

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Elementi di una teologia in musica

Raffaele Mellace
Università degli Studi (Milano)

Il presente contributo si propone di affrontare il problema della traduzione musicale di temi teologici e biblici nell'opera di Johann Sebastian Bach, nel 250° anniversario della morte del compositore. Non verrà indagata la posizione dottrinale dell'uomo Bach nel dibattito teologico dell'epoca,¹ quanto piuttosto la trasposizione nel linguaggio simbolico della musica dei valori semantici dei testi liturgici e devozionali intonati dal compositore.

¹ Peraltro di non facile individuazione, in assenza di scritti teologici del compositore. Si dirà più avanti della biblioteca di Bach, fondamentale per testimoniare l'entità – cospicua – dell'interesse del suo possessore per la teologia, ma di modesto aiuto nell'identificazione di tendenze specifiche (cfr. M. PETZOLDT, "Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart". *Bach und die Theologie*, in K. KÜSTER [ed.], *Bach Handbuch*, Bärenreiter - Metzler, Kassel - Stuttgart - Weimar 1999, p. 84).

Nata in funzione del servizio liturgico, la *Kirchenmusik* bachiana è divenuta nei due secoli successivi, per un numero vasto e sempre crescente di destinatari, un'esperienza estetica e spirituale insostituibile, benché ormai avulsa dal suo contesto originario. Enucleando alcuni *loci* emblematici nel catalogo sacro vocale, un repertorio facilmente accessibile in registrazione discografica, sarà possibile argomentare l'intima relazione "generativa" tra la musica e il testo che questa riveste, rapporto da cui è impensabile prescindere, in qualsiasi contesto avvenga l'ascolto.

Secondo un circolo virtuoso, saranno i valori testuali a determinare la natura della scrittura musicale, la quale a sua volta offrirà ai testi intonati un'amplificazione espressiva che mobilita risorse estranee alla razionalità del *logos*. Sarà agevole constatare come passi scritturali, corali della tradizione luterana e testi della devozione coeva (luterana ortodossa o di ascendenza pietista) vengano sottoposti da Bach a un'"esegesi" squisitamente musicale grazie agli strumenti della retorica barocca degli affetti.

1. BACH E IL SUO AMBIENTE. TEOLOGIA, LITURGIA E DEVOZIONE

Indispensabile premessa di ogni ascolto avvertito è naturalmente la cognizione delle condizioni di esistenza e fruizione della musica composta in una situazione culturale data. Nel nostro caso tale cognizione, condotta di necessità per sommi capi, dovrà perlomeno tener conto dei seguenti elementi:

- Il contesto in cui Bach si trovò ad operare, la Germania del primo Settecento, presentava un frazionamento confessionale risalente alla clausola del *cuius regio, eius religio* risalente alla pace di Augusta (1555). L'attività del compositore si svolse prevalentemente in città e istituzioni di confessione luterana, benché la stessa Lipsia, centro fondamentale della produzione sacra bachiana, rientrasse nei dominii dell'Elettore cattolico di Sassonia (circostanza cui dobbiamo la composizione della *Messa in si minore*). La formazione personale del compositore avvenne in seno alla *Spätorthodoxie* del Luteranesimo coevo, che aveva avuto un centro primario, nel corso del Seicento, nell'Università di Wittenberg (dove operavano teologi come Abraham Calov, di cui si dirà), ma anche nelle facoltà teologiche di Jena e Lipsia². In rapporto dialettico con l'ortodossia si era sviluppato l'intenso soggettivismo del movimento pietista, i cui valori permeano palesemente numerosi testi intonati da Bach, benché quest'ultimo non ne condividesse integralmente la spiritualità³.

- Lutero, com'è noto, aveva dato eccezionale impulso allo sviluppo di una civiltà della *Kirchenmusik* tedesca, al fine di promuovere la partecipazione attiva dell'assemblea al culto liturgico. Ricorrono numerose nei suoi scritti le lodi della musica, che ebbe a definire inferiore soltanto alla Parola di Dio e alla teologia, mentre il

² M. PETZOLDT, "Bey einer andächtigen Musique", pp. 82-84.

³ Cfr. J. PELIKAN, *Bach teologo*, tr. it., Piemme, Casale Monferrato (AL) 1994, pp. 104-125.

canto rivestì conseguentemente un ruolo centrale nelle riforme liturgiche messe in atto dalla Chiesa evangelica⁴.

• La musica sacra bachiana nasce all'interno del contesto liturgico. La sua funzione è dunque l'amplificazione del messaggio delle Scritture, che la musica commenta, al di là della predicazione tradizionale e con strumenti espressivi altri, realizzando una sorta di sermone al quadrato. Così le cantate – che costituiscono la cosiddetta *musica figuralis*, ben più complessa dei corali (*Lieder*) appannaggio dell'assemblea – furono scritte come *Evangelienmusik* per venir eseguite dopo la lettura del vangelo nel servizio domenicale e festivo; le passioni erano invece destinate alla funzione del Venerdì santo.

• Sono fondamentalmente quattro le tipologie di testi messi in musica nel catalogo sacro bachiano: passi biblici, corali, sezioni della liturgia cattolica (l'*Ordinarium Missae* e il *Magnificat*) e infine testi devozionali scritti da autori tedeschi prevalentemente coevi di Bach. È importante rilevare come il compositore sia rimasto sempre particolarmente legato alla forma del corale, che occupa una posizione centrale nell'intera sua opera. Si tratta di un canto innodico tardomedievale, di derivazione cattolica e hussita, che la Riforma aveva straordinariamente valorizzato per volontà dello stesso Lutero, il quale aveva provveduto di suo pugno a scriverne diverse decine di testi e alcune melodie. All'epoca di Bach il repertorio aveva subito un incremento notevole, grazie a un secolo – il XVII – impegnato in un'imponente operazione di rinnovamento letterario-musicale.

• La musica sacra vocale bachiana risale in gran parte al servizio del compositore come *Thomaskantor* a Lipsia (dal 1723 alla morte), durante il quale vissero la luce tutte le opere maggiori (le *Passioni*, il *Weihnachtsoratorium*, la *Messa in si minore*), oltre a una ricca produzione di cantate per ogni domenica e festività. Peraltro Bach aveva già composto cantate a Mühlhausen e soprattutto a Weimar, tra il 1707 e il 1716⁵.

• Il dibattito sull'adesione spirituale e intellettuale di Bach a un impegno professionale tanto rilevante è oscillato, in due secoli di musicologia bachiana, tra le immagini opposte di un Bach "quinto evangelista", apostolo fervente della confessione evangelica, e quello di un cinico e geniale impiegato, del tutto indifferente a questioni religiose. Oggi il coinvolgimento ideale di Bach nella fede professata dalle sue opere è documentato senza possibilità d'equivoci dalla biblioteca teologica privata del compositore, di dimensione cospicue⁶, soprattutto se si considera che non appartene-

⁴ Si rimanda a R. A. LEAVER, *Music and Lutheranism*, in J. BUTT (ed.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, 1997, pp. 35-45.

⁵ Una ricognizione, interessante anche sul piano metodologico, rispetto all'attività bachiana nel campo della musica sacra prima di Lipsia è disponibile in M. PETZOLDT, *Aspetti liturgici e teologici* e ID., *Bibbia, Gesangbuch e liturgia*, in Ch. WOLFF (ed.), *Il mondo delle Cantate di Bach*, Anabasi - I Concerti del Quartetto, Milano 1995, pp. 119-155 (ed. orig. *De wereld van de Bach cantates. Johann Sebastian Bachs geestelijke cantates van Arnstadt tot Köthen*, Uitgeverij Uniepers Abcoude 1995).

⁶ Cfr. R. A. LEAVER, *Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie*, ("Beiträge zur theologischen Bachforschung 1"), Neuhausen-Stuttgart 1983 e ID., *J. S. Bach and Scripture. Glosses from the Calov-Bible Commentary*, Concordia, St. Louis 1985.

va a un pastore. Nella cinquantina abbondante di testi, alcuni dei quali in più volumi, spiccano in particolare due diverse edizioni delle opere complete e altre due dei sermoni domenicali e festivi di Lutero, nonché *Die deutsche Bibel* di Abraham Calov (Wittenberg 1681-1682), un commento alle Scritture su cui sono riportate glosse di pugno dello stesso compositore, un testo divenuto di dominio pubblico soltanto nel 1969. In particolare, la testimonianza della fede di Bach nella natura divina della musica, al di là del pensiero dello stesso Lutero, compare in un appunto a fianco di 2Cr 5,13 – il racconto della teofania, quasi evocata dal concerto di voci e strumenti, nel corso del trasporto dell’Arca nel neoeretto Tempio di Salomone – in cui Bach annotò:

NB: *Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart*

2. Pittura sonora

Simbologia e “pittura sonora” costituiscono i principali mezzi attraverso cui la scrittura tardobarocca bachiana realizza una trasposizione musicale dei valori semantici espressi dai testi intonati. Attraverso un codice simbolico specifico, precisi elementi testuali vengono tradotti infatti in figure sonore riconoscibili, cui è possibile attribuire un senso puntuale. Di tale “pittura sonora” – che si avvale di un repertorio di soluzioni composite codificato ma nello stesso tempo disponibile a continue variazioni/innovazioni da parte del singolo autore –⁷ si apprezzi un esempio tratto dalla Cantata BWV 26 *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, presentata alla comunità di Lipsia il 19 novembre 1724. Appartenente al genere della *Choralkantate*, di cui si dirà in seguito, la composizione cita letteralmente le strofe estreme del *Lied* omonimo di Michael Franck (1652), parafrasando quelle intermedie. Il testo della prima basterà a individuare il tono e la temperie espressiva dell’intero inno:

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
Ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald entstehet
Und auch wieder bald vergehet,
So ist unser Leben, sehet!⁸

⁷ Per una trattazione sistematica si rimanda a D. BARTEL, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln - London 1997.

⁸ Le cantate di Bach sono disponibili in lingua italiana con testo a fronte in J. S. BACH, *Cantate e Oratori*, 4 voll., Ariele, Milano 1995-1996. Un’altra traduzione è in corso di realizzazione a firma di Quirino Principe per l’iniziativa milanese delle Settimane Bach, il Progetto di esecuzione integrale delle cantate di Bach a cura dei Concerti del Quartetto in collaborazione col Comune di Milano: intrapresa nel 1994, l’iniziativa verrà portata a termine presumibilmente nel 2004. Le traduzioni delle cantate vengono pubblicate nei programmi di sala contestualmente alla loro esecuzione.

Per un’edizione tedesca commentata si rimanda a A. DÜRR, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, 2 voll., Bärenreiter, Kassel-Basel-London 1971 (rev. 1985, DTV - Bärenreiter).

Il tema del rapinoso trascorrere della *gloria mundi*, e con lei della vita dell'uomo, viene riletto attraverso l'immagine della velocità, che domina incontrastata la trama verbale e la sua intonazione da parte di Bach, a cominciare dal magnifico affresco che apre la cantata: un notevolissimo complesso verbale/musicale composto da testo, commento vocale e commento strumentale. La ricca compagine orchestrale, completa di tre oboi e flauto traverso, vi si scatena in un movimento concorrente di inarrestabile dinamismo - simbolo chiarissimo del fluire inesorabile del tempo - caratterizzato dall'incisivo motto d'apertura: due crome isolate seguite da una rapida scaletta ascendente. Senza la possibilità di usufruire di tregua alcuna, il coro vi sovrappone il testo del corale. La voce di soprano ne intona integra la melodia, mentre le stesse parole compaiono nelle rapide crome delle voci inferiori che illustrano il significato del testo, rappresentando musicalmente il trascorrere fuggevole della vita.

Una vita che scorre come un ruscello, sostiene invece la prima aria: in questo caso sembrerebbe che il compositore accolga volentieri la metafora acquatica, traducendola nel liquido, incessante fluire degli strumenti obbligati (flauto traverso e violino) e persino nel carattere dolce, cantabile delle colorature della voce. La sezione contrastante al centro dell'aria, più trasparente per la rarefazione dell'accompagnamento, regala generosamente altri gioielli di pittura sonora, a simboleggiare i riferimenti testuali alle gocce, all'abisso, all'atto del dividere.

3. VARIAZIONI SU UN TEMA TEOLOGICO

Nelle cantate, la musica di Bach realizza normalmente un commento al tema proposto dalle letture sacre, articolando in una serie di movimenti un piccolo discorso teologico-musicale in sé compiuto. Si prenda, quasi casualmente, un'occasione dell'anno liturgico, la III domenica dopo l'Epifania, per la quale ci rimangono tre cantate bachiane. Dal vangelo del giorno (Mt 8,1-13: le guarigioni di un lebbroso e del servo del centurione) viene dedotto il tema dell'adesione fiduciosa del credente alla volontà di Dio, che si manifesta benevolmente all'uomo, persino quando l'evidenza sembrerebbe disperata.

Il più antico di questi lavori bachiani, la Cantata BWV 73 *Herr, wie du willt, so schicks mit mir*, risalente al 23 gennaio 1724, si diparte infatti dal quadro della disperazione più cupa, col primo, imponente coro: un magnifico pannello dalla concezione complessa, il cui peso risulta assolutamente preponderante nell'architettura complessiva della cantata. La tonalità di sol minore predisponde il terreno per una trama testuale intessuta di immagini dolorose ma anche di inviti alla speranza, ispirata a intense invenzioni poetiche del *Salterio* e dominata dalla grande metafora dell'imperscrutabile libro sigillato.

La struttura musicale ideata da Bach prevede l'intonazione della prima strofa di un inno di Kaspar Bienemann sulla melodia liturgica *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, incastonata in un tessuto strumentale tematicamente derivato dal corale e alter-

nata ad ampi lacerti di recitativo accompagnato che fungono da tropo/commento/amplificazione nei confronti dei significati testuali del *Lied* interpretato dal coro.

Il tema teologico chiave - l'esaltazione della volontà divina - s'impone con tutta evidenza grazie a un motto di quattro note esposto già nel ritornello introduttivo e anch'esso derivato dalla melodia corale: si tratta della cellula germinale dell'intero pezzo, ribadita continuamente sino all'affermazione conclusiva. Si noti infine la perfetta omogeneità di recitativi e sezioni corali - simbolo dell'unità nella preghiera di singoli e comunità -, che si dissolvono gli uni nelle altre senza soluzione di continuità, grazie al nastro sonoro ininterrotto degli oboi e al lieve *staccato* degli archi. Dopo che l'aria del tenore nella sua seconda strofa avrà illustrato, attraverso cromatismi e melli-smi, l'incertezza dell'anima nella propria malattia spirituale, l'unico, breve recitativo autonomo menziona, fra adeguate asprezze dissonanti, la stolta volontà umana, lasciando immediatamente il passo al riconoscimento devoto di quella divina, celebrata nell'aria successiva. La voce di basso attacca infatti appena concluso il recitativo, esponendo un motto pregnante di quattro note, sul testo *Herr, so du willt*, tratto dal vangelo liturgico. Infine, nell'ultima strofa dell'aria, il *pizzicato* degli archi evocherà le campane funebri⁹ invocate dal credente, ormai disponibile senza resistenze alla volontà divina.

4. LA LIETA ATTESA DELLA MORTE

Una posizione di tutto rilievo nelle cantate è occupata da un tema fondamentale della devozione pietista: il pio desiderio della morte, intesa a un tempo come rinuncia alla falsità del *saeculum*, liberazione dall'angoscia del peccato e gioioso ri-congiungimento col Signore. Occorre recuperare le coordinate di una meditazione ascetica dalla severità tanto radicale per poter apprezzare compiutamente alcuni lavori bachiani¹⁰, i cui testi - oltre che la loro realizzazione musicale - risultano senz'altro sconcertanti per la sensibilità corrente. Si consideri la Cantata BWV 8 *Liebster Gott, wenn werd ich sterben*, risalente al 24 settembre 1724, una *Choralkantate* basata sul *Lied* di Caspar Neumann cui deve il titolo¹¹. Sarà sufficiente rivolgere la nostra attenzione alla sola aria del basso «Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen», che rappresenta una delle più belle, sorprendenti e visionarie pagine di Bach. La danza guidata dal flauto virtuoso innesca una festa della luce che illustra la decisione presa dalla coscienza: l'atto di fede che bandisce il timore della morte, prefigurando il ra-

⁹ Come nelle *Cantate* BWV 8 *Liebster Gott, wenn werd ich sterben* (vedi sotto) e BWV 127 *Herr, Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*, appartenenti all'annata successiva.

¹⁰ Tra questi anche dei *Lieder* spirituali, destinati alla devozione domestica, tra cui *Komm, süßer Tod* BWV 478.

¹¹ Si apprezzi anche solo il sapore dell'austera, implacabile prima strofa, il cui distico conclusivo inchioda l'uomo al suo essere terra. L'eredità di Adamo vi viene infatti così definita: «Arm und elend sein auf Erden | Und denn selber Erden werden».

dioso mattino in cui il credente starà glorioso di fronte al suo Signore, autentica celebrazione della virtù teologale della speranza. Il magnifico tema di danza veloce, una giga, trasfigura¹² il giorno del giudizio, che da temibile *dies irae* diventa momento atteso con impazienza. Suprema raffinatezza, alla menzione dell'angoscia insensata per la fine («vergeblichen Sorgen») l'orchestra improvvisamente si paralizza per un istante su un inquietante accordo di settima diminuita, mentre il basso scende cromaticamente: memoria incancellabile della fredda ala della morte che accompagnerà questo pezzo straordinario sino alle estreme battute.

5. IL CORALE, FORMA MADRE

Come si sarà potuto notare già da questi cauti sondaggi, il corale occupa una posizione centrale nelle cantate bachiane. In particolare, il compositore dedicò la cosiddetta seconda annata lipsiense (1724-25: il secondo ciclo di cantate realizzato nel suo servizio come *Thomaskantor*) alla varietà della *Choralkantate*, una forma caratterizzata dall'impiego pervasivo dell'inno liturgico protestante. Di norma in questi casi il massiccio ricorso a un inno del repertorio, ben noto dunque all'assemblea, consiste nella citazione letterale delle sue strofe estreme e nella parafrasi, attraverso testi originari, di quelle intermedie. Proponiamo quale esempio la Cantata Bwv 113 *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*. Opera grande, dalla concezione ambiziosa, si fonda sull'omonimo, intenso inno penitenziale di Bartholomäus Ringwaldt, che funge da commento e attualizzazione rispetto alla parola evangelica del fariseo e del pubblicano. Al ricorso straordinariamente ampio al corale, del quale si mutuano inalterate ben quattro strofe e si citano alla lettera altre due, si deve la compattezza del testo, incentrato sulla luterana coscienza del peccato. Questa viene espressa fin dal coro introduttivo, tradotta musicalmente sia dal lugubre paramento della tonalità di si minore, col *pianto* dell'oboe d'amore derivato dalla melodia corale, sia da una caratterizzazione ritmica d'inequivocabile sapore tragico. L'incedere da sarabanda, la pausa sul secondo tempo della misura, l'appoggiatura e il ritmo puntato all'oboe: tutto concorre a preparare un'intonazione in metro ternario del corale in cui vengano accentuate le parole chiave del testo.

Sempre in tonalità minore (fa diesis) si colloca il magnifico secondo pezzo, in cui il corale emerge al contralto, lungamente preparato e introdotto dal violino, in un susseguirsi di dolorose volute discendenti. Nonostante il riferimento alla medesima questione teologica, l'aria successiva offre un volto ben diverso: ribaltato il modo nel relativo maggiore (La), gli oboi d'amore innescano un duetto giocoso nel metro di 12/8, impreziosito da notevoli gesti cromatici a esprimere l'angoscia della colpa. Ripristinato il severo modo minore, ritorna la melodia corale, calata in una struttura testuale/musicale di grande interesse, benché non unica nella produzione bachiana: la

¹² Ricorre nel testo il termine *verkläret*, a lungo assaporato dalla voce di basso.

voce alterna l'intonazione del corale con sezioni di recitativo semplice su un testo madrigalistico originale che svolge il ruolo di amplificazione degli antichi versi innodici. Della successiva aria del tenore si noti l'eccezionale ritorno della melodia corale in corrispondenza dell'intonazione dell'ultimo verso. L'osmosi tra la nuova musica del *Kantor* Bach e l'antica tradizione del *cantus firmus* sembra aver qui raggiunto vertici di complessità davvero straordinari.

6. PASSIONE E COMPASSIONE

Contigui al mondo delle cantate sono i capolavori delle passioni, a cui è possibile in questa sede dedicare soltanto un cenno. Scegliamo dunque dalla *Matthäuspassion* uno splendido quanto celebre esempio di un'operazione condotta con somma efficacia nell'intera partitura: la promozione di una partecipazione attiva della coscienza credente agli affetti espressi dai personaggi evangelici, attraverso l'associazione personale agli eventi narrati come pratica di segno mistico e devozionale¹³. L'episodio del pianto di Pietro (Mt 26,69-75) viene trattato, come già nella *Johannespassion*, attraverso un'articolata sequenza di cinque momenti musicali¹⁴. Quando il secondo recitativo avrà terminato di proporre la pericope evangelica evocando le lacrime dell'apostolo («und weinete bitterlich») attraverso un'intensa frase musicale irta di intervalli cromatici e dissonanti, approdando alla tonalità di fa diesis minore, attaccherà uno dei capolavori della vocalità barocca: l'aria *Erbarme dich* per contralto, violino obbligato, archi e basso continuo. Il testo di Picander intonato da Bach tralascia ogni elemento estraneo al tema del pianto, esprimendo in una sintesi estremamente densa i significati tipici della situazione:

Erbarme dich,
Mein Gott, um meiner Zähren willen!
Herz und Auge weint vor dir
Bitterlich.

Bach inventa un'intonazione di radicale soggettività, che Giorgio Pestelli ha definito «frutto di una macerazione interiore e di una vocazione penitenziale senza riscontri nella musica del Settecento»¹⁵. Il miracolo espressivo è affidato a una vocalità di stampo operistico, dall'invenzione melodica pregnante, nonché all'intrecciarsi delle volute melodiche di voce e violino concertante, sul ritmo di siciliana realizzato dal-

¹³ Cfr. R. MELLACE, *Dalla memoria alla volontà del credente: il racconto evangelico della Passione secondo Matteo*, in *Programma di sala della "Passione secondo Matteo"*, Settimane Bach, 9° ciclo, 1998, pp. 1-11.

¹⁴ Recitativo - coro - recitativo - aria - corale: nn. 38a (45) - 40 (48) della partitura.

¹⁵ G. PESTELLI, *La Passione secondo Matteo di Johann Sebastian Bach*, Milano, Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi - I Concerti del Quartetto Settimane Bach - Skira, 1999, p. 73.

l'accompagnamento discreto degli archi. Si presti attenzione alla scelta della voce, che non corrisponde al personaggio di Pietro: si tratta invece del registro di contralto, carico di significato simbolico nella *Matthäuspassion* e legato in particolare all'espressione del rimorso, come dimostrano le altre arie in cui questa voce compare, che fanno tra l'altro riferimento a una ricorrente "liquidità" delle immagini metaforiche, omogenea al tema del pianto.¹⁶ L'aria è inoltre l'unica nell'intera *Passione* a essere seguita da un corale, senza la mediazione di un recitativo: il suo significato viene dunque immediatamente trasferito alla comunità dei credenti, grazie appunto al testo di una strofa di Johann Rist, in cui il cristiano comune espone al Signore il pentimento per il proprio peccato¹⁷.

7. TEOLOGIA E PARODIA

Concludiamo con una riflessione sui procedimenti compositivi probabilmente poco noti, ma di notevole momento. La scrittura bachiana di destinazione liturgica non nacque sempre originariamente per la chiesa. È risaputo che uno dei massimi capolavori, il *Weihnachtsoratorium* (ma anche la *Messa* in si minore), si fonda su musica già composta in precedenza, che viene adattata a un nuovo testo secondo la tecnica della parodia, di grande fortuna e rilievo in epoca tardobarocca, e in auge sino alle soglie del Romanticismo, che ne determinò la delegittimazione estetica¹⁸. Per comprendere la complessità di sottintesi che operazioni simili comportano, giova osservare da vicino la virtuosistica trasposizione tra modello profano e nuova destinazione liturgica realizzata da Bach impiegando la Cantata BWV 214 *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten*, di cui viene mutuato l'intero patrimonio di arie e cori con una sola eccezione. Di quel lavoro festivo e celebrativo, composto per il compleanno di Maria Josepha, Elettrice di Sassonia e Regina di Polonia, l'8 dicembre 1733, Bach importa la tinta di una solennità gioiosa, operando una significativa traslazione dell'oggetto della lode e del giubilo dalla regina di Polonia al "Sovrano del Cielo".

La parodia ha prodotto modulazioni e sfumature diverse di un medesimo "affetto": ad esempio, la letizia che nell'aria originaria *Fromme Musen! Meine Glieder* Pallade chiede alle Muse, impiegando una voce di contralto coadiuvata da una coppia di oboi all'unisono, diviene più brillante nella nuova strumentazione di «*Frohe Hirten*,

¹⁶ Le arie *Buß und Reu* (n. 6/10) e *Können Tränen meiner Wangen* (n. 52/60). Si consideri inoltre l'intervento del contralto nell'ultimo recitativo della Passione (67/77, sul testo: «O selige Gebeine, | Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine, | Daß euch mein Fall in solche Not gebracht! | Mein Jesu, gute Nacht!»). In proposito cfr. Emil Platen, *Johann Sebastian Bach. Die Matthäuspassion. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, Kassel, Bärenreiter, 1997², p. 51.

¹⁷ «Bin ich gleich von dir gewichen, | Stell ich mich doch wieder ein; | Hat uns doche dein Sohn verglichen | Durch sein' Angst und Todespein. | Ich verleugne nicht die Schuld; | Aber dein Gnad und Huld | Ist viel größer als die Sünde, | Die ich stets in mir befinde».

¹⁸ Cfr. R. MELLACE, L'“*Oratorio di Natale*” o *L'arte della parodia*, Programma di sala dell'Oratorio di Natale, nel contesto delle Settimane Bach, 12^a ciclo, dicembre 1999, pp. 1-11.

eilt, ach eilet» (*Weihnachtsoratorium* II, n. 15), in cui il tenore è incalzato da un flauto traverso mentre esorta i pastori a destarsi dal sonno per non perdere la gioia incommensurabile che li attende nella grotta di Betlemme. Come esempio evidente della vitalità e dell'efficacia del meccanismo della parodia si consideri infine un'aria molto popolare, *Großer Herr, o starker König* (*Weihnachtsoratorium* I, n. 8), erede dell'aria profana *Kron' und Preis gekrönter Damen*. Modello e parodia condividono infatti la medesima sfera semantica, la gloria regale, simboleggiata dall'attributo timbrico/simbolico della tromba, secondo un'autorevole e diffusa tradizione barocca¹⁹. I due testi sembrano sviluppare tuttavia una serrata contrapposizione critica. Questa celebre musica di Bach era nata per esaltare una regina, Maria Josepha, il cui nome sarebbe risuonato nell'intero orbe terraquo, secondo l'auspicio proprio del testo cantato. La contraffazione sacra di questa medesima musica vuole invece esprimere un concetto che sembrerebbe ironicamente contraddirre l'assunto originario: Dio, nella sua grandezza senza misura, disprezza la gloria mondana a tal punto da nascere in una povera stalla. La regalità autentica, cui spetta di diritto la maestà segnalata dai clangori della tromba, non è dunque quella celebrata dal modello profano, ma giace occultata in una rozza mangiatoia:

Großer Herr, o starker König,
 Liebster Heiland, o wie wenig
 Achtest du der Erden Pracht!
 Der die ganze Wel erhält,
 Ihre Pracht und Zier erschaffen,
 Muß in harten Krippen schlafen.

¹⁹ La glorificazione della maestà divina, per analogia con la musica ceremoniale dei più modesti sovrani terreni, suggeriva al compositore barocco l'impiego della sezione degli ottoni. L'applicazione di una simile solennità del modello profano alla parodie sacra è riscontrabile, ad esempio, nella monumentale Cantata BWV 30 *Freue dich, erlöste Schar*, costruita sul *dramma per musica* BWV 30a *Angenehmes Wiederau*, eseguito il 28 settembre 1737 per Johann Christian von Hennicke, signore di Wiederau.

Riassunto

L'articolo affronta il problema della traduzione musicale di temi teologici e biblici nell'opera di Johann Sebastian Bach, nel 250° anniversario della morte del compositore. Viene indagata la trasposizione nel linguaggio simbolico della musica dei valori semanticci dei testi liturgici e devozionali intonati dal compositore. Sarà agevole constatare come passi scritturali, corali della tradizione luterana e testi della devozione coeva (luterana ortodossa o di ascendenza pietista) vengano sottoposti da Bach a un "esegesi" squisitamente musicale grazie agli strumenti della retorica barocca degli affetti. Enucleando alcuni *loci* emblematici nel catalogo sacro vocale bachiano, è possibile argomentare l'intima relazione "generativa" tra la musica e il testo che questa riveste. Secondo un circolo virtuoso, saranno i valori testuali a determinare la natura della scrittura musicale, la quale a sua volta offrirà ai testi intonati un'amplificazione espressiva che mobilita risorse estranee alla razionalità della parola. La *Kirchenmusik* bachiana viene analizzata nella sua capacità intramontabile di comunicare valori spirituali: nata come funzionale al servizio liturgico, di cui costituiva un'amplificazione affettiva, è diventata per molti un'esperienza spirituale insostituibile. L'argomentazione si concentra su esempi tratti dalla *Matthäuspassion*, dal *Weihnachtsoratorium* e dal *corpus* delle *Cantate* liturgiche. Trattandosi di un repertorio facilmente accessibile in registrazione, il lettore potrà procedere a una pronta verifica delle tesi sostenute nell'articolo.

Summary

The article faces the problem of musical translation of biblical and theological themes in Johann Sebastian Bach's works, in his 250th death anniversary. Transposition of semantic values, of the composer's liturgical and devotional texts, in symbolic language is investigated. It will be easily noticed how Bach submits entry notes, lutheran traditional chorals and coeval devotional texts (lutheran, orthodox or of pietist ancestry) to an exquisitely musical "exegesis" due to instruments of baroque rhetoric affections. Enucleating some emblematic *fixed staves* in Bach's sacred vocal catalogue, it is possible to discuss the intimate "engendering" relation between music and the covered text. According to a virtuous circle, textual values will define the nature of musical writing, which, in turn, offers the tuned texts an expressive amplification, mobilizing resources extraneous to rationality of word. Bach's *Kirchenmusik* is analysed in its unsettling capacity of transmitting spiritual values, born as functional for liturgical service, reaching an affective amplification and becoming for several people an unreplaceable spiritual experience. The argumentation concentrates on examples taken from *Matthäuspassion*, *Weihnachtsoratorium* and from the *corpus* of liturgical Cantate. The recorded repertory being easily accessible, the reader will be able to verify the theses stated in the article.