" entrata della melodia del corale a valori larghi nella quarta voce. L'esempio più puro è rappresentato da BWV 4/5, dove il cantus firmus è nella parte del contralto. BWV 182/7 ha una costruzione simile, ma più attive parti di supporto al cantus firmus posto nel soprano, BWV 21/9 introduce un ulteriore elemento caratteristico del motetto contemporaneo: le voci di sostegno in questo movimento presentano un testo biblico per sostenere il cantus firmus del corale, che compare dapprima nel tenore, poi nel

soprano. BWV 4/2 aggiunge ancora un elemento: il cantus firmus al soprano è incorniciato e suddiviso da passaggi strumentali. Bach integra dunque la tecnica del cantus firmus nella testura compositiva del concerto vocale.

Nelle cantate di Bach del periodo di Weimar la tecnica del cantus firmus appare per lo più in connessione con l'elemento più caratteristico delle composizioni più tarde nell'ambito di questo genere musicale: l'aria. In un gran numero di brani Bach inserisce nell'aria una melodia di corale eseguita frase per frase da uno strumento. Fra le molte elaborazioni di questo tipo Bach mostra una sorprendente varietà. Ci sono arie per tutti i registri vocali: accanto ad arie solistiche (12/6, 31/8, SOa/1, 161/1) ci sono duetti a queste strettamente correlati (BWV 163/5, 172/5, 185/1); brani con un cantus firmus piano, altri in cui esso è lievemente ornato, e altri ancora in cui la melodia del corale è riccamente fiorita; il cantus firmus può essere affidato ai legni, agli archi, agli ottoni o all'organo solo, e le arie possono avere solo un basso continuo oppure oltre a questo una linea strumentale solistica obbligata. A prescindere dai dettagli della strumentazione, in tutti questi brani gli elementi musicali strutturanti sono quelli dell'aria e non quelli del corale. Per esempio i brani raggiungono la loro cadenza finale quando la voce o le voci e, in genere, il ritornello strumentale conclusivo sono terminati, spesso molto dopo che si è conclusa l'ultima frase del corale. Questi movimenti sono dunque in primo luogo arie, con l'aggiunta di un cantus firmus.

Strettamente imparentate a queste arie con corali strumentali sono le arie con cantus firmus vocale. Tali brani sono tipici delle cantate di Bach precedenti all'epoca di Weimar (BWV 131/2, 131/4, 106/3b, 71/2). Sono tutte arie con continuo, senza strumenti obbligati, e tutte si basano su testi biblici abbinati a corali, in contrasto con la poesia di libera invenzione utilizzata nelle composizioni del periodo di Weimar e di cui abbiamo ora parlato. Due altri brani, uno di Weimar e uno probabilmente precedente, associano l'aria al corale in un modo diverso: BWV 199/6 e 4/4. Bach presenta una vivace linea strumentale obbligata (naturalmente con continuo) e un semplice cantus firmus di corale eseguito da una voce solista. Questi brani potrebbero essere descritti come un'aria con corale senza l'aria.

La cantata BWV 61 composta da Bach a Weimar per l'apertura dell'anno liturgico, la prima domenica d'Avvento, presenta due singolari elaborazioni di corale. L'ultimo movimento di questa cantata (BWV 61/6) contiene solo la seconda parte di un corale, affidato al coro, con la melodia di corale al soprano, sostenuta dalle altre voci e da una linea di violino obbligato. Il primo movimento (BWV 61/1) è una delle più stupefacenti creazioni bachiane. Se

si escludono le parti vocali, questo brano è quella che viene definita una *ouverture* francese, normalmente un genere puramente strumentale che si incontra nelle *ouvertures* d'opera o nelle *suites*. Ha una prima parte lenta e solenne, con un caratteristico ritmo puntato, e una seconda parte come d'abitudine dal carattere di danza veloce, che inizia con un procedimento di imitazione fra le parti. In BWV 61/1 Bach pone una melodia di corale cantata al di sopra dell'*ouverture* strumentale. Nella prima parte lenta le singole voci del coro presentano il primo versetto del corale a guisa di *cantus firmus*; nella seconda parte la rimanente melodia del corale costituisce il fondamento per la sezione veloce dell'*ouverture*, completata dal procedimento imitativo e dal ritmo di danza. C'è anche una breve ripresa del tempo lento iniziale, per la presentazione dell'ultimo versetto del corale. Questo movimento è forse il miglior esempio del fantasioso trattamento dei corali da parte di Bach e della sua capacità di fondere diverse tipologie musicali.

Un'altra straordinaria combinazione di diversi modelli compositivi si trova in BWV 106/2d. Questa sezione (non si può parlare di movimento in senso stretto in un lavoro come questo) combina tre elementi: un trattamento imitativo a guisa di motetto di un testo apocrifo, un arioso su un passo del Nuovo Testamento e un corale strumentale. Ognuno dei tre testi (il testo del corale è implicito) commenta gli altri e interagisce con essi, e questa interazione di testi è riflessa da Bach attraverso la combinazione di diversi modelli compositivi.

Un caso particolare fra le prime cantate di Bach è rappresentato da BWV 4. Questa cantata mette in musica tutte le strofe dell'inno pasquale "Christ lag in Todesbanden". La cantata si apre con una breve sinfonia che elabora alcuni motivi della melodia del corale, seguita dalle elaborazioni delle singole stanze del corale in diversi stili musicali. I movimenti 2 e 5 sono elaborazioni su *cantus firmus*, delle quali si è parlato in precedenza; i movimenti 3 e 7 sono duetti vocali nei quali la melodia del corale non è mai eseguita integralmente, ma ogni frase è presentata in forma di parafrasi dalle due voci soliste; ci sono poi due strofe realizzate sotto forma di aria: il movimento 4, di cui si è parlato sopra, con una parte di violino obbligato e un *cantus firmus* nel tenore, e il movimento 6, un solo di basso che presenta una parafrasi vocale della melodia del corale che inizia in stile di lamento, con un *cantus firmus* strumentale intessuto nella linea dei primi violini. Il movimento conclusivo originale di BWV 4 non ci è pervenuto; per una successiva esecuzione Bach scrisse un semplice *Kantionalsatz* a quattro voci, aggiungendo una ulteriore variante a questo compendio di elaborazioni di corale del suo primo periodo creativo.

Bach si rivolse nuovamente alle elaborazioni vocali di corale per i due lavori che compose quale "prova" per concorrere al posto di Thomaskantor a Lipsia all'inizio del 1723, BWV 22/5 conclude la cantata con un'ampia elaborazione a quattro voci, diversa però da quelle viste nei corali di Weimar. Qui l'armonizzazione della melodia del corale è inserita in una testura strumentale (un movimento di sedicesimi di violino e oboe su un lento basso continuo) musicalmente autonoma.

Nella versione eseguita a Lipsia di BWV 23 Bach utilizzò due volte la stessa melodia di corale. In BWV 23/4 il coro canta tre ripetizioni della melodia "Christe, du Lamm Gottes" (l'Agnus Dei tedesco dell'Ordinarium missae), impiegando sia lo stile accordale a quattro voci sia la tecnica del cantus firmus. Le frasi del corale appaiono con preludi e intermezzi orchestrali; nella strofa centrale Bach mostra che la melodia del corale al soprano può essere imitata a canone sopra e sotto da oboe e violino. Qui Bach esplora le possibilità di una melodia semplice e ripetitiva arricchendola con un accompagnamento strumentale, con due tipi di elaborazione di corale e con la tecnica del canone. In BWV 23/2, un recitativo per tenore accompagnato dall'orchestra, Bach elabora la stessa melodia a note lunghe, affidata a violino e oboe: una sorta di cantus firmus in un recitativo, certamente una prestazione notevole. Sia nel recitativo sia nel coro Bach trattò la melodia del corale come materiale da esplorare e sviluppare in modo elaborato, inatteso e sorprendente. Egli andò ben al di là delle tradizionali elaborazioni di corale per creare nuove combinazioni di generi e tipologie di movimenti. Le categorie di coro e corale nelle cantate, così poco legate a particolari stili musicali, erano per Bach terreno perfetto per esercitare le sue capacità creative.

Frammento dalla cantata "Du wahrer Gott und Davids Sohn" BWV 23 (autografo).



Musicalisches LEXICON

Oder

Musicalische Bibliothec,

Darinnen nicht allein

Die Musici, welche so wol in alten als
neuerr. Zeiten, in gleichen bey verschiedenen Natio-
nen, durch Theorie und Praxin 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 gehörlige Wörter,

nach Alphabeticischer Ordnung

vorgetragen und erkläret,

Und zugleich

die meisten vorkommende Signaturen
erläutert werden

von

Johann Gottfried Walther,

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

Leipzig,

verlegt Wolfgang Deer, 1732.

Frontespizio del "Musicalisches Lexicon" di Johann Gottfried Walther.
Lipsia 1732.

ARIE E RECITATIVI

Peter Wollny

Intorno al 1700 l'introduzione di recitativi e arie segnò una svolta nel genere della cantata sacra e determinò il corso del suo successivo sviluppo come nessun'altra innovazione aveva fatto prima. Il termine "aria" non era in sé sconosciuto alla musica vocale sacra, ma in questo periodo assunse un significato affatto nuovo: mentre le arie del XVII secolo, pervase da un alone di soggettivo pietismo, erano costituite da una poesia per lo più strafica, che rappresentava un tropo del versetto biblico posto alla base della cantata o che lo sostituiva con una parafrasi in rima, da questo momento in avanti il concetto indicò una sorta di poesia non strofica di tipo madrigalistico, sul modello formale della cantata da camera e dell'opera italiana, che richiedeva per lo più nella sua realizzazione musicale una struttura con da capo. Analogamente anche il concetto di "recitativo" non era del tutto nuovo (benché fosse stato usato solo raramente nel XVII secolo), poiché la recitazione monodica di prosa biblica era conosciuta in Germania al più tardi a partire dalla *Weinachts-Historie* di Heinrich Schütz (1664). Questa antica forma di recitativo tuttavia, con i suoi passaggi melismatici, era probabilmente molto diversa dalla nuova tipologia, spiccatamente declamatoria, e a ragione Johann Mattheson nel 1739, in uno sguardo retrospettivo, osservò che l'antico recitativo corrispondeva piuttosto "sul piano ritmico all'attuale arioso",¹ L'ambivalenza creata dall'abbandono delle vecchie forme è particolarmente

evidente nell'uso dei termini recitativo e aria all'inizio del XVIII secolo, e mostra come questo processo di rinnovamento si realizzò solo in modo graduale; se ne trovano ancora tracce nel *Musicalisches Lexicon* di Johann Gottfried Walther del 1732.

La decisione di inserire in una cantata recitativi o arie, o di costruirla interamente con questi due elementi, si realizzò in prima istanza a livello testuale, e fu determinata da un radicale mutamento della concezione della finalità teologica del genere rispetto agli ideali del XVII secolo. Se le cantate più antiche con il loro spesso variegato accostamento di citazioni bibliche offrivano un diretto accesso alla Bibbia, i recitativi, con i loro versi giambici di diversa lunghezza, adempivano la funzione di illuminare i diversi aspetti del contenuto del Vangelo della domenica relativa attraverso una significativa riflessione; le arie nella loro costruzione epigrammatica introducono un livello consapevolmente soggettivo, in quanto richiedono di "contenere sempre un affetto, o una morale, o comunque qualcosa di particolare",² e creano così un legame diretto ed emozionale con l'ascoltatore. A differenza dell'antica aria strofica, la forma ciclica dell'aria con da capo è inoltre particolarmente adatta a soggetti dialettici.

Le moderne arie nelle cantate di Bach del periodo di Mühlhausen (1707/8) sono ancora abbastanza rare, e i recitativi mancano del tutto. Lo scheletro di queste composizioni è il testo biblico, per lo più completato da strofe di corale. Solo nella cantata di Pasqua "Christ lag in Todesbanden" BWV 4 si incontra la tipologia della pura cantata su corale per omnes versus, che vede la realizzazione musicale di tutte le strofe del corale, con un'alternanza di organico più o meno ampio da un movimento all'altro in base a un principio di simmetria. Le riserve che possono qui essere ancora rilevate da parte di Bach nei confronti delle moderne forme non devono essere valutate a priori come un atteggiamento conservatore in materia di musica sacra. Bisogna sempre ricordare che a quell'epoca nelle chiese era consuetudine da parte dei membri del Concistoro esigere che i compositori sottoponessero alla loro approvazione i testi destinati a una determinata esecuzione. Il decreto di nomina di Bach per l'ufficio di organista della Liebfrauenkirche di Halle del dicembre 1713 prevede esplicitamente che Bach "comunichi a tempo debito i testi e le cantiones scelti per la Musique al signor Ober-Pastori della nostra Chiesa, il Consigliere Concistoriale Doct. Heineccio, per la sua approvazione" (Doc. II. n° 63). Spesso la scelta o addirittura la redazione dei testi era opera del pastore stesso di una chiesa, che poi li consegnava al compositore per metterli in musica. Una procedura di questo tipo si verificò probabilmente nel caso della cantata "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir" BWV 131, sulla cui par-



Organo della Liebfrauenkirche a Halle.

titura autografa si legge alla fine la seguente dicitura: "Auff begehren [su richiesta] Tit: Herrn D: Georg Christ: Eümars in die Music gebracht".

L'atteggiamento più o meno aperto delle autorità ecclesiastiche poteva pertanto giocare un ruolo decisivo nel determinare lo stile della musica che veniva eseguita. Nella città imperiale di Mühlhausen così come nella piccola Arnstadt, sede della corte, l'atteggiamento in materia di musica sacra doveva essere piuttosto conservatore. Bisogna infine considerare che a quell'epoca in entrambe le città probabilmente non si conosceva nulla, o comunque solo ben poco, e anche questo solo di riflesso, delle innovazioni legate al nome di Erdmann Neumeister.

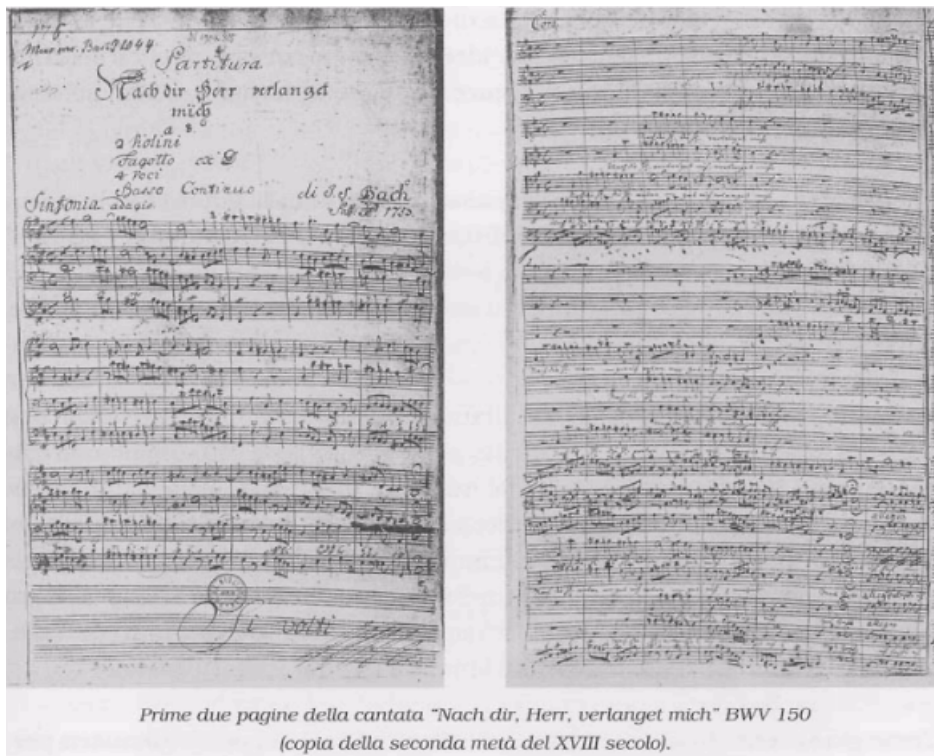
Nel caso del giovane Bach, la riserva a mettere in musica moderni testi di cantate potrebbe essere dipesa anche dal fatto che egli non si trovava ancora a suo agio nella realizzazione musicale di tali testi. E' abbastanza probabile che a quest'epoca Bach non conoscesse, o comunque conoscesse solo indirettamente, le prime realizzazioni musicali di testi di Neumeister ad opera di compositori quali il Kapellmeister di Weißenfels Johann Philipp Krieger (ciclo di cantate del 1700) e il Kapellmeister di Rudolstadt Philipp Heinrich Erlebach (ciclo di cantate del 1708). Comunque sia, le prime arie con da capo composte da Bach mostrano chiaramente che egli aveva ben poca familiarità con questo genere, che gliene mancavano esempi sviluppati e che egli aveva appena iniziato ad esplorarne le possibilità e le raffinatezze. Solo con la serie di cantate di Weimar, iniziata nel 1714, egli cominciò a dedicare buona parte del suo tempo a questa nuova forma e alle potenzialità in essa insite, preferendo per un certo periodo testi del poeta di corte di

Weimar Salomon Franck, Questi testi, pur contenendo un certo numero di arie con da capo pienamente sviluppate, rinunciavano ancora per lo più ai recitativi, e rappresentavano così un anello di congiunzione fra l'antica e la nuova forma della cantata. Non ci è dato sapere se ed eventualmente in quali termini Bach facesse qualche tentativo di composizione di arie e recitativi nell'intervallo di cinque anni che intercorre fra le cantate di Mühlhausen (1707-08 ca.) e le prime cantate di Weimar (dal 1714 ca.), dal momento che di quel periodo non si è conservato nessun lavoro sacro, ma solo una composizione profana: la *Jagdkantate* (Cantata da caccia) BWV 208, scritta intorno al 1712-13.

Sin dagli esordi il trattamento bachiano della moderna aria evita qualsiasi schematismo. E' difficile valutare fino a che punto il suo gusto per la sperimentazione possa essere considerato qualcosa di straordinario, dal momento che le nostre conoscenze in merito alla produzione cantatistica dei suoi contemporanei sono ancora troppo limitate. Comunque sia, la composizione di arie con da capo alternate a recitativi rappresentava anche per loro un esperimento completamente nuovo, per cui dobbiamo immaginare una generale fase di ricerca e sperimentazione. La fondamentale differenza fra le opere di Bach e quelle dei suoi contemporanei è comunque un livello costantemente elevato di perfezione tecnico-musicale e di penetrazione spirituale.

Secondo le acquisizioni più recenti, la più antica composizione vocale sacra di Bach è la cantata "Nach dir, Herr, verlanget mich" BWV 150, la cui autenticità è stata spesso posta in discussione. In quest'opera Bach, fra alcuni versetti scelti dal Salmo 25. inserì tre strofe in rima libera, le prime due delle quali composte in forma di aria, l'ultima con un basso ostinato a guisa di ciaccona. Le proporzioni delle due arie sono abbastanza contenute, e ancora prive di qualsiasi struttura testuale o musicale con da capo. Anche in questo lavoro, tuttavia, il compositore cerca di assicurare un'uniformità di struttura ai movimenti, riprendendo il ritornello alla fine del terzo movimento e usando nel quinto una costante formula quasi da basso ostinato.

Le cantate di Mühlhausen BWV 4, BWV 106 e BWV 131 non contengono arie né fanno ancora uso di poesia libera. Sia BWV 106, sia BWV 131, tuttavia, contengono estesi ariosi che sotto certi punti di vista presentano tratti prossimi all'aria, come la presenza di ritornelli e lo sviluppo omogeneo, coerente. Ciò ci permette di trarre la conclusione che Bach aveva ormai iniziato ad acquisire nuove tendenze e modalità compositive, anche se l'articolazione dei testi non gli consentiva ancora la composizione di vere e proprie arie. Così,



per esempio, il solo di tenore "Ach Herr, lehre uns bedenken" e il seguente solo del basso "Bestelle dein Haus" dall'Actus Tragicus BWV 106 ci fanno pensare nel loro trattamento e nella presentazione del testo alla Deisenarie (aria con motto), così come l'integrazione all'interno di un ritornello richiama questa tipologia di aria dell'opera italiana intorno al 1700.

La possibilità di sperimentare forme con da capo in una composizione vocale si offrì a Bach allorché egli, all'inizio di febbraio del 1708, scrisse la grande cantata "Gott ist mein König" BWV 71 per l'elezione del Consiglio municipale. La stessa occasione per la quale fu composta quest'opera dal carattere rappresentativo era assai prossima a un avvenimento secolare; per questo apparve possibile anche nella conservatrice Mühlhausen inserire elementi di modernità in una composizione sacra. Bach struttura la composizione del quarto e quinto movimento - il primo basato sul versetto di un salmo, l'altro su poesia di libera invenzione - secondo i principi dell'aria con da capo, sebbene, secondo Alfred Dürr, ancora aderisca "alla struttura formale del concerto sacro". Il fatto che Bach intendesse con quest'opera, di grande ambizione sotto ogni punto di vista, scrivere la musica più moderna possibile

all'epoca risulta evidente dalla scelta di non musicare le due stanze del movimento finale, costruite in maniera identica, come un'aria strofica secentesca alternata da ritornelli, ma di creare un unico movimento senza soluzione di continuità (*durchkomponiert*).

Bach fece un ulteriore significativo passo avanti quando adottò forma e contenuti della moderna aria per la cantata nuziale "Der Herr denket an uns" BWV 196. Benché il testo esclusivamente biblico - una scelta dal Salino 115 - non offrisse grandi occasioni per la sperimentazione di nuovi stili e forme, Bach si prese la libertà, nel terzo movimento, di scrivere una breve ma compiuta aria con da capo in corrispondenza del versetto "Er segnet, die den Herrn fürchten". Alla voce solista (soprano) e al continuo si aggiunge una parte strumentale obbligata eseguita dai violini all'unisono - come nell'aria per soprano "Doch bin und bleibe ich vergnügt" BWV 150 - che sviluppa un tema di ritornello autonomo. Al di là di questo, il breve brano evidenzia una vera e propria serie di raffinatezze. Se la strutturazione della parte vocale deve ancora molto alla Devisenarie, nel successivo sviluppo tuttavia si trova già una tecnica che sarebbe divenuta tipica nei lavori vocali maturi di Bach, cioè la combinazione simultanea della parte vocale con il ritornello.

Come già accennato in precedenza, alla fine del periodo di Mühlhausen perdiamo per alcuni anni le tracce del Bach compositore di musica sacra vocale. Quando intorno al 1713-14 egli riappare con ulteriori cantate, il genere ha ormai subito radicali trasformazioni. A Weimar Bach elaborò l'intera gamma di possibilità stilistiche offerte dall'aria, trovando anche soluzioni estremamente anticonvenzionali. Mentre le arie delle sue prime cantate di Weimar (BWV 21 e BWV 18) nella loro brevità così come in molti dettagli ricordano ancora il periodo di Mühlhausen, i lavori composti per adempiere il suo incarico di Konzertmeister di corte all'inizio di marzo 1714 percorrono nuove vie. Le prime cantate di Bach sono chiaramente composte rivolgendo in primo luogo l'attenzione al testo biblico, e occasionalmente anche a quello del corale, e concentrano pertanto l'interesse sulle sezioni del tutti, mentre le arie e le parti di arioso vengono piuttosto considerate alla guisa di interpolazioni (è questo uno dei motivi principali per cui queste opere ebbero maggiore popolarità delle cantate più tarde nella Bach-Bewegung del XIX secolo). Il nuovo tipo di cantata, invece, è composto seguendo il fluire della libera poesia, e le scelte compositive sono tese principalmente alla realizzazione delle arie, alla loro reciproca relazione così come all'alternanza con i recitativi.

Violino unisono e Soprano. con Funicamento.

Da Capo!
Da Capo!
Da Capo!

Terzo movimento della cantata "Der Herr denket an uns" BWV 196 per soprano e violini all'unisono (copia della seconda metà del XVIII secolo).

Nel quadro dell'architettura complessiva dell'opera, i cori cedevano spesso il ruolo predominante alle arie, mentre i corali tendevano ad apparire solo come semplici movimenti conclusivi a quattro voci senza strumenti obbligati. Solo con i grandi cori su testi biblici del suo primo ciclo di cantate di Lipsia [1723-24) e con i cori su corale del secondo (1724-25), Bach riuscì a creare sezioni di *tutti* egualmente imponenti, artisticamente elaborate e musicalmente flessibili.

Questo mutamento delle priorità si riflette su tutti gli aspetti tecnico-compositivi. Da un lato le arie richiedono l'illustrazione di un affetto chiaramente sviluppato, e che rimane lo stesso per la durata dell'intero movimento, mentre in precedenza la "traduzione" musicale della prosa biblica consentiva il semplice accostamento di segmenti di diversa lunghezza. D'altro canto le arie, in quanto strutture autonome di grandi dimensioni e in se stesse compiute, hanno spesso un'orchestrazione fantasiosa e originale, che conduce ad una ancor più marcata individualizzazione dei singoli movimenti della cantata e in genere è fonte di una maggiore espressività. Per esempio il primo lavoro di una serie composta fra il 1714 e il 1716, la cantata per la Domenica delle Palme "Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182 (composta per il 25 marzo 1714) assegna ad ognuno dei tre solisti un'aria, il cui tipico carattere è conferito dalle seguenti varianti di strumentazione:

BWV 182/4	Basso e archi
BWV 182/5	Contralto e flauto diritto
BWV 182/6	Tenore e continuo

Nella cantata di Pentecoste per grande organico "Erschallet, ihr Lieder" BWV 172, composta per il 20 maggio 1714, dopo il 'tutti' introduttivo (che viene riproposto alla fine) Bach procede nella stessa maniera sistematica:

BWV 172/3	Basso e trombe
BWV 172/4	Tenore e archi (unisono)
BWV 172/5	Soprano, contralto e oboe

Il risultato di questa soluzione musicale è che le singole arie spiccano con i loro affetti contrastanti, e acquisiscono maggiore autonomia rispetto a quanto non fosse possibile nelle singole sezioni della cantata antica.

Una particolare caratteristica delle cantate sacre di Bach a Weimar è la tendenza ad evitare la stretta forma con da capo con la sua schematica formula modulante, o di utilizzarla solo con alcune modifiche. Le riserve di Bach in proposito possono essere seguite fino alle composizioni di Lipsia, e lo distinguono in modo evidente dai suoi contemporanei. Ciò può avere relazione con

il fatto che la forma rigorosa dell'aria col da capo era ancora associata alle sue origini profane e alla cantata solistica italiana. Le modifiche apportate da Bach potrebbero dunque avere origine dai suoi sforzi di creare un genuino stile "da chiesa", che si differenziasse con chiarezza - come auspicavano ripetutamente i teorici del XVIII secolo - dallo stile profano. Rigorose arie con da capo si trovano peraltro in brani solistici, che Bach intitolò esplicitamente "Cantata", quali "Widerstehe doch der Sünde" BWV 54, e "Mein Herz schwimmt im Blut" BWV 199, composti su testi del poeta di corte di Darmstadt Georg Christian Lehms. Il fatto che i testi poetici, nella loro forma e nelle loro convenzioni, fossero legati alla cantata solistica profana italiana, come indica il titolo stesso di "cantata", abitualmente evitato nella musica sacra, viene riflesso da Bach in modo assai più marcato rispetto alle altre cantate sacre non solo nell'organico (voce solista e orchestra), ma anche sul piano formale musicale.

Le arie di Bach del periodo di Weimar si distinguono spesso per la loro tendenza a sperimentare non solo nuove forme, ma anche nuove tecniche. Particolarmente affascinanti sono quelle arie in cui una melodia di corale è stata introdotta come cantus firmus vocale o strumentale. Il testo del corale, cantato o implicito nell'esecuzione strumentale, crea un secondo livello semantico. Ciò da origine a una doppia relazione: da un lato la strofa del corale commenta il testo in libera poesia, dall'altro il testo dell'aria trova un suo riflesso nel corale. Questa tecnica di combinazione non è una nuova invenzione: appartiene al repertorio dell'antica musica vocale sacra, ed è spesso presente nei maestri della Germania del nord quali Dietrich Buxtehude, Nikolaus Bruhns e Johann Valentin Meder, che - e non è certo un caso - rivestirono grande importanza per lo sviluppo dello stile di Bach anche in altri aspetti della sua produzione creativa. Il merito di Bach sta nel fatto di aver trasferito questa tecnica nell'ambito della cantata sacra e di averla così riconquistata al mondo espressivo della musica vocale sacra del suo tempo. In genere nei libretti delle cantate che Bach mise in musica non ci sono riferimenti a queste strofe di corale aggiunte dal compositore; dobbiamo pertanto ritenere che tale scelta rappresentasse un contributo personale di Bach e in certa misura una sua interpretazione del testo.

Bach aveva una particolare predilezione per la composizione di tali passaggi o movimenti combinati, con la simultanea presentazione di un corale e altri testi. Già nella sua cantata di Mühlhausen "Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir" BWV 131 egli combina i due movimenti ariosi con due diverse strofe dell'inno "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut", e anche nei brani solistici delle cantate "Gott ist mein König" BWV 71 e "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit"



Castello di Weimar, da un'incisione del XVIII secolo.

BWV 106 si trovano già esempi di *cantus firmus* strumentale. Nel quadro delle più complesse arie delle cantate di Weimar, tuttavia, la combinazione della forma dell'aria basata sul principio del *da capo* (fosse esso utilizzato rigorosamente o liberamente) con la *barform*. (AAB) del corale crea una serie di problemi la cui soluzione richiede una tecnica compositiva particolarmente matura. Sembra quasi che Bach si assegnasse volutamente questo compito per rendere il suo comporre più difficile e quindi più interessante. Naturalmente egli aveva l'ambizione di conferire alle arie la massima perfezione sul piano della forma, dell'armonia e della retorica, nonostante la divergente autonomia del *cantus firmus*. Bach sviluppò sistematicamente questi esperimenti anche in epoca successiva, per esempio nei cori introduttivi del ciclo delle cantate su corale, nel coro d'apertura della *Passione secondo Matteo* e infine - *opus summum* sotto questo punto di vista - nel grandioso movimento d'apertura "Ein feste Burg ist unser Gott", che, aggiunto in un secondo tempo, la della cantata di Weimar per la terza domenica di quaresima (Oculi-Kantate) "Alles, was von Gott geboren" BWV 80a un monumento della musica riformata.

Nella serie di cantate composte a Weimar dopo la sua nomina a Konzertmeister (2 marzo 1714), Bach cominciò ad usare una combinazione di aria e corale già dal suo secondo lavoro, la cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", composta per un'esecuzione del 22 aprile 1714. In quest'opera Bach adatta la forma dell'aria, accompagnata solo dal continuo, alla melodia del corale eseguita da una tromba. Nella cantata di Pentecoste "Erschallet, ihr Lieder" BWV 172, composta quattro settimane più tardi, egli fa un ulteriore

passo avanti: nel quinto movimento trasforma il testo, costituito da tre strofe, in un duetto durchkomponiert per soprano e contralto, accompagnato dal continuo e incorniciato da un ritornello che gli conferisce unità. A ciò si aggiunge come cantus firmus la melodia del corale "Komm, heiliger Geist, Herre Gott" eseguita dall'oboe (in una successiva esecuzione questa parte sarà affidata all'organo), qui abbellita fino ad essere resa quasi irriconoscibile. Le due voci si intrecciano in un dialogo, la linea del basso aggiunge una formula di ostinato le cui note più acute disegnano l'inizio della melodia del corale, e l'oboe sviluppa questa testura contrappuntistica già in sé concepita a regola d'arte facendone un quartetto. I problemi compositivi di quest'aria, ai quali Bach trovò magistrale soluzione, sono legati soprattutto alla scrittura contrappuntistica, mentre lo svolgimento formale, data la forma strofica del testo e la melodia del corale, eccezionalmente priva di ripetizioni, non presenta particolari difficoltà.

Bach affronta ancora una volta i problemi formali sopra descritti nell'aria "Letzte Stunde, brich herein", dalla cantata di Pasqua datata 1715 "Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret" BWV 31, una composizione di analoga complessità strutturale con le sue quattro parti obbligate. Il testo di Franck presenta una costruzione libera, ma inequivocabilmente con da capo, mentre la melodia del corale "Wenn mein Stündlein vorhanden ist", eseguita parallelamente dagli archi all'unisono, si svolge secondo la caratteristica barform AAB. Ciò richiede da un lato una diversa organizzazione e armonizzazione delle prime righe della melodia del corale che vengono ripetute, mentre d'altro canto anche la parte A dell'aria deve essere combinata due volte in modo diverso.

L'inserimento di melodie di corale vocali o strumentali nel contesto di un'aria non solo crea nuovi legami a livello testuale, ma spesso - e forse addirittura in primo luogo - contribuisce a conferire omogeneità musicale al lavoro. In almeno quattro delle cantate di Weimar la melodia della citazione strumentale del corale contenuta in una delle arie corrisponde a quella del corale conclusivo. In tre casi (BWV 80a, 161 e 185) il corale appare già nell'aria di apertura, creando così attraverso un legame musicale con il movimento conclusivo una cornice ben delineata per l'intera opera, del tutto assente nel testo di partenza; nel quarto caso (BWV 31) la citazione del corale come cantus firmus appare nel penultimo movimento, introducendo in tal modo il corale conclusivo.

Un altro esperimento compiuto da Bach nelle sue cantate di Weimar è il tentativo di combinare per la prima volta la forma dell'aria con le tecniche della fuga. Ancora una volta il problema consisteva nel far concordare due princi-

più divergenti. Bach aveva già sperimentato con successo le tecniche della fuga nella scrittura per coro, anche in elaborazioni polifoniche di corali; in relazione al modello formale dell'aria, tuttavia, questo procedimento era assai più difficile, dal momento che la specifica struttura dell'aria è diametralmente opposta al trattamento polifonico. Considerando i sistematici esperimenti compiuti da Bach con i generi e gli stili musicali contemporanei, il fatto che alcuni anni più tardi, nel movimento finale del quarto Concerto brandeburghese, egli realizzasse una sintesi fra la fuga e un movimento di concerto appare una semplice conseguenza logica.

La prima aria fugata di Bach si trova nel movimento conclusivo della cantata "Widerstehe doch der Sünde" BWV 54, probabilmente composta per la terza domenica di quaresima (23 marzo) 1715. Alle due parti strumentali affidate a violini e viole si aggiunge nell'elaborazione del tema della fuga cromatica come terzo partner il contralto solista. La linea del basso si muove in una successione regolare di ottavi, riconoscibile come controsoggetto obbligato solo alle parole cantate dal contralto "denn dieser hat sie aufgebracht". I ritornelli e le sezioni solistiche costruiti in base al principio di un libero da capo sono stati strutturati come esposizioni della fuga, con una progressiva intensificazione contrappuntistica (stretti dalla mis. 35) e armonica (modulazioni a do min., sol min., fa min. e lab magg.) fino alla fine della sezione B. Segue una ripresa variata della sezione A, che si conclude con una nuova variante del ritornello in cui il continuo esegue per la prima volta il tema integralmente e in evidenza. Con questo accorgimento è resa eguale giustizia alla simmetrica e per così dire circolare forma dell'aria con da capo così come alla struttura lineare e basata sul principio di intensificazione della fuga.

Nel movimento di apertura della cantata "O heiliges Geist- und Wasserbad" BWV 165, composta per la festa della Santissima Trinità nel 1715 o 1716, Bach trovò un'altro modo per integrare le tecniche della fuga nella cornice dell'aria. I ritornelli sono qui concepiti come esposizioni della fuga a quattro voci, mentre nelle sezioni di solo la scrittura è ridotta a tre parti (primo violino, soprano e continuo). Ciò nonostante l'elaborazione motivica rimane strettamente legata al tema; sia la testa del tema sia il contrappunto obbligato, occasionalmente introdotto anche in maniera isolata nel successivo svolgimento, compaiono nella loro forma originale e inversa.

Negli anni di Weimar anche i recitativi delle cantate sacre di Bach subirono un processo di perfezionamento analogo a quello delle arie. È vero che molti libretti di Franck, che Bach in quest'epoca metteva in musica, prevedono pochi recitativi, se non addirittura nessuno, ma Bach, ogniqualvolta aveva

l'opportunità di utilizzare testi di altri autori, riservava grande attenzione alla composizione dei recitativi. Rispetto ai suoi contemporanei Bach coltivava uno stile di recitativo spiccatamente personale, nel quale la melodia non è mai completamente subordinata al ritmo della parola come accade, per esempio, nell'opera o nella cantata da camera italiana. Conseguentemente i suoi recitativi sono musicalmente più indipendenti, più espressivi, e in definitiva anche più drammatici. Soprattutto nelle sue cantate di Weimar Bach si allontanò solo molto lentamente dal tipo di recitativo coltivato nel XVII secolo, assai prossimo allo stile dell'arioso. Ciò emerge con evidenza dai frequenti melismi su parole cariche di affetti e dalle lunghe inserzioni e sezioni conclusive di arioso nei suoi recitativi dell'epoca di Weimar, che scompaiono gradualmente solo nelle cantate di Lipsia.

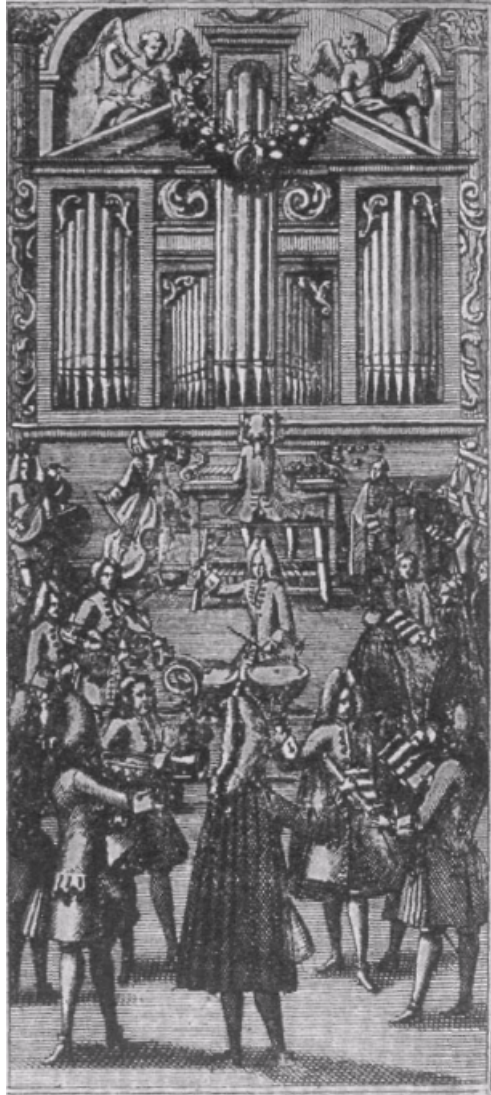
I recitativi svolgono un ruolo di particolare importanza nella cantata "Gleich wie der Schnee und Regen vom Himmel fällt" BWV 18. A parte un movimento introduttivo strumentale, una breve aria e il corale conclusivo, il lavoro è una lunga successione di recitativi, interrotti solo da interpolazioni del coro a guisa di litanie. Nelle cantate "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21. "Christen, ätzt diesen Tag" BWV 63 e "Mein Herze schwimmt im Blut" BWV 199, estesi recitativi accompagnati carichi di affetti e generosamente armonizzati fungono da preparazione per arie espressive e solenni.

Durante il suo periodo di attività a Weimar Bach esplorò in modo estremamente personale il potenziale musicale offerto dalle forme del recitativo e dell'aria che erano state introdotte nella musica sacra protestante attraverso gli sforzi riformatori di Erdmann Neumeister. La sua sfaccettata concezione compositiva gli consentì di dare nuove definizioni ai generi e agli stili tradizionali, realizzando una fusione dei principi strumentali e vocali così come degli aspetti tradizionali e moderni. Il risultato di tali complessi processi fu da lui stesso, nella valutazione delle sue composizioni sacre, definito "intricato" (Doc. I, n° 34). E quando l'allievo di Bach Lorem Christoph Milder nel 1739 disse che nella sua musica sacra vocale Bach aveva preso a modello "la musica di venti-venticinque anni prima" (Doc. H, n° 436), intendeva significare che in questo genere gli ideali stilistici di Bach avevano trovato la loro decisiva espressione artistica durante l'epoca di Weimar.

Note

1 J. Mattheson. *Der Volkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, p. 78.

2 Erdmann Neumeister nella prefazione della sua raccolta *Geistliche Cantateti statt einer Kirchen-Music*, Weißenfels 1700.



*Musica nella Thomaskirche di Lipsia,
presumibilmente sotto la direzione del predecessore
di Bach, Johann Kuhnau, da un'incisione del 1710.*

AFFETTI, RETORICA ED ESPRESSIONE MUSICALE

Ulrich Leisinger

L'OPERA COME MODELLO DELLA MUSICA SACRA INTORNO AL 1700

Per secoli la musica aveva occupato un suo preciso posto nel sistema delle arti liberali. Insieme all'aritmetica, alla geometria e all'astronomia costituiva il *quadrivium* nel corpo delle discipline delle Scuole Latine, a cui si contrapponeva il *trivium* costituito da grammatica, retorica e dialettica. Intorno al 1600 tuttavia la teoria musicale, che studiava la musica come una scienza matematica, si era infinitamente allontanata dalla pratica musicale. E' difficile immaginare un contrasto più grande di quello che esisteva fra la costruzione speculativa dell'armonia delle sfere esposta da Keplero nel 1619 e la contemporanea opera italiana. Da un lato si trovava la convinzione di un cosmo ben regolato, il cui ordine si rifletteva nelle proporzioni musicali, dall'altro si doveva fare l'affascinante e sconcertante esperienza del fatto che il compositore di un'opera riusciva a suscitare, trasformare e appagare quasi a suo piacimento le passioni degli attori e del pubblico.

Particolarmente adatta a toccare gli ascoltatori appariva la musica vocale, poiché la musica strumentale mancava di determinatezza e dunque, secondo l'opinione dell'epoca, di forza di persuasione. Questa opinione è espressa per esempio da Heinrich Bokemeyer, cantor a Wolfenbuttel dal 1717, in un

trattato dal titolo *Der melodische Vorhof*:

"Il fine della musica è quello di educare gli ascoltatori in modo soave e piacevole. Per questo è necessario costruire la comprensione, dirigere il desiderio, e non solo sollecitare l'orecchio. E' vero che una melodia strumentale, senza testo, ha già un certo influsso sull'animo umano, se è opportunamente predisposta, ma per quanto essa sia eccitante, difficilmente sarà compresa se non vi è aggiunto un testo, attraverso il quale anche la ragione sia coinvolta, e di conseguenza l'effetto sia tanto più intenso, per raggiungere la sua vera finalità."¹

Al più tardi intorno al 1700 la musica sacra protestante cominciò a subire il fascino dell'opera. Se fino a quel momento il repertorio religioso si basava per lo più su testi biblici di carattere didattico, si cercò ora di sfruttare anche nella chiesa le esperienze fatte sulle scene dell'opera. Per giustificare tale legame Johann Mattheson, operista e teorico ad Amburgo, si servì della motivazione che la musica per la chiesa e la musica per il teatro solo ad una osservazione superficiale avevano finalità diverse:

"Nella chiesa [...] io ho infatti con la musica gli stessi intendimenti che ho all'opera, e cioè questi: risvegliare gli stati d'animo dell'ascoltatore e muoverli in una certa direzione: all'amore, alla compassione, alla gioia, alla tristezza ecc. [...] Solo che qui, durante la funzione religiosa, sono necessarie emozioni intense, serie, durature ed estremamente profonde,"²

L'influsso dell'opera si manifestò innanzitutto nella scelta dei testi, e si estese poi sul piano musicale. A questo proposito Mattheson precisò lo scopo della musica:

"La lode a Dio dovrebbe essere il fine principale della musica sacra, e indirettamente di tutta la musica. Dunque non solo educare l'ascoltatore, ma innanzitutto commuoverlo."³

Mattheson non considerava più come scopo l'educazione degli ascoltatori, bensì la loro commozione. Per questo si serviva dell'esperienza dei buoni oratori o predicatori: un'impressione duratura può essere ottenuta molto più facilmente risvegliando le emozioni che con argomentazioni razionali.

Questo fondamentale mutamento nella concezione della musica sacra risulta evidente dal confronto fra due delle prime cantate di Johann Sebastian Bach. Il cosiddetto *Actus Tragicus* BWV 106 dell'epoca di Mühlhausen rappresenta la tipologia più antica. Il testo è costituito da versetti biblici e strofe di corale; le singole parti del testo sono autonome, ma poste in successione in modo da formare una unità teologica: la nostra vita è come la nostra morte nelle mani di Dio. L'antico patto, stipulato un giorno da Dio con Mosè,



stabili che tutti gli uomini sono mortali; il patto però che Cristo ha rinnovato offrendo la sua vita per noi ci assicura la vita eterna.

La cantata "Mein Herze schwimmt im Blut" BWV 199 dell'epoca di Weimar, invece, è costruita in maniera assai meno lineare, e include anche diversificazioni psicologiche. Il messaggio teologico risulta da una successione di passaggi emotivi, che si sviluppano in una logica progressione: il cristiano è cosciente dei suoi peccati, che lo rendono "un mostro ai santi occhi di Dio". Al dolore che nasce da questa consapevolezza seguono il pentimento e la confessione dei peccati. Dalla fede in Dio, che il peccatore pentito attinge attraverso un consolatorio versetto di corale, nascono una nuova fiducia e una nuova gioia.

Alla dichiarazione dell'Actus Tragicus "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" ("Il tempo migliore è il tempo di Dio") con la successiva affermazione "in ihm leben, weben und sind wir" ("in lui viviamo, in lui palpitiamo, in lui siamo") si contrappone il turbamento personale, drammaticamente dipinto, di "Mein Herze schwimmt im Blut" ("Nuota nel sangue il mio cuore"). Quanto sobrie e didattiche suonano le parole "Ach, Gott, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen" ("Ah, Signore, insegnaci a riflettere sul fatto che dobbiamo mo-

rire" rispetto all'aria "Tief gebückt und voller Reue, lieg ich, liebster Gott, vor Dir" ("Col capo chino, in piena contrizione, io giaccio, amato Dio, dinanzi a te"). Nell'Actus Tragicus i singoli movimenti della composizione sono sostanzialmente equilibrati, nella cantata "Mein Herze schwimmt im Blut" essi sono accuratamente differenziati: alle imponenti arie, che cercano di analizzare esaurientemente i significati del testo attraverso numerose ripetizioni e al tempo stesso di metterlo in luce sotto diverse prospettive, sono anteposti recitativi che preparano e chiariscono il cambiamento di stato d'animo. Le arie dovrebbero solo in seconda istanza trasmettere un contenuto teologico: in primo piano è posta la rappresentazione di stati d'animo con lo scopo di toccare in questo modo l'ascoltatore. Mediante le sue indicazioni su come dovrebbe essere il testo di un'aria, Mattheson evidenzia i due livelli semantici di un'aria sacra: la rappresentazione di un affetto e l'interpretazione di un concetto teologico generale; egli afferma: "Un'aria non dovrebbe in realtà essere altro che una massima e un assioma ben strutturato, provvisto di un certo affetto e capace di indurre alla riflessione, che possa essere di costante utilità e applicazione per la materia di cui tratta."⁴

Se dunque un'aria è una efficace rappresentazione di un affetto, il recitativo serve per motivare tale affetto. Attraverso la distinzione di queste due funzioni, già sperimentata sulla scena del teatro d'opera, la nuova cantata sacra si articola in unità composte da recitativo e aria, che sono in reciproca relazione sul piano del contenuto ma richiedono mezzi diversi di trattamento musicale. In questo modo uno dei più importanti postulati estetici dell'epoca, che prevedeva l'unità attraverso la molteplicità, veniva agevolmente adempiuto. Questo nuovo tipo di testo con la sua successione di recitativi e arie, spesso ampliato con un *die turn* biblico all'inizio e un corale conclusivo, si dimostrò profondamente efficace e nello spazio di pochi decenni sostituì quasi completamente forme testuali più antiche, come cantate su versetti biblici o su Kirchenlieder utilizzati nella loro forma originale.

LA TEORIA DEGLI AFFETTI

Il successo della nuova forma della cantata si può spiegare al meglio risalendo alle contemporanee teorie sui moti dell'animo. Ad esse si erano dedicati già i più grandi pensatori del XVII secolo come Rene Descartes e Baruch Spinoza; i loro tentativi di spiegazione si erano ben presto diffusi e furono adattati dagli studiosi di musica per dar ragione dell'effetto affascinante esercitato dalla musica. Le idee sviluppatasi intorno ai 1650 rimasero vive per alcuni decenni, influenzando in maniera considerevole le concezioni musicali negli anni di gioventù di Bach.

Il punto di partenza di ogni teoria degli affetti è costituito dalla relazione fra corpo e anima. Si partiva dal presupposto che gli affetti, in quanto passioni dell'anima, avessero motivazioni fisiche, e si sperava che, grazie ai rapidissimi progressi che avevano fatto le scienze naturali, si sarebbe trovato acceso anche al fenomeno emotivo. Mediatori fra il corpo e l'anima furono considerati da Descartes gli spiriti vitali, ed egli definì le passioni sensazioni o emozioni dell'anima, che devono essere indotte, sostenute e rafforzate attraverso il movimento degli spiriti vitali. Contrariamente all'apparenza, i moti dell'animo non sono atti volontari dell'anima: l'anima è piuttosto toccata, subisce un affetto e ne è in balia. Questo significato è già contenuto nel termine latino *affectus* (da *officere* = influire, rendere affetto); lo stesso vale per il sinonimo italiano "passione" e per il tedesco "Leidenschaft". In questo senso anche Spinoza definì affetti quegli influssi sul corpo che ne aumentano o diminuiscono, promuovono o frenano il potenziale.

Sulla base dell'antica teoria degli affetti filosofi come Descartes e teorici della musica come il padre gesuita Athanasius Kircher cercarono di spiegare l'origine degli affetti. Si era convinti che i moti dell'animo fossero conseguenza di stati di eccitazione del corpo. Se qualche oggetto provoca la nostra ira, agisce, secondo Kircher, sulla bile, i cui vapori caldi producono poi, a seconda delle circostanze e del temperamento, affetti quali l'ira, la rabbia o il furore. In modo analogo si cercò di spiegare anche l'effetto della musica: il suono avrebbe un effetto sul corpo, e lo muoverebbe sia all'esterno sia all'interno. Se questi moti del corpo corrispondono a quelli che sono abitualmente associati agli stimoli esterni prodotti per esempio da un oggetto che provoca in noi l'ira, si verificano allora proprio quei processi fisici che inducono nella nostra immaginazione l'impressione di avere davanti agli occhi un oggetto che suscita l'ira:

"Di fatto, la musica e gli affetti hanno una natura comune, (...) Quando il 'numerus harmonicus' [cioè le proporzioni musicali e le vibrazioni che ne conseguono] eccita l'aria interna, e le imprime moti armonici, quindi colpisce la fantasia, e questa colpita agita gli umori, gli umori dello spirito denso di vapori mischiati con la sottile aria interna allo stesso modo spingono l'uomo verso il luogo in cui sono diretti; e in questo modo e non in altro l'armonia muove le passioni."⁵

Dal nostro punto di vista questa spiegazione appare complicata, quasi confusa; non dobbiamo però dimenticare come anche i moderni tentativi di dare una spiegazione al modo in cui un oggetto del mondo esterno provochi in noi determinati stimoli siano non meno astratti e quasi altrettanto speculativi. Comunque questo modello era sufficiente per soddisfare le esigenze dell'e-

poca e permetteva di fornire una spiegazione razionale ai forti effetti della musica. Inoltre, se gli stimoli musicali erano considerati in ultima analisi stimoli fisici, si potevano trarre dalla teoria degli affetti regole per un utilizzo efficace dei mezzi di espressione musicale.

Il dolore per esempio, in base alla definizione generale di Descartes, è una spiacevole debolezza e consiste in un fastidio che colpisce l'anima per una sventura o una colpa. E' facile trarre da ciò alcune analogie musicali: la debolezza richiede quasi inevitabilmente un tempo lento, una "tonalità morbida" (minore) e piccoli intervalli; la colpa può essere rappresentata da suoni e intervalli "sgradevoli", dunque da dissonanze. Il cromatismo, soprattutto nei movimenti discendenti, che era definito *passus duriitscidus*, cioè un po' duro, può rappresentare il "fastidio che colpisce l'anima".

Anche la domanda, da dove possa il compositore trarre la certezza che l'emozione del cantante possa essere trasmessa all'ascoltatore, trova nella teoria degli affetti una risposta. Se l'esecutore e l'ascoltatore sono in uno stesso stato d'animo, si creeranno fra essi delle risonanze, come spiega Kircher: "Se due strumenti sono perfettamente intonati, e solo uno è colpito con armonica modulazione (= in modo armonico), si produrrà la stessa armonia anche nell'altro strumento, che pure non è stato colpito."⁶

Spinoza aggiunge un ulteriore elemento di spiegazione: l'anima ricorda le sue precedenti esperienze. Se è stata condotta una volta in un certo affetto, si ricorderà questo affetto quando nuovamente si troverà in circostanze analoghe o sarà mossa da analoghi eventi. Si capisce così perché i compositori abbiano sempre fatto ricorso agli stessi mezzi già sperimentati: il compositore poteva sperare con analoghi mezzi di ottenere analoghi effetti; un pezzo che era stato considerato una volta triste, avrebbe avuto sempre lo stesso effetto. Dal momento che gli affetti, come abbiamo visto sopra, non sono opera dell'individuo, ma sono provocati dall'esterno, si ha come conseguenza che la rappresentazione degli affetti può essere a grandi linee standardizzata. Il numero di affetti che appariva in un primo momento immenso si riduce a pochi affetti fondamentali - amore, odio, gioia, tristezza, compassione e paura -, come li aveva definiti Mattheson nel passo sopra citato.

Eloquente per la tipizzazione degli affetti è l'illustrazione di copertina di un trattato di Franz Lang, padre gesuita come Athanasius Kircher. Il titolo dell'opera "Theatrum affectuum humanorum" è già di per sé significativo, in quanto in esso si riflette la convinzione dell'uomo barocco che il mondo altro non è se non un palcoscenico, e la vita è dunque un gioco determinato e di-

retto dall'Altissimo. Secondo la tradizione scolastica il posto più alto è occupato dalla virtù, che altri autori forse non avevano ancora contato fra gli affetti. Questa sua posizione può però essere motivata attraverso la filosofia di Spinoza, che definiva la virtù beatitudine e la beatitudine amore per Dio. Tanto più l'anima può godere dell'amore divino, tanto maggiore è il potere che essa ha sugli affetti e tanto meno è alla loro mercé. La virtù può pertanto essere considerata uno stato di libertà dagli affetti, e di conseguenza il fine massimo della vita. Intorno alla virtù Lang pone, simmetricamente ordinate, le personificazioni degli affetti a due a due: ad ogni affetto positivo alla sua destra corrisponde il negativo corrispondente alla sinistra: amore di fronte a *odium*, *audacia* a *timor*, *desiderium* a *fuga*. In primo piano vediamo *spes* e *desperatio*, e vicinissimi alla virtù *gaudium* e *tristitia*. Si vede infine ancora sullo sfondo fra, alla quale non può essere contrapposto nessun affetto positivo, cosicché la nicchia che le sta di fronte rimane vuota.

Per ogni affetto, mancando una uniforme definizione di numero e denominazione, è possibile - come nell'illustrazione allegorica di Lang - individuare alcuni attributi; possono essere create anche analogie puramente musicali. Il carattere delle arie della cantata "Mein Herze schwimmt im Blut" è pertanto già definito attraverso gli attributi musicali con tale precisione che non sono necessarie le parole per sentire nella prima aria l'affetto del dolore, e nell'ultima quello della gioia. L'aria centrale di questa cantata mostra però i limiti della rappresentazione musicale degli affetti e rende evidente che la musica è serva e non signora del testo. Benché il ritornello irradi un senso di fiduciosa pace, solo il testo può indicarci se qui si voglia rappresentare l'umiltà, la tranquillità o, come in questo caso, il pentimento.

Le convinzioni qui accennate vengono efficacemente riassunte da Johann Kuhnau nella prefazione alla sua *Musicatisene Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten auffdem Clauiere zu spielen*. Kuhnau, Thomaskantor dal 1701 al 1722 e dunque immediato predecessore di Johann Sebastian Bach a Lipsia, che pure osò compiere il tentativo di tradurre contenuti biblici in brani strumentali privi di testo, attribuiva comunque alla musica vocale il rango più elevato:

"Ci si è serviti in generale della musica vocale per ottenere qualcosa di particolare negli animi, poiché le parole contribuiscono molto, anzi in massima parte, ai suoi moti. Se le parole hanno già in sé molto effetto, la loro capacità di penetrazione è raggiunta al massimo grado attraverso la musica. Ciò è dimostrato da molti pezzi sacri [...] in particolare quelli che intendono a fondo che cosa sia la Musica Pathetica [cioè un tipo di composizione finalizzato alla rappresentazione degli affetti]. Soprattutto però, con l'esempio dello stile tea-



Johann Kuhnau, da un disegno a penna.



Johann Mattheson, da un'incisione, 1746 ca.

trale e dell'opera, che possono avere come soggetto sia una storia sacra sia una storia profana, si è compreso a sufficienza quanto fossero felici i maestri nell'espressione degli affetti e di altre cose."⁷

Sembrerebbe plausibile tradurre "espressione degli affetti" semplicemente con "espressione musicate". Dobbiamo però essere consci del fatto che la parola "espressione" ha oggi una connotazione che gli inizi del XVIII secolo ancora non conoscevano. Sulla base della nostra familiarità con la musica del periodo classico e romantico noi intendiamo l'espressione musicale in generale come una ricerca del compositore di esprimere se stesso, di comunicare ad altri attraverso la musica le sue sensazioni e i suoi sentimenti. Questo modo di pensare doveva essere estraneo all'epoca barocca, che considerava gli affetti non come uno stato dell'individuo, ma come influssi esterni, oggettivi, esercitati su di lui. Il modo di dire che un soggetto "vuole esprimere se stesso" non è pertanto utilizzabile per gli inizi del XVIII secolo; secondo la concezione dell'epoca sono piuttosto gli affetti che gravano sul soggetto a poter essere espressi.

In una lettera del settembre 1687 al matematico e filosofo Antoine Arnauld, Gottfried Wilhelm Leibniz sviluppa questo pensiero:
 "Secondo il mio modo di parlare, una cosa 'ne esprime un'altra' quando esiste una costante e ben regolata relazione fra ciò che viene detto dall'una e dall'altra."⁸

Così una efficace "espressione degli affetti" presuppone una relazione ben definita fra l'affetto da rappresentare e la musica chiamata a rappresentarlo. Anche da questa prospettiva si deduce che la rappresentazione degli affetti nell'epoca barocca doveva essere altamente standardizzata e tipizzata, poiché solo così erano ipotizzabili "relazioni ben definite" fra musica e affetto. La locuzione "espressione degli affetti" dovrebbe pertanto essere sostituita nel nostro attuale modo di parlare con "rappresentazione".

MUSICA E RETORICA

Non può più sorprendere che anche Kuhnau facesse riferimento all'opera quale modello per la rappresentazione degli affetti. D'altro canto però una parte considerevole dell'ambiente clericale protestante guardava all'opera con diffidenza; in molti luoghi divamparono discussioni riguardo al fatto che l'opera fosse piuttosto dannosa che utile. Per questo motivo molti ecclesiastici protestanti - ma non tutti - erano estremamente scettici di fronte all'avvicinarsi della musica sacra a quella teatrale, che si evidenziava soprat-

tutto mediante l'introduzione nelle cantate sacre di recitativi emozionali e di arie cariche di affetti. Georg Motz, cantor e direttore musicale del ginnasio di Tilsit, si servì con particolare abilità di un'apparente via traversa per utilizzare le conquiste dell'opera nella musica sacra senza suscitare le critiche degli ambienti clericali più conservatori. In uno scritto di difesa contro le contestazioni mossegli dal pastore di Lockwitz Christian Gerber, Motz si appoggiò alla circostanza che molti cantores erano attivi anche come insegnanti scolastici: egli definì la retorica, indiscutibile parte integrante dei programmi scolastici, un metro di riferimento per una musica sacra che rispondesse a tutti i necessari requisiti. Fece notare come un'adeguata rappresentazione di tutti gli affetti contenuti in un testo fosse il primo e principale criterio per una composizione musicale; facendo riferimento al fatto che nella chiesa si deve condurre l'animo al riconoscimento del bene, egli fa un paragone con il compito del sacerdote:

'Testi gioiosi devono essere cantati con gioia, testi tristi con tristezza. Inni di lode e di ringraziamento non possono essere accompagnati con una musica triste, né canti di penitenza con melodie vivaci e allegre. Una melodia triste non suscita alcuna gioia, e una gioiosa alcuna tristezza. Gli animi devono essere condotti al bene in qualsiasi modo possibile. La retorica non è biasimata se i sacerdoti nelle grandi festività proclamano alla comunità la parola di Dio con gioia, e con tristezza invece nei giorni di penitenza. Tutto ciò avviene infatti con l'intenzione di indurre ancor più alla devozione i fedeli. Ciò che però non è peccaminoso o increscioso nella retorica, non è errato neppure nell'arte del canto.'⁹

Il rimprovero formulato da Gerber, che i compositori della sua epoca si ponevano come unica finalità il divertimento degli ascoltatori, senza porre sufficiente attenzione all'aspetto spirituale, è a suo parere assurdo:

"Migliaia di pezzi sacri possono testimoniare e dimostrare il contrario. Se si osserva una composizione ben fatta, vi si troverà ciò che si trova in un buon predicatore. Poiché come questi impiega ogni possibile diligenza per muovere i suoi ascoltatori al bene, così anche un musicista incita ad ogni bene i suoi uditori attraverso diverse variazioni e movimenti."¹⁰

La musica dovrebbe anzi essere addirittura preferita a un sermone:

"Anzi in una composizione tale che, quando viene eseguita, può essere definita addirittura una bella orazione musicale, e che ha in più una piacevole e bella armonia, il grande Dio permette agli uomini qui sulla terra di preguistare la gioia celeste e gli splendidi e dolci suoni del coro degli angeli, e grazie ad essa essi potranno ricordare l'essenza celeste assai più che attraverso una semplice orazione, che consiste solo nell'armonia delle parole."¹¹

La musica sacra occupa pertanto un posto non certo inferiore a quello del sermone, e un buon compositore è da porre sullo stesso piano di un buon predicatore:

"E dunque i buoni compositori, quando in una composizione sacra esprimono con arte tutte le parole del testo secondo le loro proprietà, mostrano sufficientemente di non preoccuparsi solo della piacevolezza, ma come veri cristiani anche dell'aspetto spirituale. Pertanto un pezzo sacro ben composto non consiste solo in una armonia esteriore, ma molto più in una vera santa devozione e meditazione."

Questa argomentazione non deve assolutamente essere liquidata come la cavillosa costruzione di un difensore della "moderna" musica sacra contro i suoi critici conservatori, ma è piuttosto una conseguenza della nuova posizione assunta dalla musica nel quadro delle arti liberali, come illustrato all'inizio. È orientata nella medesima direzione anche la definizione che della musica da Johann Adolph Scheibe intorno al 1730 nel suo *Compendium Musices*:

"La musica è una scienza dotta, che insieme alla ricerca sui suoni mostra come da questi, attraverso una buona melodia e armonia, possano essere espressi e suscitati gli affetti degli uomini, ma come i diversi movimenti della natura possano solo essere imitati."¹²

Questa definizione evidenzia sia il rapporto con la tradizione sia le trasformazioni nella concezione della musica: la musica è ancora definita come scienza, ma non più come una disciplina matematica. Se agli inizi del XVII secolo la musica si era di fatto affrancata dalla matematica, verso il 1700 si scoprirono notevoli corrispondenze di finalità e mezzi con la retorica.

Era quindi ovvio che il compositore di musica vocale nella realizzazione musicale di un testo prestasse attenzione alla prosodia e all'interpunzione: questi aspetti dovrebbero essere ascritti a una grammatica musicale, fondamento imprescindibile quanto la correttezza compositiva per qualsiasi seria pratica musicale. La conseguente acquisizione di analogie musicali è solo un piccolo ulteriore passo avanti. Difficilmente un compositore di quest'epoca avrebbe trascurato di rappresentare musicalmente parole come "alto", "basso", "salire", "scendere", "cadere", "affrettarsi" o "riposare".

L'obiettivo di un compositore andava però al di là di questo e, come ha descritto Motz, era simile a quello di un oratore: ciò che contava era trasmettere agli uditori determinati contenuti. Seguendo questo principio sembra consigliabile servirsi per la composizione degli strumenti della retorica, poiché

l'arte oratoria poteva fornire chiarimenti in merito all'efficace costruzione di un'opera e al suo affinamento mediante l'uso di figure retoriche, per le quali furono presto trovate corrispondenze musicali. Non dobbiamo pensare che il compositore avesse sul proprio scrittoio un esemplare della *Institutio oratoria* di Quintiliano o un analogo testo di un contemporaneo; né peraltro un pastore nella stesura di un sermone avrà fatto uso di un manuale di retorica. Il compositore doveva piuttosto assimilare i principi della retorica e utilizzarli quindi in maniera adeguata nella musica. Da un compositore degno di questo nome ci si aspettava qualcosa di più delle semplici conoscenze tecniche. Fine della composizione era esprimere e suscitare gli affetti dell'uomo, ma per ottenere ciò non bastava tradurre in musica parola per parola, come ricordava Mattheson:

"Poiché l'affetto non è semplicemente in questa o quella particolare parola, ma nel sentimento complessivo e nel contesto del discorso. E dunque abbiamo innanzitutto qui la dottrina degli affetti, che si dovrebbe cercare nella retorica, nell'etica, nella fisica ecc., e non nella grammatica, e quindi trasferire intelligentemente ad *Melodicam* [= all'arte dell'invenzione melodica]."13

In questo modo il cerchio si richiude, poiché Mattheson non vuole significare che il compositore dovrebbe studiare le scienze naturali, l'etica e la retorica prima di poter osare mettere in musica un testo. Il riferimento a queste discipline mostra piuttosto quanto alla fine del XVII e all'inizio del XVIII secolo si considerasse naturale lo stretto intreccio fra i diversi settori del sapere. Essi sono le parti costitutive di un solo cosmo, che Dio ha creato nel modo più perfetto possibile. Conseguentemente, come abbiamo visto sopra, è compito della musica innanzitutto lodare il creatore, ma poi non solo istruire ma anche commuovere gli ascoltatori.

Note

- 1 In Johann Mattheson, *Critica Musica*, voi. 2, Hamburg 1725, p. 297.
- 2 Johann Mattheson, *Der musikalische Patriot*, Hamburg 1728, p. 105.
- 3 Johann Mattheson, *Critica Musica*, voi. 2, Hamburg 1725, p. 297.
- 4 Johann Mattheson, *Critica Musica*, vol. 1, Hamburg 1722, p. 104.
- 5 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1650; riproduzione dell'edizione originale a cura di Ulf Scharlau, Hildesheim - New York 1970, p. 552.
- 6 Ibidem.
- 7 Johann Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6. Sonaten auff dem Claviere zu spielen*, Leipzig 1699, Prefazione.
- 8 Gottfried Wilhelm Leibnitz, *Die philosophischen Schriften*, a cura di Carl Immanuel Gerhardt, vol. 2, Berlin 1878, p. 112.
- 9 Georg Motz, *Die vertheidigte Kirchen-Music ...*, [Tilsit] 1703, pp. 14-15.
- 10 Ibidem, p. 52.
- 11 Ibidem, p. 52.
- 12 Johann Adolph Scheibe, *CompendiumMusices*, parte I, sezione I, § 21.
- 13 Johann Mattheson, *Critica Musica*, voi. 2, Hamburg 1725, p. 360.

Fonti

- Heinrich Bokemeyer, *Der melodische VorhoJ*, in Johann Mattheson, *Critica Musica*, vol. 2, Hamburg 1725.
- Rene Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris 1649.
- Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1650; riproduzione dell'edizione originale a cura di Ulf Scharlau, Hildesheim - New York 1970.
- Johann Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6. Sonaten auff dem Claviere zu spielen*, Leipzig 1699.
- Franz Lang, *Theatrum affectuum humanorum*, München 1717.
- Gottfried Wilhelm Leibnitz, *Die philosophischen Schriften*, a cura di Carl Immanuel Gerhardt, Berlin 1875-1890.
- Johann Mattheson, *Critica musica*, 2 voll., Hamburg 1722-1725.
- Johann Mattheson, *Der musicalische Patriot*, Hamburg 1728.
- Georg Motz, *Die vertheidigte Kirchen-Music ...*, [Tilsit/Ostpreußen] 1703.
- Erdmann Neumeister, *Fünffache Kirchen-Andachten, bestehend in theils einzeln, theils niemals gedruckten Arien, Cantaten und Oden auf alle Sonn- und Fest-Tage des ganzen Jahres*, hrsg. von Gottfried Tilgner, Leipzig 1717.
- Johann Adolph Scheibe, *Compendium Musices*, pubblicato per la prima volta in Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1960.
- Baruch de Spinoza, *Ethica ordine geometrico demonstrata*, in idem, *Opera posthuma, quorum series post praefationem exhibetur*, [Amsterdam] 1677.



Mühlhausen nel XVII secolo, da un'incisione.

ASPETTI DI PRASSI ESECUTIVA

Ton Koopman

Da quando le prime cantate di Bach risuonarono ad Amstadt e Mühlhausen molte sono le esecuzioni della sua musica che si sono susseguite, e molto diverse fra loro. Le incisioni che stiamo realizzando possiedono un loro particolare carattere. Ciò è naturalmente dovuto alla mia personale interpretazione delle opere di Bach, che si è sviluppata nel corso degli anni. Questa interpretazione è in continua evoluzione sotto l'influsso delle ricerche compiute in collaborazione con musicologi e come risultato dello stesso fare musica. Naturalmente ci troviamo spesso di fronte a domande e problemi, che possono andare da "Con che la suoniamo?", "Che tempo scegliamo?" e "Che strumenti usiamo?" a "Quali devono essere le dimensioni del coro?". Mi fa piacere sollevare un angolo del velo che abitualmente copre questo mondo e offrirvi la possibilità di guardare un poco dall'interno i problemi di prassi esecutiva che si presentano quando si esegue Bach.

ACCORDATURA E TONALITÀ

Realizzare delle incisioni su CD è una meravigliosa opportunità di eseguire l'enorme produzione cantatistica di Bach alla luce dello stato attuale della ricerca. La pratica quotidiana dei concerti è un po' più complicata; sorgono spesso problemi che non sono così facilmente risolvibili.

Un chiaro esempio di un problema di questo tipo è la questione del "*Chorton/Kammerton*", Quando si eseguono cantate che Bach ha composto in periodi differenti della sua vita è difficile usare la corretta accordatura per ogni cantata; ciò è però possibile se si organizzano tutte le prime cantate in tre periodi.

Quasi tutte le cantate scritte da Bach prima di diventare cantor a Lipsia erano eseguite nel Chorton. Questo in conformità all'intonazione degli organi, che implicava che essi suonassero un semitono sopra rispetto ai nostri. In altre parole, un la dell'organo suonava come un *sib* del nostro pianoforte. L'organo era intonato con *la* = ca. 465 Hz. mentre il nostro pianoforte ha un *la* = ca. 440. D'altro canto i legni erano intonati secondo il Kammerton: suonavano un semitono o un tono sotto il nostro pianoforte, quindi con un *la* = ca. 415 o 392. Questi legni (oboe, fagotto e flauto diritto) erano pertanto scritti da Bach nella sua partitura in modo tale che, pur essendo intonati diversamente, raggiungessero una eguale altezza suonando in una tonalità diversa, ovvero trasportando.

Oggi questo significa che alcuni esecutori nella sezione dei fiati devono acquistare strumenti aggiuntivi, e i violinisti devono procurarsi buone corde più sottili, perché delle normali buone corde non riescono a raggiungere questa intonazione così alta (*la* = ca. 465) e tendono a rompersi.

Tutto ciò implica la necessità di trovare soluzioni immediate ad alcuni problemi specifici, per esempio per il fagotto obbligato in "Nach dir, Herr, verlanget mich" BWV 150. Una parte obbligata è una parte indipendente eseguita da un singolo strumento. Oggi molti suonano questa parte con un controfagotto, ma quando Bach scrisse questa cantata, probabilmente la più antica pervenutaci, questo strumento non esisteva ancora. Grazie alla trasposizione originale questa parte può però essere eseguita senza problemi su un fagotto barocco. Gli archi hanno un *fa* alto (= ca. 465), il fagotto un *la* basso (= ca. 392) e trasporta. In questo modo il risultato sonoro converge. Lo stesso vale per "Tritt auf die Glaubensbahn" BWV 152. Gli archi, ad eccezione della viola d'amore; sono stati scritti in *mi* minore ma hanno un *la* alto (= ca. 465); i fiati sono in *sol* minore ma hanno un *a* basso (= ca. 392). Se si dovesse eseguire l'intera cantata in *mi* minore, facendo riferimento alla moderna intonazione del *la* = ca. 440, la parte vocale del basso sarebbe troppo grave. Nella intonazione originale la verità si trova esattamente nel mezzo e entrambi i solisti cantano a un'altezza ottimale.

Il confronto con il materiale d'esecuzione originale o, preferibilmente, con le partiture autografe ci fornisce molte informazioni affascinanti. "Gott ist mein König" BWV 71 fu eseguita a Mühlhausen con più cori collocati in diverse posizioni. I gruppi erano posti su balconate, fra loro distanti, e ciò dava ori-

gine a un voluto ed eccitante effetto tridimensionale: oggi si parlerebbe di effetto stereo. Il manoscritto originale mostra ciò con chiarezza: c'è un gruppo d'archi (senza cello), un secondo gruppo costituito da due flauti diritti e un violoncello, un terzo con due oboi e fagotto, un quarto con trombe e timpani e un gruppo vocale costituito da coro e solisti. Anche l'organo in una certa misura esegue una parte solistica.

In questa stessa cantata, il cui materiale orchestrale e corale furono pubblicati (assoluta eccezione per Bach), ci troviamo di fronte a qualcosa di assai sorprendente. Quando un cantante canta con il basso continuo, nelle parti di violoncello, violone e fagotto appare la scritta "Tacet": ciò significa che era previsto solo l'accompagnamento dell'organo. Noi siamo ormai abituati all'idea che il "basso continuo" preveda sempre anche il violoncello, ma questa cantata ci dimostra il contrario. Comunque sia il termine *basso continuo* o *basso cifrato*, cioè una linea di basso con numeri che indicano l'armonia, ebbe origine in epoca barocca. Questa linea può essere considerata come il

Conclusione della cantata "Gott ist mein König" BWV 71.

Le accollature a sinistra indicano i diversi gruppi strumentali (autografo).



fondamento posto a base della musica. Nelle cantate veniva eseguito dall'organo, con o senza violoncello, violone, contrabbasso o fagotto. Solo la linea del basso è scritta; l'organista deve poi interpretare la scrittura cifrata per improvvisare un accompagnamento.

"Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 è meritatamente una delle più note cantate di Bach. Per quest'opera sembra che non solo ci siano diverse versioni della parte di oboe nella sinfonia, ma anche che Bach non abbia assegnato al tenore una vera parte solistica se non a Lipsia. Tutte le esecuzioni precedenti al 1723 avevano il soprano come solista.

La presenza di un fagotto nei recitativi accompagnati dagli archi e dall'organo resta un fenomeno curioso, e ancor più curioso è il fatto che l'accordo scritto chiaramente da Bach di suo pugno nel manoscritto autografo in corrispondenza della parola "Lob" nel coro finale non compaia, per quanto io sappia, in nessuna moderna edizione.

Frammento delle parti di soprano e oboe dalla cantata "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 (autografo).



In "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" BWV 106 l'unico manoscritto conservato della partitura sembra essere responsabile di alcuni problemi. Si tratta di un manoscritto relativamente tardo, che risale alla fine del XVIII secolo. Secondo questa partitura i flauti diritti suonano nella stessa tonalità degli archi. Ciò significa che dovrebbero eseguire note non disponibili sul flauto diritto. E' possibile che in esecuzioni più tarde queste parti fossero state affidate a flauti traversi. Il problema può comunque essere risolto facendo suonare i flauti diritti un tono sopra, basandosi su un $la = ca. 415$. Tutti gli altri hanno un $la = ca. 465$, e i conti tornano.

Ci resta un problema con il basso continuo. Si aggiungeva un violoncello o (cosa che sembra più ragionevole) era una delle viole da gamba che suonava la linea del basso di "In deine Hände" BWV 106/3a? Non c'erano violoncelli nella cantata 106. Sembra logico che prima del 1723 il contrabbasso suonasse un'ottava sopra rispetto all'attuale contrabbasso. L'altezza che corrisponde a quella del nostro pianoforte è detta 8 piedi (8'), e un'ottava sotto è detta 16 piedi (16'), secondo una terminologia derivata dalla tecnica organaria. A meno che non fosse indicato come violone grosso, questo violone 8' o contrabbasso poteva certamente realizzare il resto del continuo. In questo modo il gambista poteva riposarsi per qualche misura mentre il contrabbasso subentrava nell'esecuzione della linea del basso. In seguito la viola da gamba poteva concentrarsi nuovamente sulla parte solistica.

Nel suo straordinario libro *Continuo Group* Dreyfus sviluppa il noto problema del contrabbasso 16' rispetto a quello 8'. Cantate quali "Nach dir, Herr, verlanget mich" BWV 150 e "Der Herr denket an uns" BWV 196, così come il sesto Concerto brandeburghese, sono esempi convincenti per provare l'uso di un violone 8'.

Per questo per tutte le prime cantate io uso praticamente sempre un contrabbasso/violone 8' (con tastature), a meno che non sia indicato un violone grosso. Bach cominciò a utilizzare un contrabbasso 16', acquistato da Kuhnau, solo dopo il suo arrivo a Lipsia. Ciò significa, per esempio, che una stessa cantata, come "Christ lag in Todesbanden" BWV 4, fu eseguita a Lipsia con uno strumento 16', con l'aggiunta di cornetto, tromboni e archi addizionali. Prima di Lipsia era invece eseguita su un basso 8' senza strumenti a fiato.

Le legature usate da Bach pongono enormi interrogativi a ogni musicologo. Emergono le seguenti domande: "Le indicazioni significano esattamente ciò che appare?" e "Dove inizia e dove finisce la legatura?". Quando viene pubblicata una nuova edizione critica vengono considerate e scrupolosamente

confrontate tutte le fonti. Negli originali le legature spesso variano moltissimo; è molto difficile individuare una qualche logica o chiarezza. "Dipendeva dalla eccessiva fretta?" o "Sapeva in realtà ogni buon esecutore della cerchia di Bach ciò che egli intendeva?".

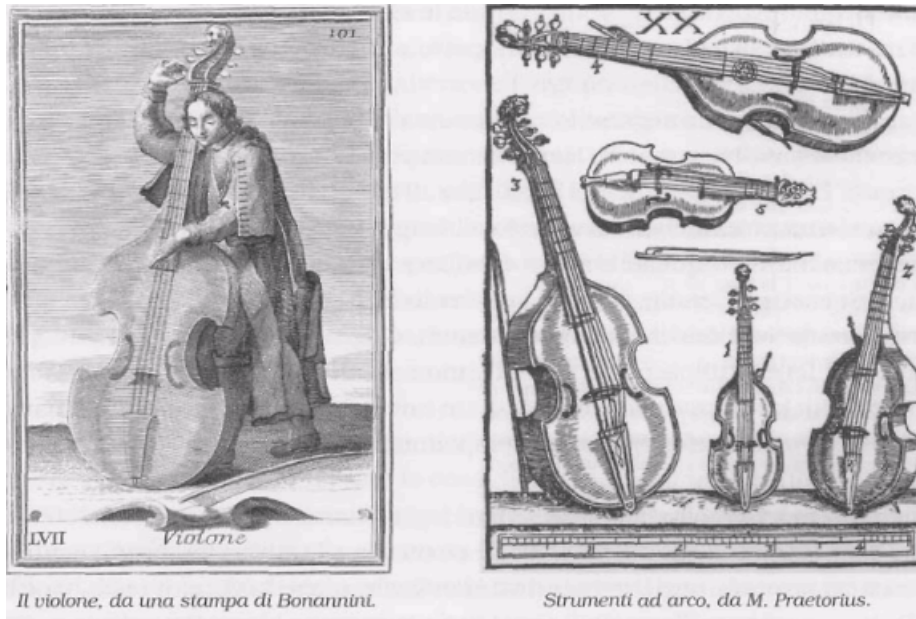
"Barmherziges Herze der ewigen Liebe" BWV 185. parte I, è un noto esempio. Non c'è nessuna soluzione semplice, uniforme per le legature del basso. Alcune legature variano in modo incredibile. Forse dobbiamo accettare l'idea che qualsiasi singola soluzione sarebbe inconcepibile e che all'epoca di Bach i diversi esecutori risolvevano il problema in modi diversi, in relazione alla loro valutazione e alla loro conoscenza dei principi dell'arte colta in azione nel XVIII secolo. Nella stessa parte di questa cantata, per la quale non esiste purtroppo una fonte autografa, al cantus firmus dell'oboe è annotato un testo assente nelle moderne edizioni; possiamo chiederci se ciò abbia qualche particolare ragione.

La Neue Bach Ausgabe correttamente pubblicò il recitativo per archi di questa stessa cantata senza le note corte del fagotto, perché la parte del fagotto indubbiamente risale a una precedente versione del recitativo con un accompagnamento solo di fagotto e organo.

Comunque sia questo recitativo, insieme al bel manoscritto autografo della *Passione secondo Matteo*, ci presenta uno dei più significativi esempi del tipo di problemi di notazione che ricorrono in molte cantate: le linee del basso per un recitativo secco (cioè solo con l'accompagnamento del continuo) spesso presentano note lunghe che devono essere eseguite corte per rendere udibile il testo. Realizzando le nostre nuove incisioni delle cantate di Bach per la Erato, pertanto, abbiamo spesso inserito nello stesso CD alcune versioni di queste cantate con soluzioni molto differenti, come una sorta di appendice, così da poter consentire ad ognuno di scegliere la "sua" versione.

Spesso in occasione della ripresa delle cantate a Lipsia Bach modificò solo la tonalità. Lo fece con "Mein Herze schwimmt im Blut" BWV 199, che eseguì a Lipsia in re minore, basandosi su un $la = ca. 415$. Prima di Lipsia questa cantata era stata eseguita in do minore, basandosi su un $la = ca. 465$. Per i cantanti il risultato era identico; a Lipsia era l'organista a trasportare, mentre prima questa operazione era fatta dai legni.

Eseguire le cantate nel *Chorton* comporta alcune difficoltà, in quanto le parti di soprano e tenore sono molto acute; evidentemente Bach formava i suoi cantanti in questo senso. Ci si trova inoltre di fronte al problema che i violini barocchi con un la così alto non tengono l'accordatura, dal momento che questi strumenti sono abitualmente usati con un $la = ca. 415$. Anche corde più sottili variano subito d'intonazione. Dopo alcuni giorni però si stabiliz-



Il violone, da una stampa di Bonannini.

Strumenti ad arco, da M. Praetorius.

ziano e lo strumento produce allora un suono più chiaro che mai. Si è creato un nuovo, avvincente mondo sonoro.

CORO

Il coro di Bach era costituito da sole voci maschili: voci bianche e voci adulte; la disposizione "Mulier taceat in ecclesia" era seguita rigorosamente. Questa regola significava che nelle chiese le voci femminili non dovevano essere sentite, almeno non nel coro o come soliste.

E' probabilmente noto a tutti l'aneddoto raccontato da J. Mattheson: si era lodato il suono dei "fanciulli soprano" di un coro di Amburgo, ma in realtà per anni alcune donne avevano segretamente rinforzato il coro, finché la frustrazione levò il capo e le donne, al termine di una funzione, si mostrarono in primo piano sulla balconata del coro. Purtroppo non uscirono molto bene da questa vicenda, poiché il divieto fu nuovamente imposto. La qualità della sezione dei soprani dovette in seguito indubbiamente soffrirne.

Nel XVIII secolo la muta della voce avveniva più tardi rispetto a oggi. Leggiamo di ragazzi che erano ancora in grado di cantare come soprani o contralti all'età di diciassette o diciotto anni. Un'angelica voce bianca di dieci o dodici anni non era il perfetto ideale nel XVIII secolo. Per le parti solistiche si

utilizzavano ragazzi più grandi, che grazie alla loro età avevano una maggiore maturità musicale ed emotiva rispetto a un fanciullo che aveva appena compiuto dodici anni,

E' interessantissimo seguire la voce bianca di soprano di Sebastian Hennig nelle incisioni di Leonhardt/Harnoncourt per la Teldec negli anni settanta e ottanta. Egli cantò per diversi anni, fino all'età di quasi sedici anni, e si può rilevare una notevolissima evoluzione. Suppongo che sia un fenomeno abbastanza simile a quello che era familiare a Bach: un giovane di talento, come Sebastian Hennig, è in grado di realizzare qualcosa di veramente bello proprio subito prima che la sua voce muti. Oggi appare più facile usare giovani voci femminili, a patto che cantino con chiarezza, abbiano un pieno controllo del vibrato e siano dotate di un notevole carisma musicale. A parte il divieto imposto dalla chiesa nei tempi antichi non c'è alcuna reale obiezione all'uso di voci femminili.

Bach conosceva molto bene i falsettisti (oggi chiamati per lo più controtenor). Sappiamo che le donne non erano ammesse all'università, perciò era abbastanza normale negli ambienti studenteschi usare la voce di testa, cioè il falsetto, per cantare le parti di contralto e/o soprano. Questa tradizione si è conservata attraverso l'Inghilterra. Non è onestamente possibile pensare al barocco senza gli inglesi; grande onore dovrebbe pertanto essere attribuito a Alfred Deller (1912-1979), che come controtenore rese popolare il canto in falsetto al di fuori dell'Inghilterra. Egli aprì molti nuovi orizzonti e il suo esempio fu di fondamentale importanza per rendere la voce acuta maschile così rilevante nel mondo della musica antica.

ACCOMPAGNAMENTO: ORGANO/CLAVICEMBALO

Come accade in moltissime chiese tedesche, Bach in tutti i luoghi in cui lavorò aveva sulla balconata dell'organo anche un clavicembalo. Schering, che odiava il clavicembalo, ne parla nel suo libro *Bachs Leipziger Kirchenmusik*, e suppone che Bach si servisse di questo strumento durante le prove per risparmiare il mantice dell'organo, oppure in caso di emergenza, per esempio quando l'organo doveva essere riparato.

Sarebbe giustificato supporre che Bach a volte facesse delle esecuzioni come "maestro a cimbalo", togliendo il coperchio del clavicembalo, dirigendo orchestra e coro mentre suonava? E se sì, quanto si poteva sentire nella chiesa? Durante una esecuzione della linea di basso continuo da parte di organo e clavicembalo insieme, l'organo poteva provvedere al volume necessario nella chiesa, e il clavicembalo fungere da riferimento ritmico per il coro e l'orchestra.

Di fatto l'uso simultaneo di organo e clavicembalo non aiuta certo la preci-

sione dell'intonazione, dal momento che se l'ambiente si scalda l'organo sale, mentre il clavicembalo scende.

Quanto uso si faceva della pedaliera dell'organo nell'esecuzione del basso continuo? F.E. Niedt, in particolare, sostiene che si può suonare con un registro da 16' o anche con una canna ad ancia 16' (per esempio trombone o tromba) per rendere chiaramente udibile il basso. Questi registri dunque suonavano un'ottava sotto rispetto alle stesse note del nostro pianoforte.

Il registro 16' che Bach propose per l'organo di Mühlhausen era forse pensato per amplificare la linea del basso quando si suonava il basso continuo? Sembrerebbe di sì, ma il flessibile dinamismo della parte del basso ne avrebbe certamente sofferto.

Si è autorizzati a parlare di "autenticità" se si sperimenta in questa direzione? Io ci ho provato e ho trovato la cosa deliziosa ed emozionante, e così come è divertente - per l'organista di una chiesa - suonare all'organo, in mancanza di un'orchestra, tutta la partitura orchestrale della Krönungsmesse di Mozart. Da un punto di vista artistico si tratta però di un ripiego: come ascoltatori si è perfettamente consapevoli di come l'insieme dovrebbe suonare in realtà.

Organista, da un'incisione del XVIII secolo di C. Weigel.



Clavicembalista, da un'incisione del XVIII secolo di C. Weigel.



Anche i musicisti del XVIII secolo dovevano risolvere problemi di natura pratica; anche Bach, il genio, era posto di fronte a cantanti e strumentisti che si ammalavano. E com'era l'acustica? Quanta parte del suono andava persa? Oggi noi usiamo spesso organi trasportabili. Sono facili da accordare a qualsiasi diapason e la completa collocazione di coro e orchestra diventa meno complicata. La posizione dell'organo sulla balconata in una chiesa è, generalmente, poco attraente, poiché normalmente si vedono a mala pena i cantanti e gli strumentisti; inoltre l'intonazione standard dell'organo è spesso diversa.

La misura delle canne di un organo trasportabile è però molto diversa da quella di un organo da chiesa, Bach utilizzava un normale organo da chiesa con registri non troppo forti. La partecipazione solistica dell'organista suonava assai più plausibile e di maggior rilievo rispetto a quanto accade oggi con i nostri organi di minuscole dimensioni.

STRUMENTI DEL PERIODO BAROCCO

L'ideale è eseguire le cantate di Bach sugli strumenti originali dell'epoca. Bach aveva una profonda e minuziosa conoscenza degli strumenti barocchi: sapeva perfettamente ciò che i suoi musicisti potevano fare e ciò che no. Sono convinto che le esecuzioni sotto la direzione di Bach raggiungessero un alto grado di perfezione.

Non c'era nessuna ragione di scrivere parti impossibili: se le parti di tromba sono difficili, in linea di principio i trombettisti di Bach erano comunque in grado di suonarle bene.

Questo vale per tutte le parti. Se si guarda l'elevato grado di complessità delle parti vocali e strumentali di Bach, non si può che avere grande stima dei suoi musicisti. Possiamo solo sperare che Bach ci avrebbe accettati nella sua orchestra o nel suo coro.

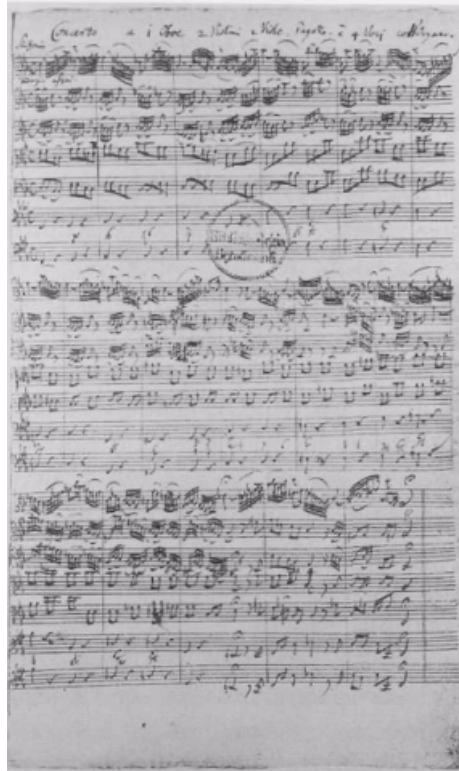
Nelle prime cantate il fatto che le parti di oboe venissero trasportate ha fatto crollare un'affascinante teoria, secondo la quale se il testo di una cantata esprimeva tristezza, come accade in "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 e in "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12, Bach avrebbe sempre scritto le parti di oboe in tonalità che suonavano poco confortevoli: in do minore e fa minore le diteggiature a forchetta conferiscono all'oboe un suono piuttosto tormentato. Ma Bach scriveva trasportato, cioè nelle semplici tonalità rispettivamente di re minore o sol minore. Sembra dunque che il Trübsal, la "afflizione" dovesse essere prodotta dall'interpretazione musicale dell'oboista assai più che attraverso l'uso di tonalità che suonavano ostiche.

Gli strumenti barocchi non erano affatto primitivi; è l'ottica delle epoche successive che li ha resi tali. Il livello esecutivo di questi strumenti si è recentemente molto alzato, perché il numero stesso di buoni musicisti che desidera specializzarsi in questi strumenti è in costante crescita.

Ci sono spesso alcune incertezze in relazione al violino barocco. Lo Stradivari che è appena stato acquistato è "solo" un violino, è vero, costruito in epoca barocca, ma comunque non più nel suo stato originale? Oppure, al contrario, possiede davvero la misura originale barocca? Nella maggior parte dei casi è corretta la prima ipotesi, dal momento che quasi tutti gli strumenti barocchi sono stati gradualmente ma indubbiamente modificati per dar loro maggior volume e per compensare la più pesante incordatura metallica. Il manico fu inclinato e lo strumento rinforzato all'interno. Questo procedimento fu applicato a tutti gli strumenti a corde.

Se si vuole che uno strumento a corde riproduca lo stesso suono del XVIII secolo, allora è necessario ricostruirlo.

Intizio della cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 (autografo).



Gli strumenti a fiato del XVIII secolo non venivano invece "rimodernati", ma semplicemente sostituiti da strumenti più moderni, e questo spiega perché siano ancora in circolazione tanti strumenti a fiato in legno nel loro stato originale. E se li si copia, se ne hanno di meno fragili rispetto agli originali di proprietà di un museo o di una collezione privata.

J. Mattheson nel suo *Neu-eröffnete Orchestre* (1713) descrive l'intera gamma di strumenti utilizzata da Bach. Weigel li ritrasse nel suo *Musikalisches Theatrum* (ca. 1722), aggiungendovi brevi poesie descrittive.

TECNICHE ESECUTIVE E STILE

Nel limitato numero di metodi tedeschi pubblicati possiamo trovare alcune informazioni sulle tecniche esecutive e sullo stile. Nel 1738 Eisel pubblicò il suo *Musicus Autodidaktos*. La sua opinione su ciò che si può chiedere a un buon fagottista è piuttosto moderna: egli raccomanda al fagottista di avere una buona ancia, dita agili e una lingua veloce per le articolazioni. Dovrebbe inoltre esercitarsi ogni giorno, possedere buoni polmoni e una naturale predisposizione per lo strumento.

D. Speer nel suo *Grundrichtiger Unterricht* (Ulrm 1687) fornisce eccellenti indicazioni agli archi.

La *Musicalische Handleitung* di F.E. Niedt (ristampata nel 1721 da Mattheson) è un testo avvincente e particolarmente pratico per la scuola del continuo. I legni devono invece attingere la maggior parte delle informazioni dalla Francia, dalla scuola di oboe di Freillon Poncein (1700) e dal metodo per flauto (e flauto diritto) di Hotteterre (1707).

CHE COS'È LA FILOLOGIA IN MUSICA?

Il termine filologia è per lo più collegato ad esecuzioni con strumenti d'epoca ("originali") e secondo determinati principi stilistici della prassi esecutiva dell'epoca. Esso ha però anche acquisito una connotazione negativa, legata all'idea: "noi abbiamo il monopolio della verità". È impossibile eseguire la musica di Bach come fece lui stesso. Si può provare a ricostruire il mondo sonoro di Bach e la sua estetica sfruttando qualsiasi piccola informazione e utilizzando strumenti d'epoca o loro copie. È naturalmente possibile pervenire così a buoni risultati, ma si corre anche il rischio di rimanere intrappolati in un crogiuolo di regole storiche.

Lo stesso vale se si cerca di determinare con troppa precisione il numero di cantanti e di musicisti. Il numero non dice nulla a proposito della qualità degli esecutori. L'esecutore suonava forte o piano, con energia o no. aveva uno strumento con un superbo suono potente o era solo nella media?

Quanto era grande la sala in cui si faceva musica? Qual era il bilancio dedicato alla musica? Anche a quell'epoca c'erano sintorni di assenteismo, congedi e... esecutori non pagati.

Osservando le parti che ci sono pervenute non siamo ancora in grado di stabilire che cosa si usasse esattamente. Quanti "doppi" (copie di una stessa parte per i raddoppi) c'erano in circolazione? Quanto materiale è andato perduto, perché non autografo del compositore e pertanto di minor interesse per il collezionista del XIX secolo? E' forse per questo che a volte si trovano errori nelle opere di Bach? Erano forse parti di riserva, che sono state conservate perché apparivano ancora così in buono stato? Io sono infatti convinto che Bach, nel corso delle prove, correggesse tutti gli errori presenti nel materiale, "Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret" BWV 31 (parte 2) è un ottimo esempio di errori che non sono stati corretti.

Ci si può chiedere se una parte di ciò che possediamo non sia di fatto materiale di riserva.

Grazie alle macchine fotocopiatrici per noi oggi, nel XX secolo, è raro sbagliare, ma chiunque copi a mano sa quanto sia facile fare un piccolo errore: non ci vuole molto a dimenticare un diesis o un bemolle, o a scrivere inavvertitamente una riga sopra o sotto. A volte però siamo troppo sbrigativi nel prendere la nostra matita rossa e segnare qualcosa come errato solo perché appare strano. Un compositore ha il diritto di dissentire da se stesso e scrivere note diverse in misure equivalenti.

In alcuni casi la causa del fatto che ci è pervenuta solo una partitura di scadente qualità è costituita da problemi di trasmissione; un esempio è rappresentato da BWV 150, Ciò nonostante si dovrebbe fare attenzione se si vogliono fare correzioni; qualunque cosa sia fattibile dovrebbe restare immutata.

COMPOSIZIONE DEL CORO E ORGANICO ORCHESTRALE

Vorrei aggiungere qualcosa a proposito della composizione di coro e orchestra, A volte la conoscenza delle possibilità in una certa chiesa o in una cappella di corte può essere l'unica via per trovare una soluzione. Da un punto di vista musicale sembra ovvio che BWV 4, 150, 196 ecc. dovrebbero essere eseguite con gli archi a parti reali: la scrittura è solistica. Ma che fare di BWV 196/3: una tipica parte solistica di violino è stata scritta in entrambe le parti solistiche dei violini. Se si hanno due violini che suonano questa parte solistica, la precisione e soprattutto la flessibilità soffrono notevolmente. Per le prime cantate di Bach io preferisco in linea di principio archi a parti

reali (eccetto BWV 21 e 31) e un coro con tre o quattro cantanti per parte. Il fatto che più di una persona potesse cantare o suonare su una stessa parte è dimostrato, oltre che da fonti iconografiche, dalla parte di fagotto della *Messa in si minore* di Bach: fagotto 1 e 2 sono scritti l'uno sull'altro in un'unica parte.

Qualsiasi problema di equilibrio può naturalmente essere risolto con le nostre moderne tecniche di presa del suono, ma non si deve esagerare. Nel XX secolo abbiamo cominciato a eseguire le opere di Bach con un organico che andava dai duecento ai quattrocento esecutori. Gradualmente siamo giunti a un livello accettabile, e sto pensando a un coro da dodici a venti elementi, che ha un timbro sufficientemente chiaro. Sconsiglierei un organico più ridotto. Un'esecuzione a parti reali o quasi (per esempio di una grande Messa come la *Messa in si minore* con un solo cantante per ogni parte) ignorerebbe lo status di dilettanti dei cantanti di Bach, per quanto bravi o musicali potessero essere. Dopo tutto si trattava di allievi, non di cantanti professionisti.

Per concludere, ancora qualche cenno sull'esecuzione della musica di Bach con strumenti moderni, facendo uno sforzo consapevole di seguire tutto quanto abbiamo appreso a proposito delle interpretazioni barocche. Nikolaus Harnoncourt ha svolto un'opera pionieristica in questo campo. È chiaro che le incisioni con strumenti d'epoca hanno modificato il modo di suonare dei musicisti che utilizzano strumenti moderni e li hanno resi sempre più attenti a ciò che è stato fatto. Per quei musicisti che purtroppo non hanno il tempo per suonare *sia* strumenti d'epoca *sia* strumenti moderni si sono aperte nuove prospettive.

Le opere di Bach quali erano eseguite da Mengelberg e Richter appartengono al passato. Non abbiamo il diritto di essere saccenti né vogliamo indossare i panni del poliziotto. Speriamo solo che Bach ci dia un'immaginaria pacca sulla spalla e dica: avete fatto uno sforzo onorevole per scoprire ciò che io intendevo.

Bibliografia

- M. Praetorius, *Syntagma musicum, Musicete Artis Analecta, I/II/III*, Wittenberg 1614/15/19, facs. London/New York 1958.
- D. Speer, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikologisches Kleeblatt*, Georg Wilhelm Kühnen 1679, 1974/R Leipzig.
- J.C. Weigel, *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg, facs. Kassel 1964.
- J. Mattheson, *Dos Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713; New York 1993.
- F.E. Niedt, *Musicalische Handleitung*, dritter und letzter Theil, Hamburg 1717.
- F. Bonanni, *Gabinetto Armonico*, Roma 1723, facs. New York 1964.
- Anonimo (Eisel), *Musicus autodidactos oder der sich selbst informirende Musicus*, Johann Michael Funcken 1738.
- A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik, Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, 6^{ed}, Leipzig 1913.

Fonti

- "Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert" BWV 31; manoscritto, in parte autografo: parti e partitura / Krakow, Biblioteka Jagiellonska, Mus.Ms.Bach, St 14.
- "Actus Tragicus". "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" BWV 106; manoscritto: partitura / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Mus.Ms.Bach, P 1018.
- "Barmherziges Herze der ewigen Liebe" BWV 185; manoscritto (in parte autografo): parti / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Mus.Ms.Bach, St 4
- "Barmherziges Herze der ewigen Liebe" BWV 185; manoscritto: partitura / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Mus.Ms.Bach, P 59.
- "Christ lag in Todesbanden" BWV 4; manoscritto, in parte autografo: parti / Leipzig, Bach-Archiv-Thomasschule.
- "Der Herr denket an uns" BWV 196; manoscritto: partitura / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Am.B. 102/104.
- "Gott ist mein König" BWV 71; Bruckner, Mühlhausen: parti / Den Haag, Gemeentemuseum.
- "Gott ist mein König" BWV 71; autografo: partitura / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Mus.Ms.Bach, P 45; DVfM, Leipzig.
- "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21; autografo: parti / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Ms.Bach, St 354.
- "Mein Herze schwimmt im Blut" BWV 199; autografo/copia: parti / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz Mus.Ms.Bach, St 459.
- "Nach dir, Herr, verlangst mich" BWV 150; manoscritto: partitura / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Mus.Ms.Bach, P 1044.
- "Tritt auf die Glaubensbahn" BWV 152; autografo: partitura. Acht Kirchenstücke von Johann Sebastian Bach in eigenhändiger Partitur Nr. 3 / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Mus.Ms.Bach, P 45.
- 12, "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12; autografo: partitura / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Mus.Ms.Bach, P 44.
- "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12; autografo/copia: parti / Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Mus.Ms.Bach, St 109.

ABBREVIAZIONI

- BC Hans-Joachim Schulze e Christoph Wolff: *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, 4 voll., Leipzig & Frankfurt 1985-89; 3 vol. in preparazione.
- BG J. S. Bachs Werke. *Gesamtausgabe der Bachgesellschaft*, 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-).
- BR Hans T. David e Arthur Mendel, a cura di, *The Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, New York 1945; 1966².
- BWV Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs (Bach-Werke-Verzeichnis)*, Leipzig 1950; ed. riveduta 1990, BWV 4/3 = BWV 4, vol. 3.
- Doc. I, II, III, IV Werner Neumann e Hans-Joachim Schulze, a cura di, *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs (Bach-Dokumente I)*, Leipzig 1963.—: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750 (Bach-Dokumente II)*, Leipzig 1969. Hans-Joachim Schulze, a cura di, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800 (Bach-Dokumente III)*, Leipzig 1972. Werner Neumann, a cura di, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs (Bach-Dokumente IV)*, Leipzig 1978.
- Forkel Johann Nicolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802.
- NBA Johann Sebastian Bach, *Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke*, a cura dello Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen e del Bach-Archiv Leipzig, Kassel & Leipzig 1954-.
- Nekrolog Carl Philipp Emanuel Bach e Johann Friedrich Agricola, [necrologio]. In: Doc. III, n° 666; BR, p. 215-224.
- Spitta Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 voll., Leipzig 1873-80.

BIBLIOGRAFIA

- NB. Selezione di testi per settori, in ordine cronologico di pubblicazione, con particolare riferimento alle cantate sacre di Bach del periodo precedente a Lipsia
- R = ristampa

OPERE DI CONSULTAZIONE GENERALE

- W. Schmieder *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs: Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950; 2^a ed. riveduta e ampliata, Wiesbaden 1990 [BWV].
- H.-J. Schulze & C. Wolff
Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs, 1/1-4 (Leipzig & Frankfurt 1985-89); II/III in preparazione [BC].
Bach-Bibliographie. Nachdruck der Verzeichnisse des internationalen Schrifttums zu J. S. Bach («Bach-Jahrbuch» 1905-1984), mit einem Supplement und Register, a cura di C. Wolff, Kassel 1985.
- R. Nestle *Dos Bachschriftum 1981-1985*, BJ 1989, 107.
- L. Dreyfus 'Bach's Continuo Group, Players and Practices in his Vocal Works', in L. Lockwood; C. Wolff, *Studies in the history of music*, 3, Cambridge MA/London 1987.

- W. Neumann & H.-J. Schulze, *a cura di*
Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, *Bach-Dokumente, I, Leipzig*
1963 [Doc. I].
- W. Neumann & H.-J. Schulze, *a cura di* Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur
Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750, *Bach-Dokumente, II, Leipzig*
1969 [Doc. II].
- H.-J. Schulze, *a cura di*
Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800, *Bach-Dokumente,*
III, Leipzig 1972 [Doc. III].
- W. Neumann, *a cura di*
Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, *Bach-Dokumente, IV,*
Leipzig 1978 [Doc. IV].
- Kalendarium zur Lebensgeschichte J. S. Bachs, *a cura del Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 1970, 1979².*
- W. Neumann, *a cura di*
Sämtliche von J. S. Bach vertonte Texte, *Leipzig 1974.*
- H. T. David & A. Mendel, *a cura di*
The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents,
New York 1945, 1966² [BR].
- Kritische Berichte zu J. S. Bach*
Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe), *a cura dello Johann-*
Sebastian-Bach-Institut Göttingen & Bach-Archiv Leipzig, Kassel e Leipzig,
1954- [NBA].
- Y. Kobayashi Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung,
NBA IX/2, Kassel 1989.

VITA E OPERE IN GENERALE

- J. N. Forkel Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, *Leipzig 1802/*
R 1966 [Forkel].
- C. L. Hilgenfeldt Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte
des achtzehnten Jahrhunderts, *Leipzig 1850/R 1978.*
- C. H. Bitter Johann Sebastian Bach, *Berlin 1865, 2^a ed. ampliata 1881/R 1951.*
- P. Spitta Johann Sebastian Bach, *VU (Leipzig 1873/80, 1962⁵) [Spitta].*
- A. Schweitzer J. S. Bach, *Paris 1905, Leipzig 1908.*
- C. S. Terry *Bach: a Biography, London 1928; ed. ted. riveduta 1929.*
- F. Hamel J. S. Bach. Geistige Welt, *Göttingen 1951.*
- W. Neumann Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs, *Berlin 1953.*
- K. Geiringer Johann Sebastian Bach, *New York 1966, ed. ted. riveduta, München 1978.*
- B. Schwendowius & W. Dömling, *a cura di*
Johann Sebastian Bach. Zeit, Leben, Wirken, *Kassel 1976.*
- H.-J. Schulze "Über die 'unvermeidlichen Lücken' in Bachs Lebensbeschreibung", *Bachforschung*
und *Bachinterpretation heute*, «*Bachfest-Symposium Marburg*» 1978, 32.
- C. Wolff "Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik", *Bachforschung und*
Bachinterpretation heute, «*Bachfest-Symposium Marburg*» 1978, 21.
- A. Basso *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach, I/II, Torino 1979/83.*
- M. Boyd *Bach, London 1983.*
- M. Petzoldt *Bachstätten aufsuchen, Leipzig 1992.*

STUDI BIOGRAFICI

- H. Wäschke Die Hofkapelle in Cöthen unter Joh. Seb. Bach, in «*Zerbster Jahrbuch*», *III (1907), 31.*
- C. Freyse Eisenacher Dokumente um Sebastian Bach, *Leipzig 1933.*
- Das Bach-Haus zu Eisenach, *BJ 1939, 66; 1940/48, 152.*
- G. Mentz 'Weimarische Staats- und Regentengeschichte vom Westfälischen Frieden bis zum
Regierungsantritt Carl Augusts, 'Carl August, Darstellungen und Briefe zur Geschichte
des Weimarischen Fürstenhauses und Landes, *a cura di E. Marcks & W. Andreas,*
Jena 1936.

- G. Fock *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950.
- R. Jauernig *'Johann Sebastian Bach in Weimar, 'Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, 49.
- F. Wiegand *J. S. Bach und seine Verwandten in Arnstadt*, Arnstadt 1950.
- F. Smend *Bach in Käthen*, Berlin 1951.
- H. Löffler *Die Schüler Joh. Seb. Bachs*, BJ 1953, 5.
- W. Lidke *Dos Musikleben in Weimar von 1683 bis 1735*, Weimar [1954].
- E. König *Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt-Käthen*, BJ 1959, 160.
- F. Blume *Outlines of a New Picture of Bach*, ML 1963, 214.
- R. Dammann *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967; 1984².
- H.-J. Schulze *J.S. Bach's Concerto-Arrangements for Organ — Studies or Commissioned Works?*, «Organ Yearbook», vol. 3 (1972), 4-13.
- M. Ruhnke *Dos italienische Rezitativ bei den deutschen Komponisten des Spätbarock*, «Analecta musicologica» XVII (1976), 79-120.
- F. Krummacher *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978.
- H. Zimpel *Der Streit zwischen Reformierten und Lutheranern in Käthen während Bachs Amtszeit*, BJ 1979, 97.
- G. Stauffer *The Organ Preludes of J.S. Bach*, Ann Arbor 1980.
- P. Williams *The Organ Music of J.S. Bach*, Cambridge 1980-84.
- H.-J. Schulze *"aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden..."—Fragen an Bachs Köthener Schaffensjahre*, «Cöthener Bach-Hefte» I, Köthen [1981], 4.
- C. Wolff *"Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositors". Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik*, «Festschrift für Alfred Dürr» (Kassel 1983), 356.
- H.-J. Schulze *Historische Wahrheit statt Legende. Zur Präzisierung unseres Bach-Bildes*, «Musik und Gesellschaft», XXXV (1985), 123.
- M. Schiffner *Johann Sebastian Bach in Arnstadt*, «Beiträge zur Bachforschung», IV (1985), 5.
- H. R. Jung *Johann Sebastian Bach in Weimar 1708 bis 1717, Tradition und Gegenwart*. «Weimarer Schriften», Heft 16, Weimar 1985.
- G. Hoppe *Köthener politische, ökonomische und höfische Verhältnisse als Schaffensbedingungen Bachs* (Teil 1), «Cöthener Bach-Hefte» IV, Köthen 1986, 12.
- U. Siegele *Johann Sebastian Bachs und Fürst Leopolds Auffassungen über das Hofkapellmeisteramt*, «Cöthener Bach-Hefte» IV, Köthen 1986, 5.
- H. P. Ernst *Joh. Seb. Bachs Wirken am ehemaligen Mühlhäuser Augustinerinnenkloster und das Schicksal seiner Wender-Orgel*, BJ 1987, 75.
- A. Glöckner *Gründe für Johann Sebastian Bachs Weggang von Weimar*, in *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz Leipzig 1985*, Leipzig 1988, 137.
- G. Hoppe *Köthener Kammerrechnungen — Köthener Hofparteien. Zum Hintergrund der Hofkapellmeisterzeit Johann Sebastian Bachs*, in *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz Leipzig 1985*, Leipzig 1988, 145.
- C. Wolff *Buxtehude, Bach, and Seventeenth-Century Music in Retrospect*, in *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge 1991, 41-55.
- *Bach and Johann Adam Reinken: A Context for the Early Works*, in *Bach: Essays on His Life and Music*, 56-71.
- *Chronology and Style in the Early Works: A Background for the Orgel-Büchlein*, in *Bach: Essays on His Life and Music*, 297-305.
- *The Organ in Bach's Cantatas*, in *Bach: Essays on His Life and Music*, 317-323.
- C. Kröhner *"Kantoren und Kantorate in Mühlhausen am Beginn des 18. Jahrhunderts," Struktur, Funktion und Bedeutung des deutschen protestantischen Kantorats vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Oschersleben 1995.

MUSICA VOCALE: OPERE DI RIFERIMENTO GENERALE

- C. S. Terry *Bach: the Cantatas and Oratorios*, London 1925/R 1972.
- K. Ziebler *Dos Symbol in der Kirchenmusik Bachs*, Kassel 1930.
- F. Blume *Die evangelische Kirchenmusik*, HMw, X (1931, 1965² come *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*).

- A. Schering Kleine Bachstudien, *BJ* 1933, 30.
 E. Neumann J. S. Bachs Chorfüge, *Leipzig* 1938, 1950².
 H.-H. Unger Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, *Würzburg* 1941.
 A. Schmitz Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs, *Mainz* 1950 / *R* 1980.
 A. Dürr Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs, *BJ* 1957, 5; *ed. autonoma e ampliata*, *Kassel* 1976.
 E. Platen Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitung Johann Sebastian Bachs (*diss. Bonn* 1959).
 W. Neumann Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens, *BJ* 1965, 63.
 D. Finke-Hecklinger Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik, *Trossingen* 1970.
 R. L. Marshall The Compositional Process of J. S. Bach: a Study of the Autograph Scores of the Vocal Works, *Princeton*, 1972.
 U. Siegele Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik, «*Festschrift G. von Dadelsen*», *Stuttgart* 1978, 313.
 L. Dreyfus Bach's Continuo Group. Players and Practice in His Vocal Works, *Cambridge* 1987
 G. von Dadelsen Wenn Bach Opern geschrieben hätte, in *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld*, a cura di C. Wolff, *Kassel* 1988, 177-183.
 C. Wolff "Intricate Kirchen-Stücke" und "Dresdener Liederchen": Bach und die Instrumentalisierung der Vokalmusik, in *Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum. Aspekte der Wirkungsgeschichte Bach*, a cura di H.-J. Schulze & C. Wolff, *Regensburg* 1991, 19-23.
 A. Glöckner Neue Spuren zu Bachs "Weimarer" Passion, in «*Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*» I (1995), 33.

CANTATE: OPERE DI CARATTERE GENERALE; CANTATE PRECEDENTI A LIPSIA

- R. Bunge Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente, *BJ* 1905, 14.
 B. F. Richter Über die Schicksale der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs, *BJ* 1906, 43.
 — Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel, *BJ* 1908, 49.
 R. Wustmann Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte, *BJ* 1910, 45.
 R. Wustmann Joh. Seb. Bachs Kantatentexte, *Leipzig* 1913, 1967².
 C. S. Terry Johann Sebastian Bach: Cantata Texts, Sacred and Secular, *London*, 1926/*R* 1964.
 A. Schering Über Kantaten Johann Sebastian Bachs, *Leipzig* 1942, 1950³.
 W. Neumann Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs, *Leipzig* 1947, 3^a ed. riveduta 1967, 1971⁴.
 F. Smend Joh. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten, 6 Hefte, *Berlin* 1947/49, 1966².
 A. Dürr Zur Aufführungspraxis der Vor-Leipziger Kirchenkantaten J. S. Bachs, «*Musik und Kirche*», *XX* (1950), 54.
 — Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Franc/es, *Mf*, *III* (1950), 18.
 A. Dürr Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs, *Leipzig* 1951, 2^a ed. riveduta 1977.
 F. Krummacher Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen, in *Bach-Interpretationen*, a cura di M. Geck, *Göttingen* 1969, 29-56, 210-212.
 W. Neumann, a cura di Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte, *Leipzig* 1956, 1967².
 L. F. Tagliavini Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach, *Padova* 1956.
 H. Melchert Dos Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs (*diss. Frankfurt a.M.* 1958); *estratti in BJ* 1958, 5.
 G. Herz "BWV 131: Bach's First Cantata", *Studies in J. A. Westrup*, *Bach Cantatas*, *London*, 1966.
 F. Zander Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung (*diss.*, *Keulen* 1966); *estratti in BJ* 1968, 9.

- H. Streck *Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs*, Hamburg 1971.
 A. Dürr *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1971.
 M. Geck *Bachs Probestück, in Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, Frankfurt am Main, 1972, 55.
 R. Gerlach *Besetzung und Instrumentation der Kirchenkantaten J. S. Bachs und ihre Bedingungen* BJ 1973, 53
 A. Dürr *Bachs Kantatentexte: Probleme und Aufgaben der Forschung*, «Bach-Studien», V (1975), 63.
 C. Wolff *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate BWV 23*, BJ 1978, 78Z.
 P. Ambrose *"Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und die antike Redekunst*, BJ 1980, 35.
 A. Glöckner *Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs*, BJ 1985, 159.
 A. Dürr *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, München e Kassel 1985⁵.
 H. K. Krausse *Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, BJ 1986, 7.
 A. Glöckner *Anmerkungen zu Johann Sebastian Bachs Köthener Kantatenschafften*, «Cöthener Bach-Hefte» IV, Köthen 1986, 89.
 S. A. Crist *Aria Forms in the Vocal Works of J. S. Bach, 1714-1724*, diss. Brandeis University, 1988.
 R. Steiger *Actus tragicus und ars moriendi. Bachs Textvorlage für die Kantate "Gottes Zeit ist die allebeste Zeit" (BWV 106)*, «Musik und Kirche», LIX (1989), 11
 G. J. Buelow *Expressivity in the Accompanied Recitatives of Bachs Cantatas*, «Bach Studies», a cura di Don O. Franklin, Cambridge 1989, 18-35.
 F. Krummacker *Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*, Mf XLIV (1991), 9-32.
 K. Hofmann *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, 9-29.
 P. Wollny *Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext*, BJ 1994, 25.
 H. Grüß *Bemerkungen zur Aufführungspraxis des Actus tragicus BWV 106*, in *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, a cura di K. Heller & H.-J. Schulze (Kolloquium. Universität Rostock 1990), Köln 1995, 280-289
 Y. Kabayashi *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Köln 1995, 290-310
 F. Krummacker *Traditionen der Choraltropierung in Bachs frühem Vokalwerk*, in *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Köln 1995, 217-243
 C. Wolff *Pachelbel, Buxtehude und die weitere Einfluß-Sphäre des jungen Bach*, in *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Köln 1995, 21-32
 J.-C. Zender *Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit*, in *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*, Köln 1995, 311-338

INDICI

OPERE DI JOHANN SEBASTIAN BACH

LE CANTATE PRECEDENTI A LIPSIA: QUADRO GENERALE

(r/M, W, K, L = riprese a Mühlhausen, Weimar, Köthen, Lipsia;

r* = versione revisionata in modo sostanziale)

Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe (BWV 162) Trinità XX, 25 ottobre 1716; r/L	Ärgre dich, o Seele, nicht (BWV 186a) Avvento III, 13 dicembre 1716; r*/L Aus der Tiefen rufe ich (BWV 131) occasione non specificata, 1707/08
Alles, was von Gott geboren (BWV 80a) Oculi, 24 marzo 1715 (?); r*/L	

Barmherziges Herze der ewigen Liebe (BWV 185) Trinità IV, 14 luglio 1715; r/W, L	posto a Halle, dicembre 1713?; "per ogni tempo"; r/W, K, L
Bereitet die Wege, bereitet die Bahn (BWV 132) Avvento IV, 22 dicembre 1715	Jesus nahm zu sich die Zwölfe (BWV 22) concorso per il posto a Lipsia
Christen, ätzt diesen Tag (BWV 63) Natale I, 1714/15; r/L	(quinguagesima), 7 febbraio 1723; r/L
Christ lag in Todesbanden (BWV 4) Pasqua I (concorso per il posto a Mühlhausen?), 24 aprile 1707 (?); r/L	Komm, du <i>süße</i> Todesstunde (BWV 161) Trinità XVI, 27 settembre 1716 (?); r/L
Der Herr denket an uns (BWV 196) cerimonia nuziale, ca. 1707	Meine Seele soll Gott loben (BWV 223) occasione non specificata, 1707/08
Der Himmel lacht (BWV 31) Pasqua I, 21 aprile 1715; r/L	Mein Gott, wie lang, ach lange (BWV 155) Epifania II, 19 gennaio 1716; r/L
Du wahrer Gott und Davids Sohn (BWV 23) concorso per il posto a Lipsia (quinguagesima), 7 febbraio 1723; r/L	Mein Herze schwimmt im Blut (BWV 199) Trinità XI, 12 agosto 1714 (?); r*/W, K, L
Erschallet, ihr Lieder (BWV 172) Pentecoste I, 20 maggio 1714 (?); r/K, L	Nach dir, Herr, verlangst mich (BWV 150) occasione non specificata, ca. 1706/07
Gleichwie der Regen und Schnee (BWV 18) (sessagesima) [1713/14]; r/L	Nun komm, der Heiden Heiland (BWV 61) Avvento I, 2 dicembre 1714; r/L
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (BWV 106) cerimonia funebre, ca. 1707/08	Nur jedem das Seine (BWV 163) Trinità XXIII, 24 novembre 1715; r/L (?)
Gott ist mein König (BWV 71) elezioni del Consiglio, 4 febbraio 1708; r/M	O heüiges Geist- und Wasserbad (BWV 165) Festa della Santissima Trinità, 16 giugno 1715 (?); r/L
Herz und Mund und Tat und Leben (BWV 147a) Avvento IV, 20 dicembre 1716; r*/L	Tritt auf die Glaubensbahn (BWV 152) Domenica dopo Natale, 30 dicembre 1714
Himmelskönig, sei willkommen (BWV 182) Domenica delle Palme (Annunciazione), 25 marzo 1714; r/W, r*/L	Wachet! betet! betet! wachet! (BWV 70a) Avvento II, 6 dicembre 1716; r*/L
Ich hatte viel Bekümmernis (BWV 21) Trinità III, 17 giugno 1714 (concorso per il	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (BWV 12) Pasqua III, 22 aprile 1714; r/L
	Widerstehe doch der Sünde (BWV 54) Oculi, 4 marzo 1714 (?); r/L

OPERE VOCALI (COMPRESSE LE CANTATE PRECEDENTI A LIPSIA)

BWV	BC	titolo	pagina
4	A 54a	Christ lag in Todesbanden	18, 19, 21, 36, 66, 99, 114, 119-22, 137, 164-6, 170, 173, 180-2, 186, 188, 217, 225
6	A 57	Bleib bei uns, denn es will Abend werden	27
7	A 177	Christ unser Herr zum Jordan kam	27
8	A 137a	Liebster Gott, wenn werd ich sterben	27
12	A 68	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	19, 22, 25, 38, 76, 115, 129, 130, 164-5, 167, 174-5, 179, 181, 194, 222
18	A 44a	Gleichwie der Regen und Schnee	23, 24, 96, 115, 130, 164-6, 179, 190, 197
21	A 99a-b	Ich hatte viel Bekümmernis	21-2, 24, 25, 27, 38, 82, 98, 101, 106-7, 115, 128, 138, 152, 164-7, 170, 172-3, 180, 190, 197, 216, 222, 226
22	A 48	Jesus nahm zu sich die Zwölfe	27, 76, 162, 167, 176, 183
23	A 47a	Du wahrer Gott und Davids Sohn	27, 162, 167, 176, 183
28	A 20	Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende	130
31	A 55a	Der Himmel lacht!	22, 24, 115, 162, 164-7, 175, 179, 181, 195, 225

54	A51	Widerstehe doch der Sünde	23,33,71,106,115,128,162,166,170, 193,196
55	A 157	Ich armer Mensch, ich Sündenknecht	77
59	A 82	Wer mich liebet, der wird mein Wort halten	138
61	AI	Nun komm, der Heiden Heiland	23-5,33,38,115,130,165-6,176,181-2
63	A 8	Christen, ätzet diesen Tag	23,25,38, 117, 165-7, 174, 197
66a	G 4	Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück	25, 80
70a	A4	Wachtet! betet! betet! wachtet!	23,25,117,179
71	B 1	Gott ist mein König	19,21, 33,68,95-6, 101, 104, 114, 119, 123, 136, 159, 160, 162, 164-7, 170, 173, 181, 189, 193, 214
80a	A 52	Alles, was von Gott geboren	22,25, 115, 179, 181, 194, 195
82	A 169a	Ich habe genug	138
104	A 65	Du Hirte Israel, höre	104
106	B 18	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	19, 33, 43, 96, 104, 114, 119, 121, 136, 159, 164-6, 170, 172-3, 179, 181-2, 189, 194, 200-1,217
120a	BIS	Herr Gott, Beherrscher aller Dinge	137
131	B 25	Aus der Tiefen rufe ich	19,21,35,43,68,96,101,104,114,119, 123, 125, 136, 137, 164, 165-6, 170, 173, 181, 186, 188, 193
132	A 6	Bereitet die Wege, bereitet die Bahn	22, 24, 82, 115, 137, 167, 179
134a	G 5	Die Zeit, die Tag und Jahre macht	25,80
135	A 100	Ach Herr, mich armen Sünder	172
147a	A 7	Herz und Mund und Tat und Leben	23,25,117,175
150	B 24	Nach dir, Herr, verlanget mich	19,21,96, 114, 137, 164-6, 170, 173, 188, 190, 214, 225
152	A 18	Tritt auf die Glaubensbahn	22,98, 115, 123, 164-6, 170,214
155	A 32	Mein Gott, wie lang, ach lange	22,24-5, 115, 131, 165-7, 179
161	A 135a	Komm, du süße Todesstunde	22, 24,96, 115, 167, 174, 179, 195
162	A 148	Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe	22, 24-5, 115, 165-7, 179
163	A 158	Nur jedem das Seine	22, 24-5, 96, 115, 165, 167, 179, 181
165	A 90	O heüiges Geist- und Wasserbad	22, 25, 115, 166-7, 179, 196
172	A81a	Erschallet, ihr Lieder	22,76,82, 115, 129-30, 138, 165-7, 175, 179, 181, 192, 194
173	A 85	Erhöhtes Fleisch und Blut	18
173a	G 9	Durchlauchtster Leopold	18,22,80
182	A 53	Himmelskönig, sei willkommen	22,24,76, 101, 115, 129, 130, 164, 167, 175-6, 180, 192
184a	G 8	frammento di cantata	25
185	A 101	Barmherziges Herze der ewigen Liebe	22, 24-5, 115, 167, 179, 181, 195
186a	A 5	Ärgre dich, o Seele, nicht	23,25,117
194a	Gli	frammento di cantata	25
195	B 14a	Dem Gerechten muss das Licht	164
196	B 11	Der Herr denket an uns	19,96,104,114,119-20,136,164-6,172, 190,225
199	A 120a-b	Mein Herze schwimmt im Blut	23, 25, 27, 33, 82, 106, 130, 138, 162, 166, 170, 181, 193, 197, 201, 218
208	G 1	Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd { "Jagdkantate" }	25, 71, 106, 170, 188
223	A 186	Meine Seele soll Gott loben	19,21, 119, 123, 125, 137
232	E 1	Messa in si minore ("Hohe Messe")	13, 19, 136, 175, 226

244	D 3	Passione secondo Matteo	96, 194
245	D 2	Passione secondo Giovanni	77
B 19		Was ist, das wir Leben nennen	22
B 2		Cantata per l'elezione del Consiglio	19
		Cantata (concorso per il posto a Halle)	23
Anh. 1/5 B 30		Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen	25, 80

OPERE STRUMENTALI

BWV	titolo	pagina	BWV	titolo	pagina
532	Preludio e fuga in re maggiore	92	655	Herr Jesu, dich zu uns wend'	93
536	Fuga in la maggiore	98	690	Wer nur den lieben Gott läßt	
538	Toccata e fuga in re minore	93		walten	96
540	Toccata e fuga in fa maggiore	92	724	Gott, durch deine Güte	90
541	Fuga in sol maggiore	98	739	Wie schön leuchtet der	
547	Preludio e fuga in do maggiore	93		Morgenstern	90
550	Preludio e fuga in sol maggiore	90	766	Christ der bist der helle Tag	89
551	Preludio e fuga in la minore	89	767	O Gott, du frommer Gott	89,98
564	Toccata, adagio e fuga in		770	Ach, was soll ich Sünder	
	do maggiore	89		machen	89,98
566	Toccata in mi maggiore	90, 98	772-	Clavierbüchlein für Wilhelm	
568	Fuga in sol minore	101		Friedemann Bach	93
572	Fantasia in sol maggiore	92	846-		
573	Fantasia in do maggiore	93	869	Clavicembalo ben temperato	93
574	Fuga in do minore	89	992	Capriccio "sopra la lontananza del	
579	Fuga in re minore	89		suo fratello diletterrissimo"	90
582	Passacaglia in do minore	16, 101	1026	Fuga per violino in sol minore	164
588	Canzona in re minore	89	1046-		
599-			1051	Concerti brandeburghesi	80,93,196
644	Orgelbüchlein	92,93,107,148	1108	Als Jesus Christus in der Nacht	99
651	Komm Heiliger Geist, Herr Gott	93			

INDICE DEI NOMI

Agricola, Johann Friedrich 65	Bach, Friedelena Margaretha 70, 83
Ahle, Johann Georg 66	Bach, Heinrich 59
Ahle, Johann Rudolph 65, 68, 144	Bach, Johann 59
Allendorf, Johann Ludwig Konrad 138	Bach, Johann Ambrosius 59, 163
Altenburg, Michael 47	Bach, Johann Bernhard 71, 162
Anton Günther, conte di Schwarzburg-Arnstadt 61	Bach, Johann Christoph 18, 30, 32, 59, 62, 87
Arnauld, Antoine 207	Bach, Johann Ernst 62, 66
August Ernst, duca 73, 74, 75, 77, 82, 90	Bach, Johann Gottfried Bernhard 70, 83
Baal, Johann 30	Bach, Johann Lorenz 71
Bach, Andreas 88	Bach, Johann Ludwig 55, 114
Bach, Anna Magdalena 14	Bach, Johann Michael 18, 30, 32, 59
Bach, Carl Philipp Emanuel 13, 14, 65, 70, 74, 83	Bach, Leopold Augustus 82
Bach, Caspar 59	Bach, Maria Barbara 69, 70, 82-3
Bach, Catharina Dorothea 70, 83	Bach, Melchior 59
	Bach, Wilhelm Friedemann 14, 70, 83

- Balzer, Valentin 69
 Baumgarten, Johann Christoph 162
 Becker, August 75
 Bègue, Nicolas Antoine Le 88
 Benda, Georg 556
 Berger, Paulus 138
 Bernhard, Christoph 41, 112
 Biber, Heinrich Ignaz Franz 34
 Birckenstock, Johann Adam 55
 Böhm, Georg 30, 88, 103
 Bokemeyer, Heinrich 199
 Börner, Andreas 60-2, 66, 89
 Brahms, Johannes 173
 Briegel, Wolfgang Carl 47
 Bruhns, Nikolaus 34, 41, 65, 88, 103, 193
 Buxtehude, Dietrich 14, 18, 30, 32, 34, 39-41, 64-5, 88-90, 99, 103-4, 114, 193
 Carissimi, Giacomo 112
 Carpzov, Johann Benedikt 36
 Christian, duca di Sassonia-Weißenfels 71,74, 115
 Compenius, Ludwig 72
 Conti, Francesco 30, 139
 Gorelli, Arcangelo 89,101
 Dedekind, Constantin Christian 112
 Deller, Alfred 220
 Descartes, Rene 202-3
 Dieupart, Charles 88
 Döbernitz, Johann 160
 Drese, Johann Adam 24, 63, 70, 76-7
 Drese, Johann Wilhelm 77
 Dretzel, Cornelius Heinrich 162
 Dürr, Alfred 189
 Eberlin, Daniel 34, 54
 Effler, Johann 68-70
 Eilmar, Georg Christian 68, 71, 104, 123, 125, 138, 186
 Emanuel Leberecht van Anhalt, principe 78-9, 148
 Erlebach, Philipp Heinrich 36, 187
 Feldhaus, Martin 61-2
 Forkel, Johann Nicolaus 13-4, 65, 74, 103
 Franck, Melchior 50
 Franck, Salomon 22-4,76, 115, 117, 130-2, 188
 Freißlich, Maximilian Dietrich 114
 Frescobaldi, Gerolamo 104
 Friedrich IV, duca 114
 Friese, Heinrich 83
 Fritsch, Rudolstadt Ahasverus 128
 Froberger, Johann Jacob 88, 104
 Frohne, Johann Adolph 68, 138
 Frohns, Johann Adolf 144
 Frohns, Johann Bernhard 144
 Gerber, Christian 208
 Gerber, Heinrich Nicolaus 71,77
 Geysersbach, Johann Heinrich 63
 Gisela Agnes, principessa 78-80, 138, 148, 149
 Gleitsmann, Paul 63
 Gmelin, Samuel 71, 162
 Göbel, Johann Jeremias 138
 Graupner, Christoph 14, 115, 157
 Grimm, Heinrich 50
 Hahn, Johann Christian 84
 Hammerschmidt, Andreas 50, 60
 Händel, Georg Friedrich 14
 Harnoncourt, Nikolaus 226
 HarrejS, Aemilie Marie 128
 Haydn Joseph 14
 Hebenstreit, M. 128
 Hebestreit, Pantaleon 56
 Heidenreich, David Ellas 112
 Heindorff, Ernst Dietrich 59
 Heineccius, Johann Michael 75, 117, 186
 Heitmann, Johann Joachim 83
 Hennig, Sebastian 220
 Herthum, Christoph 59,62
 Hesse, Ernst Christian 55
 Hetzehen, Johann Gottfried 151
 Hofmann, Stadtpfeifer a Ohrdruf 51
 Isaac, Heinrich 60
 Johann Ernst, duca di Sassonia-Weimar 61, 71-6, 92, 162
 Johann Georg, duca di Weißenfels 114
 Johann Georg I, duca di Eisenach 54
 Keiser, Reinhard 29,30,126
 Kerll, Johann Kaspar 88, 104
 Kircher, Athanasius 203-4
 Kirchhoff, Gottfried 117
 Kirnberger, Johann Philipp 14
 Knüpfer, Sebastian 112
 Koch, Johann Sebastian 162
 Krauter, Johann Philipp 18
 Krauter, Philipp David 71,92,162
 Krebs, Johann Ludwig 96
 Krebs, Johann Tobias 71,90,96,162
 Kreyser, Johann Christian 138
 Krieger, Johann Philipp 36,111,187
 Kuhnau, Johann 37, 85, 114, 205, 208
 Lage, Conrad von der 147
 Lairitz, Johann Georg 128, 147
 Lang, Franz 204
 Legrenzi, Giovanni 89, 101
 Lehms, Georg Christian 24, 115, 128, 193
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 207

- Leonhardt, Gustav* 220
Leopold van Anhalt, principe 25,74-5,77-8, 82-5,93
Ludwig Günther II, principe 62
Lully, Jean Baptiste 34
Luterò, Martin 45, 47, 57, 120, 132, 176, 180
Marchand, Louis 88
Mattheson, Johann 14, 33, 41, 92, 185, 200, 202, 204, 210, 219, 224
Meder, Johann Valentin 193
Meurer, Heinrich 139
Mietke, Michael 93
Mizler, Lorenz Christoph 197
Molter, Johann Melchior 55
Monteverdi, Claudio 32
Motz, Georg 208, 210
Mozart, Wolfgang Amadeus 14
Müller, Johann Jacob 138
Musa, Antonius 50
Neuforst, Franciscus Anton 151
Neumeister, Erdmann 23-4,36,83, 111-5, 117, 126, 128, 130, 179, 187, 197
Niedt, Friedrich Ehrhart 221, 224
Obrecht, Jacob 50, 60
Olearius, Johann Christoph 123, 136, 138, 143
Olearius, Johann Gottfried 59, 60, 132, 136
Österreich, Georg 114
Pachelbel, Johann 18, 36, 87-8, 104
Peranda, Marco Giuseffo 30, 40
Pez, Johann Christoph 30
Pfefferkorn, Georg Michael 47
Pfeiffer, Johann 82
Pohle, David 112
Poncein, Freillon 224
Praetorius, Hieronymus 50
Praetorius, Michael 33, 50, 157-8
Prez, Josquin des 50,61
Profe, Ambrosius 50
Quintiliano 210
Rath, Wilhelm von 148
Reichardt, Johann Friedrich 14
Rein, Conrad 50
Reineccius, Georg Theodor 137
Reinken, Jan Adam 30, 43, 65, 83-4, 88, 94, 101, 103, 107
Ringwald, Bartholomäus 122
Rolle, Christian Ernst 138
Rörer, Johann Günter 45
Rosenmüller, Johann 30
Schadaeus, Adam 50
Scheibe, Johann 79
Scheibe, Johann Adolf 209
Scheidt, Samuel 50
Schein, Johann Herman 178
Schelle, Johann 36, 112
Schmidt, Johann Christoph 30,
Schering, Arnold 220
Schnitger, Arp 83
Schröter, Johann Georg 47
Schubart, Johann Martin 71, 90, 162
Schultze, Johann Caspar 135
Schürmann, Georg Caspar 114
Schütz, Heinrich 51, 63, 112, 185
Sechting, Johannes Tobias 148,149
Seiich, Daniel 50
Senfl, Ludwig 50, 60
Speer, Daniel 224
Spinoza, Baruch de 202-5
Spitta, Philipp 92
Splithusen, Nathanael Gottlieb 138
Steffani, Agostino 30, 38
Sterzing, Georg Christoph 47
Stier, Johann Bernhard 68
Stoltzer, Thomas 50
Stölzel, Gottfried Heinrich 14, 55, 157
Strattner, Georg Christoph 73
Stricker, Augustin Reinhard 79
Stricker, Katharina Elisabeth 79
Telemann, Georg Philipp 14,30,41,54,70,115, 126, 157
Trebs, Heinrich Nicolaus 72, 90
Trost, Gottfried Heinrich 47
Vivaldi, Antonio 92-3
Vogler, Johann Caspar 71, 90, 162
Voigt, Johann Georg 162
Volkland, costruttore di organi 47
Walter, Johann 50, 180
Walther, Johann Gottfried 66, 71, 137, 186
Weckmann, Matthias 39,41
Weinrich, Jeremias 48
Weißhaupt, Johann Conrad 72
Weidig, Adam Immanuel 71
Wender, Johann Friedrich 47, 60-1, 66
Werckmeister, Andreas 159
Westhoff, Johann Paul von 73
Wilhelm Ernst, duca 68, 73-6, 78
Wilke, Anna Magdalena 84, 162
Wilke, Johann Caspar 84
Witt, Christian Friedrich 77
Zachow, Friedrich Wilhelm 14,24,75,114
Zeidler, Georg Friedrich 138
Ziegler, Caspar 112
Ziegler, Johann Gotthilf 71,90, 162