

Nascita, evoluzione e uso del *Kirchenlied*: tra il modello cattolico e le istanze del canto comunitario

Giulio Mercati*

1. Lutero e la musica liturgica

La musica costituisce, sin dai primi mesi della Riforma, una delle preoccupazioni più urgenti per Lutero. La concezione luterana della musica scaturisce, infatti, direttamente, dal cuore della nuova teologia: la dottrina della grazia, il rifiuto della transustanziazione e le influenze pauperistiche. A questo si unisce la naturale inclinazione di Lutero nei confronti della musica: flautista e liutista dilettante, conoscitore del repertorio contemporaneo e ammiratore di Josquin, il monaco era profondamente convinto del potere educativo e religioso della musica. Le differenze tra la concezione cattolica della musica e la concezione luterana emergono dunque sin dai mesi successivi al 31 ottobre 1517. Dal rifiuto del dogma della transustanziazione deriva il diverso valore attribuito alla liturgia – certamente minore – e la sua struttura, soggetta a molte varianti locali. Perde peso la distinzione tra musica liturgica e musica devozionale, così importante per i cattolici, così come la distinzione tra presbiterio e assemblea: Lutero rifiuta il sacerdozio ordinato e dunque la distinzione tra clero e laici. Tutti i fedeli sono sacerdoti e il pastore non è ordinato attraverso un sacramento, ma scelto dalla comunità come esegeta delle Sacre Scritture, sebbene alla comprensione della Bibbia ogni fedele giunga individualmente per l'assistenza dello Spirito Santo. L'aspetto individuale e quello comunitario si intrecciano nella concezione della liturgia luterana, dove la partecipazione diretta dei fedeli, soprattutto attraverso il canto, costituisce uno dei momenti privilegiati.

Negli anni immediatamente successivi al 1517, per ragioni anche pratiche, la li-

* Nato a Saronno nel 1971, è concertista che opera a livello internazionale: come solista all'organo o al clavicembalo si è esibito in oltre venti paesi nel mondo. È inoltre musicologo e conferenziere. Vanta direzioni artistiche di rassegne internazionali in Italia, Svizzera e Spagna. È docente di Storia della Musica Sacra presso la Facoltà di Teologia di Lugano (cfr. www.giuliomercati.it). E-mail: info@giuliomercati.it.

turgia luterana attinge ampiamente alla struttura della liturgia cattolica. Molto simile è anche il calendario liturgico, con le quattro feste principali, pur privato delle feste mariane e di quelle dei santi, tranne alcune, precipuamente rivolte a santi biblici. La mancanza della sacralità liturgica spiega l'assenza, almeno iniziale, di una musica liturgica specifica. L'opera di rinnovamento di Lutero in campo liturgico, e quindi musicale, segue il precetto agostiniano *doppelt betet wer singt*. Sono due le direzioni dell'azione del monaco, il rinnovamento della Messa e la promozione del canto comunitario in lingua volgare. I due scritti di Lutero riferiti alla prima delle due finalità furono composti a distanza di appena tre anni, 1523 e 1526, e nondimeno già propongono una significativa evoluzione nel pensiero liturgico dell'autore. Il primo scritto si intitola *Formula missae et communionis* e fu portato a compimento su richiesta del vescovo di Wittenberg, Nicolaus Hausmann. L'opera palesa la sostanziale fedeltà di Lutero alla liturgia romana, pur con qualche importante differenza, come l'abolizione dell'*Offertorium*, derivante da un solco teologico ormai già incolmabile. Lo scritto fu accolto con grande favore, come testimonia la pronta traduzione in tedesco. La volontà di Lutero, in questa prima opera liturgica, non mirava certo all'eliminazione di ogni elemento «romano»; solo più tardi e più ad opera del «luteranesimo» che di Lutero stesso, le abitudini liturgiche cambiarono definitivamente. Gli scopi dell'opera sono peraltro espresse dallo stesso Lutero all'inizio della *Formula missae*:

*Imprimis itaque profiteamur, non esse nec fuisse umquam in animo nostro, omnem cultum dei prorsus abolere, sed eum qui in usu est, pessimis additamentis viciatum, repurgare, et usum pium monstrare*¹.

Le modifiche sostanziali della Messa romana, proposte da Lutero in questo scritto, sono tre. In primo luogo l'autore, auspicando il ritorno alla purezza originaria del rito, suggerisce l'eliminazione della sequenza – forma in effetti tarda e distante dall'originale stile gregoriano – proposta dal rito romano dopo l'*Alleluia*:

*Sequentias et prosas nullas admittimus, nisi Episcopo placuerit illa brevis in Nativitate Christi. Grates nunc omnes*².

Le sequenze, insieme con tutti gli altri tropi (la sequenza nasce come tropo dell'*Alleluia*), furono peraltro espunte dalla liturgia romana dai decreti del Concilio di Trento, con l'eccezione di cinque brani famosi e pregevoli, ancora cantati dai cattolici: *Victimae paschali laudes*, *Lauda Sion Salvatorem*, *Veni Sancte Spiritus*, *Dies irae*

¹ D. M. LUTHER, *Martin Luthers Von Ordnung Gottesdiensts; Taufbuechlein; Formula missae et communionis 1523*, hrsg. von H. Lietzmann, Berlin 1936, 12.

² Cfr. *ibid.*, 14.

e *Stabat Mater*. La seconda modifica pare ancora più importante e riguarda il ruolo dell'omelia. Facoltativo e accessorio nella liturgia romana, com'era vissuta all'epoca, il sermone diventa il cuore della liturgia luterana, che è costruita soprattutto sull'esegesi teologica e spirituale delle Scritture. Il terzo cambiamento suggerito da Lutero è davvero lo specchio di una concezione teologica differente. Si tratta infatti della già menzionata eliminazione dell'*Offertorium* e del *Canon missae*, parti che per Lutero rappresentano occasione di scandalo e mistificazione del significato stesso della Messa, che, secondo l'autore, non può essere concepita come celebrazione di un sacrificio:

*Sequitur, tota illa abominatio, cui servire coactum est, quicquid in missa praecessit, unde et offertorium vocatur*³.

E rispetto al *Canon missae* Lutero afferma, con modi certamente non diplomatici:

(...), *ibi cepit missa fieri sacrificium, ibi addita offertoria et collectae mercenariae, ibi Sequentiae et prosae inter Sanctus et Gloria in excelsis insertae. Tum cepit Missa esse monopolium sacerdotale, totius mundi opes exhauriens divites, ociosos, potentes et voluptuarios et immundos illos coelibes toto orbe ceu vastitatem ultimam exundas. Hinc Missae pro defunctis, pro itineribus, pro opibus*⁴.

Restano tuttavia molti punti in comune tra la liturgia romana e la Messa proposta da Lutero in questo suo primo scritto: rimane vigente l'uso della lingua latina e l'andamento del cerimoniale; mancano quindi i *Lieder* tedeschi, che rappresenteranno la vera, grande novità musicale della futura liturgia luterana, anche rispetto agli altri culti riformati, sebbene Lutero suggerisca – già nella *Formula missae* – l'uso di inni tedeschi al posto del *Graduale*, del *Sanctus* e dell'*Agnus* latini.

La seconda opera liturgica di Lutero, composta direttamente in tedesco con il titolo di *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes*⁵, segna la strada del definitivo distacco tra la Messa romana e il culto evangelico, sebbene il monaco conceda discrezionalità alle diverse comunità, come già affermato nella *Formula missae*:

*Quare non est, ut necessarium aliquam formam velut legem in hac re quispiam vel petat vel statuat, qua conscientias illaqueet et vexet*⁶.

³ Cfr. *ibid.*, 15.

⁴ Cfr. *ibid.*, 12-13.

⁵ Per il testo integrale della *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* vedasi nei *D. Martin Luther's Werke, Kritische Gesamtausgabe*, vol. 19, Weimar 1897, 44-113.

⁶ Cfr. D. M. LUTHER, *Martin Luthers Von Ordnung Gottesdiensts; Taufbuechlein; Formula missae et communionis* 1523, 18.

La partecipazione dell'assemblea al canto liturgico diventa la finalità principale di questa nuova riforma, almeno rispetto all'ambito musicale. L'adozione della lingua volgare diventa dunque ineludibile: del resto già dal 1522 alcune comunità, Basilea, Pforzheim e Norimberga, avevano compiuto tentativi in tal senso e lo stesso Lutero aveva celebrato la liturgia in lingua tedesca a Wittenberg il 29 ottobre 1525. I collaboratori di Lutero, nel disegno della nuova musica liturgica, furono Konrad Rupsch, maestro di cappella presso la corte di Sassonia, a Torgau, e Johann Walter, già fidato assistente musicale del monaco. Dalle indicazioni di questo secondo scritto il ruolo della *schola* emerge del tutto ridimensionato, se non annullato, attraverso l'ingresso massiccio dei *Lieder* tedeschi, che sostituiscono molti canti dell'*Ordinarium* e del *Proprium*. In particolare, il *Gloria* è omissso, per rendere il rito più semplice e omogeneo in tutti i periodi dell'anno liturgico, il *Graduale* è sostituito da un *Lied* tedesco, così come *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Communio*; l'*Offertorium* è soppresso.

La grande libertà concessa alle singole comunità, rese nondimeno la liturgia nelle città luterane – e dunque il canto – molto varia e flessibile. Fino ai tempi di Johann Sebastian Bach (1685-1750) in molti centri si conservò l'uso del latino e spesso si trascuravano anche i più rigidi decreti di Lutero in materia liturgica, come l'abolizione della sequenza. Tale libertà legittimò i luterani a utilizzare ampiamente il repertorio mottettistico latino, almeno nei primi decenni della Riforma. Orlando di Lasso – autore eclettico e cosmopolita come nessuno – fu il compositore preferito in questa prima fase della musica luterana. Nei decenni successivi, da un'analisi della *ratio studiorum* delle principali scuole teologiche luterane, dove la musica occupava un ruolo primario, si nota un'evidente predilezione per i modi della Scuola Veneziana rispetto alla Scuola Romana: l'adozione del coro battente, dello stile concertato, del basso continuo testimoniano dell'ammirazione dei tedeschi per i Gabrieli e Viadana e del sostanziale disinteresse per Palestrina e Victoria, più per motivi stilistici – lo stile veneziano era lo stile del futuro – che per questioni confessionali.

Se dunque le parti liturgico-musicali erano sottoposte all'arbitrio delle diverse comunità, la presenza del sermone era invece obbligatoria, vera essenza del *Gottesdienst*. Predica e musica, nella concezione luterana, perseguono del resto gli stessi fini, attraverso strumenti diversi, l'esegesi teologica, l'ortodossia dottrinarie e la pietà mistica:

*Ocularia miracula longe minora sunt quam auricularia*⁷

afferma Lutero commentando un passo della Genesi.

⁷ Cfr. D. Martin Luther's Werke, vol. 44, 352 (Genesi 39,5-6a).

2. Il *Kirchenlied*

Considerata la presenza del repertorio mottettistico latino nelle chiese luterane, il solco tra la musica liturgica cattolica e quella evangelica è dunque tracciato dal canto corale comunitario e in particolare da quel *corpus* di melodie e di testi strofici, la cui creazione fu promossa dallo stesso Lutero e che conosciamo con il nome di *Kirchenlieder* o, meno propriamente, in italiano, corali. Lutero introdusse l'uso del *Lied* tedesco ancora prima di definire la forma liturgica per la nuova chiesa. Addirittura nel suo primo scritto liturgico, la *Formula missae*, il monaco si lamenta per la carenza di testi originali che potessero essere utilizzati in tal senso e dunque di autori capaci di tali creazioni:

Cantica velim etiam nobis esse vernacula quam plurima, quae populus sub missa cantaret, vel iuxta gradualia, item iuxta Sanctus et Agnus Dei. Quis enim dubitat, eas olim fuisse voces totius populi, quae nunc solus Chorus cantat vel respondet Episcopo benedicenti? Possent vero ista cantica sic per Episcopum ordinari, ut vel simul post latinas cantiones, vel per vices dierum, nunc latine, nunc vernacula cantarentur, donec tota Missa vernacula fieret. Sed poetae nobis desunt, aut nondum cogniti sunt, qui pias et spirituales cantilenas (ut Paulus vocat) nobis concinnent, quae dignae sint in Ecclesia dei frequentari. Interim placet illam cantari post communionem «Gott sey gelobet und gebenedeyet» (...). Praeter hanc illa valet: «Nun bitten wir den heyligen geyst». Item «Eyn Kindelin so lobelich». Nam non multas invenias, quae aliquid gravis spiritus sapiant. Haec dico, ut siqui sunt poetae germanici, extimulentur et nobis poemata pietatis cudant⁸.

Nell'impresa di creare un simile repertorio Lutero guarda alle esperienze precedenti di apertura dello schema liturgico. Uno dei riferimenti più antichi e nondimeno più puntuali è certamente Ambrogio. L'inno ambrosiano e il *Kirchenlied* si pongono gli stessi scopi e certamente utilizzano mezzi molto simili. Verso la metà degli anni ottanta del IV secolo, più di undici secoli prima di Lutero, Ambrogio cercò di rinsaldare la retta fede dei milanesi contro l'avanzata dell'eresia ariana, abbracciata dalla stessa imperatrice Giustina, introducendo una forma musicale nuova per la liturgia occidentale: l'inno, eseguito *secundum morem orientalium partium*, come precisa Agostino nelle *Confessioni*. La necessità che i concetti espressi nei testi – alcuni dei quali scritti, insieme con la musica, dallo stesso Ambrogio, altra grande analogia con Lutero – fossero ritenuti e interiorizzati dai fedeli, porta Ambrogio a riflettere sull'es-

⁸ Cfr. D. M. LUTHER, *Martin Luthers Von Ordnung Gottesdiensts; Taufbuechlein; Formula missae et communionis* 1523, 22.

senza di un canto puramente assembleare: il sillabismo, la stroficità, la versificazione facile – il dimetro giambico – sono i risultati. Le stesse caratteristiche ritroviamo nel *Kirchenlied*, canto sillabico, strofico e semplicemente versificato. Il *Kirchenlied* nasce inoltre monodico, pur nell'epoca di maggiore sviluppo nella storia della polifonia, come nasce monofonico l'inno ambrosiano, ovviamente perché inventato in epoca pre-polifonica. Divenuta nei secoli la maniera stessa di pensare la musica dell'uomo occidentale, la polifonia entra in origine nella liturgia cristiana – a partire dal IX secolo – semplicemente tra i modi possibili di aprire spazi per nuove creazioni musicali, pur rispettando l'obbligo di cantare il gregoriano. Il fatto che, nell'epoca di Ockeghem e Josquin, che pur Lutero conosceva e ammirava, il *Kirchenlied* nasca come nuda melodia con testo, testimonia della ferma volontà del monaco di lasciare all'assemblea della nuova chiesa una forma liturgico-musicale che fosse popolare in tutti i suoi parametri. Le prime due raccolte di *Kirchenlieder*, delle tre pubblicate nel 1524, sono infatti monofoniche: *Achtliederbuch* ed *Enchiridion*.

Nella creazione del nuovo genere Lutero aveva però altri esempi da imitare, nella storia della musica sacra cristiana. Nella stessa epoca dell'imposizione del repertorio gregoriano, a partire dal IX secolo, si erano infatti diffuse nuove forme liturgiche monodiche, che dividevano gli stessi fini della polifonia: non eludere il canto gregoriano, lasciando nondimeno spazio a una impetuosa fantasia creatrice. Si parla dei tropi, aggiunte testuali e melodiche di natura sillabica – segno di una nuova sensibilità – ai canti liturgici ufficiali. Pur condannati da Lutero come spuri – la citata sequenza non è nient'altro che un tropo dell'*Alleluia* – i tropi costituirono per Lutero un modello assai importante.

La partecipazione diretta del popolo tedesco al canto liturgico è testimoniata già dal IX secolo e si concretizzava nell'intonazione delle due parole *Kyrie eleison*, ritornello utilizzato nelle occasioni più diverse, dai funerali ai campi di battaglia: non è dunque un caso che i primi canti estesi da chiesa in tedesco – risalenti proprio a questo periodo e basati sulla dominante struttura della sequenza – fossero indicati con il termine *Chirleis*. La pratica del *Lied* sacro si diffuse rapidamente nei secoli successivi, intrecciandosi sovente con le nuove tendenze della lirica profana e in particolare con la nuova poesia dei *Minnesänger*.

La questione più importante rimane tuttavia aperta: si tratta dell'uso abituale di queste melodie, con testi in lingua volgare, durante la liturgia. Ufficialmente gli unici canti liturgici consentiti erano contenuti nel repertorio gregoriano. I divieti piuttosto frequenti di sinodi e concili – Praga (1406), Basilea (1435), Eichstätt (1446), Schwerin (1492) – testimoniano nondimeno che la pratica del *Lied* tedesco fosse rigogliosa, fino ai tempi di Lutero.

I primi canti composti dal monaco risalgono probabilmente al 1523, mentre la prima raccolta di *Kirchenlieder* polifonici risale all'anno successivo, il 1524, stesso anno di pubblicazione delle due raccolte monodiche citate: si tratta del *Geystliche gesange Buchleyn*, opera di Johann Walter. Il «Libretto» consta di quarantatré opere, da tre a

cinque voci, ventitré delle quali basate su *Kirchenlieder* scritti da Lutero, come parafrasi di inni latini (ad esempio *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* dal *Veni creator*) o di antichi canti tedeschi (ad esempio *Nun bitten wir den heiligen Geist*), come traduzioni di Salmi (ad esempio *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, dal Salmo 130) e infine come canti di nuova composizione (ad esempio *Nun freut euch, lieben Christen gmein*). I trentasei canti attribuiti a Lutero, i ventitré citati e i tredici comparsi in altre raccolte dopo il 1524, costituirono il fondamento obbligato di tutti i libri di *Kirchenlieder*, almeno fino all'inizio del Settecento. La fiducia del monaco nel ruolo della musica si manifesta apertamente nella prefazione scritta al *Geystliche gesange Buchleyn*:

Nessun cristiano ignora, io credo, che il cantar inni spirituali è cosa buona e gradita al Signore; giacché a ciascuno è noto non solamente l'esempio dei profeti e dei re dell'Antico Testamento (i quali glorificavano Dio cantando e sonando, con inni e col suono d'ogni sorte di strumenti a corde), ma anche quella usanza particolare della generalità dei cristiani, fin dagli inizi, d'intonar salmi. Anzi, anche S. Paolo lo conferma, I Corinzi 14, e raccomanda ai Colossesi di cantare di cuore salmi e cantici spirituali al Signore, alfine che la parola di Dio e l'insegnamento del Cristo possano essere diffusi e praticati in tutti i modi.

Pertanto, per cominciare bene e per incoraggiare quelli che possono far meglio, anch'io con alcuni altri ho messo insieme certi cantici spirituali, in vista di diffondere dovunque e di promuovere il Santo Vangelo, che ora per grazia di Dio è rinato: così che anche noi possiamo vantarci, come fa Mosè nel suo cantico, Esodo 15, che Cristo è la nostra forza e il nostro canto, e non possiamo cantare o dir altro che Gesù Cristo nostro Salvatore, come afferma Paolo, I Corinzi 2.

Questi canti inoltre sono stati adattati a quattro voci per nessun altro motivo che io desideravo che i giovani (che, a parte ciò, possono e devono essere educati alla musica ed alle altre arti) potessero disporre di qualcosa per sbarazzarsi delle loro canzonette d'amore e dei canti licenziosi, e potessero, invece di questi, imparare cose moralmente sane, e perciò sottomettersi con gioia, come gli si addice, al bene; ed anche perché io non sono dell'avviso che secondo il Vangelo tutte le arti debbano essere abbattute e debbano perire, come certi bigotti pretenderebbero, anzi volentieri le vedrei tutte, e specialmente la musica, al servizio di Colui, che le creò e le donò. Quindi io prego che ogni pio cristiano voglia accettare tutto ciò, e volesse Dio concedergli un talento pari o maggiore, aiuti a promuoverlo. Per di più, disgraziatamente il mondo è così fiacco e trascurato nell'educazione e nell'insegnamento ai poveri giovani, che non si deve in alcun modo dare ulteriore motivo a questo stato di cose. Che Dio ci conceda la Sua grazia. Amen⁹.

⁹ Traduzione italiana in C. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino 1978, 139-140.

Un'altra prefazione, scritta da Lutero per una raccolta di polifonia, addirittura su testi latini, pubblicata da Georg Rhau nel 1538, si spinge ancora più in alto. Lo scritto è oggi conosciuto come *Encomion Musices*:

*Hoc unum possumus nunc afferre, quod experientia testis est, Musicam esse unam, quae post verbum Dei merito celebrare debeat, domina et gubernatrix affectuum humanorum (de bestiis nunc tacendum est) quibus tamen ipsi homines, ceu suis dominis, gubernantur et saepius rapiuntur. Hac laude Musicae nulla maior potest (a nobis quidem) concipi. Sive enim velis tristes erigere, sive laetos terrere, desperantes animare, superbos frangere, amantes sedare, odientes mitigare, et quis omnes illos numeros dominos cordis humani, scilicet affectus et impetus seu spiritus, impulsores omnium vel virtutum vel vitiorum? Quid invenias efficacius quam ipsam Musicam?*¹⁰.

L'evoluzione dell'uso del *Kirchenlied*, semplicemente una melodia con un testo, all'interno delle strutture della polifonia, che già ai tempi di Lutero rappresentava la maniera peculiare di concepire la musica dell'uomo occidentale, rimane costantemente in bilico tra l'amore per le finzze delle configurazioni verticali, tramandate dalla tradizione colta e amate dallo stesso Lutero, e dall'esigenza primaria di fornire al popolo della nuova chiesa un canto che fosse davvero assembleare. Già il *Geystliche gesangk Buchleyn*, pubblicato, è bene ricordarlo, l'anno precedente la nascita di Palestrina, prefigura questa duplice direzione. I brani di Walter si avvicinano molto al mottetto fiammingo e poi italiano, o meglio, romano. La melodia del *Lied* è quasi sempre posta al *tenor* – solo due dei trentotto brani della raccolta recano la melodia portante al *superius* – una parte interna e non facilmente percepibile nell'intreccio delle voci, secondo una tradizione che risale alla Scuola di Notre-Dame. All'interno di questa regola generale Walter produce due tipologie diverse di mottetto su *Kirchenlied*. La prima si basa sulla tradizione del mottetto fiammingo: il *tenor* è trattato a note lunghe e circondato dalle evoluzioni imitative delle altre voci. Nella seconda il *cantus firmus*, pur se ancora collocato al *tenor*, è posto in maggiore evidenza, grazie all'andamento maggiormente omoritmico delle altre voci. Si manifestano qui, contemporaneamente, due esigenze diverse, una liturgico-pastorale e l'altra estetico-musicale: da una parte la necessità di riconoscere la melodia del *Lied* da parte dell'assemblea e dall'altra la tendenza al nuovo stile italiano della frotola e poi dello stile veneziano. Le raccolte successive oscilleranno tra queste due tendenze, l'amore per la polifonia «tardogotica» e le urgenze pastorali. Il bisogno di concedere maggior spazio alla partecipazione musicale dell'assemblea s'impone definitivamente a partire dalla metà degli anni settanta del XVI secolo. La creazione di un *corpus* di armonizzazioni

¹⁰ Testo integrale in *D. Martin Luther's Werke*, vol. 50, 364 ss.

omoritmiche e di facile apprendimento risale a questi anni, anche per la contemporanea decadenza della forma del mottetto fiammingo, uscito dalle mode musicali del tempo: in queste nuove elaborazioni si assiste al passaggio definitivo della melodia portante dal *tenor* al *superius*. La raccolta che sancisce la vittoria dell'armonizzazione facile e omofona fu pubblicata nel 1586 da Lucas Osiander e s'intitola *Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen*. L'uso di una polifonia umile e popolare apre la via al costume dell'*alternatim*, lasciando ormai all'organo, secondo interlocutore nella successione delle strofe del *Kirchenlied*, il compito di elevare il tono artistico del dialogo. Altra conseguenza del mutamento del genere è data dall'uso quotidiano che assume il nuovo *Lied* polifonico. Il corale scandisce la vita del buon luterano, non solo in chiesa ma soprattutto nell'intimità della casa. Il genere della suite su corale, si pensi alla suite in mi minore di Buxtehude su *Auf meinen lieben Gott* (BuxWV 179), forma certamente non destinata all'organo, ma al familiare clavicembalo, testimonia di tale prassi: il cembalo introduceva il canto della famiglia e si alternava con esso. I musicisti rispondevano così al nuovo compito del corale e la suddivisione delle raccolte, a partire dalla metà degli anni ottanta del XVI secolo, ne è chiara manifestazione: gli indici proponevano canti *de tempore*, salmi, professioni di fede, canti per la sepoltura, canti natalizi e ancora *Lieder* nuziali, per la scuola, dossologici, canti di ringraziamento e per le preghiere serali.

I lasciti dei decenni successivi nel campo del *Kirchenlied* confermano la tendenza alla semplificazione definitiva delle elaborazioni polifoniche: alla raccolta di Osiander seguono quelle di Raselius (Regensburg 1588), Gesius (Frankfurt 1597), Calvisius (Leipzig 1597), Melchior Franck (Coburg 1602), Vulpus (Weimar 1604). Anche l'opera di tre musicisti di levatura assai maggiore attesta il cambiamento. Si tratta in primo luogo di Hans Leo Hassler, altro grande ammiratore dei veneziani e nondimeno pronto a contenere il proprio estro nella raccolta, pubblicata a Norimberga nel 1608, *Kirchengesänge. Psalmen und geistliche Lieder auf die gemeinen Melodeien mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt*, con sessantotto brani a 4 voci, sovrapposte in maniera rigorosamente omoritmica. La testimonianza più eloquente proviene dal *magnum opus* di Michael Praetorius, *Musae Sioniae*, collezione suddivisa in nove parti, pubblicata in quindici volumi tra il 1601 e il 1610 e contenente 1.234 brani. In questa e nelle successive pubblicazioni Praetorius sembra combattuto tra due esigenze a questo punto molto diverse: da una parte l'amore per lo stile policorale, prime quattro parti del *Musae*, e per lo stile concertante su basso continuo, IX parte del *Musae*, e dall'altra lo stile umile e piano del nuovo canto liturgico luterano, a 4 voci rigidamente omofone, VI-VIII parte del *Musae*. Sancisce tale dicotomia l'opera del terzo grande musicista, Johann Hermann Schein, che nel 1627 pubblica a Lipsia il suo *Cantional*, circa un secolo prima che Johann Sebastian Bach prendesse servizio nella stessa città.

I numerosi *Gesangbücher* e *Kantionalen* usciti nella prima metà del XVIII secolo seguono la strada tracciata. L'aspetto familiare, privato e addirittura individuale della preghiera, già contemplato nella raccolta di Osiander, domina la nuova atmosfera

religiosa, influenzata dalla Guerra dei Trent'Anni e segnata dal Pietismo. Il corale liturgico abbandona in questo periodo qualsiasi pretesa artistica (i corali armonizzati di Johann Sebastian Bach sono da considerare un'eccezione per struttura e uso). Il livello musicale si alza solo dove il corale è inserito in opere destinate alla meditazione, brani per grandi organici, cantate, oratori, passioni, e soprattutto nella vastissima produzione di preludi al corale organistici. Prima di occuparci di tale forma, come frutto precipuo della musica luterana, è nondimeno necessaria una precisazione. Parrebbe naturale e anche suggestivo pensare all'evoluzione della musica luterana come a una lunga e continua meditazione sul *corpus* di testi e melodie voluto da Lutero, riflessione che da Walter conduce a Praetorius e Schein, quindi a Bach, a Mendelssohn, a Reger e così via. In realtà, nonostante l'amore e la dedizione condivisi nei confronti del corale, non sembra esserci discendenza diretta tra il primo Seicento luterano e Johann Sebastian Bach, che presumibilmente non conobbe una singola opera ad esempio di Schein. La discontinuità è confermata dall'opera, vasta e importantissima, del più importante musicista luterano del Seicento, Heinrich Schütz, la cui produzione è toccata solo tangenzialmente dal *Kirchenlied*.

3. Origini e sviluppo del preludio al corale organistico

È noto come la fiducia e l'amore di Lutero nei confronti della musica non fosse condivisa dai due riformatori svizzeri di stretta osservanza, Calvino e soprattutto Zwingli. Il teologo di Wildhaus non riconobbe alla musica alcuna funzione nell'ambito del culto e addirittura ordinò la distruzione degli organi nelle chiese. Avendo già segnalato l'analogia di fini perseguiti e mezzi adottati tra il *Lied* luterano e l'inno ambrosiano, sembra interessante notare come le obiezioni sollevate dai due riformatori abbiano legami profondi con le critiche cui si trovò a rispondere lo stesso Ambrogio, a seguito dell'introduzione degli inni. Questi due passi, tratti dal *Sermo contra Auxentium de Basilicis tradendis*, paiono eloquenti in tal senso:

*Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt. Plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est, quo nihil potentius. Quid enim potentius quam confessio Trinitatis quae quotidie totius populi ore celebratur?*¹¹

* * *

¹¹ AURELIUS AMBROSIUS, *Sermo contra Auxentium de Basilicis tradendis* (Ep. 75a), 34, CSEL 82, 105.

*Semper ergo Christi laudes verbera perfidorum sunt. Et nunc cum laudatur Christus, dicunt haeretici, quia seditio commovetur; dicunt haeretici, quia his mors parabatur; et vere mortem habent in laudibus Christi*¹².

L'oscillazione tra la gratitudine a Dio per il dono dell'arte, e della musica in particolare, e il timore per il piacere avvertito nell'ascoltare la musica è palese in tanti passi delle Confessioni:

In quei giorni mirabili e dolcissimi non mi stancavo di considerare la profondità delle tue decisioni sulla salvezza del genere umano. Quanto piansi ascoltando l'armonioso risuonare delle voci che ti levavano *inni* e *cantici* nella tua chiesa, che intensa suggestione! Quelle voci mi si insinuavano nelle orecchie e mi distillavano in cuore la verità, e sollevavano un'onda di appassionata devozione che fluiva in pianto, e mi faceva bene¹³.

Non era molto che la chiesa di Milano aveva introdotto questo rito carico di suggestione e conforto, con l'intensa partecipazione dei fratelli che cantavano in armonia di voci e sentimenti. Era un anno o poco più che Giustina, madre dell'imperatore bambino Valentiniano, perseguitava Ambrogio, quest'uomo tuo, a causa dell'eresia in cui s'era lasciata trascinare dagli ariani. Il popolo cristiano vegliava in chiesa, pronto a morire con il suo vescovo e tuo servo. Là mia madre, ancella tua, ai primi posti nelle veglie e nello zelo, viveva di preghiera. Noi, benché ancora poco sensibili al calore del tuo spirito, ci sentivamo tuttavia coinvolti nello smarrimento e nell'emozione di tutta la città. Fu allora che si introdusse l'uso delle regioni orientali di far cantare gli inni e i salmi, perché il popolo non si adagiasse nell'inerzia dello sconforto: un uso che da allora ai giorni nostri molti hanno già adottato e che quasi tutti i tuoi greggi imitano, in tutto il mondo¹⁴.

¹² AURELIUS AMBROSIIUS, *Sermo contra Auxentium de Basilicis tradendis* (Ep. 75a), 19, CSEL 82, 94.

¹³ AGOSTINO, *Confessioni*, IX, 6.14, traduzione di R. De Monticelli, Milano 1991, 158-159. Testo originale: *Nec satiabar in illis diebus dulcitudine mirabili, considerare altitudinem consilii tui super salutem generis humani. Quantum flevi in hymnis et canticis, suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas in cor meum; et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrimae, et bene mihi erat cum eis* (PL 32, 769-770).

¹⁴ AGOSTINO, *Confessioni*, IX, 7.15, cit., 159. Testo originale: *Non longe coeperat Mediolanensis Ecclesia genus hoc consolationis et exhortationis celebrare, magno studio fratrum concinentium vocibus et cordibus. Nimirum annus erat, aut non multo amplius, cum Justina Valentiniani regis pueri mater, hominem tuum Ambrosium persequeretur, haeresis suae causa, qua fuerat seducta ab Arianis. Excubabat pia plebs in ecclesia, mori parata cum episcopo suo, servo tuo. Ibi mater mea, ancilla tua, sollicitudinis et vigiliarum primas tenens, orationibus vivebat. Nos adhuc frigidi a calore Spiritus tui, excitabamur tamen civitate attonita atque turbata. Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne*

Quando però mi ricordo le lacrime che mi fece versare il canto dei fedeli ai primordi della mia fede ritrovata, e ripenso all'emozione che non il canto, ma le cose cantate mi danno se è una voce limpida a cantarle in un registro appropriato, riconosco di nuovo la grande utilità di questa pratica. Oscillo così fra il rischio del piacere e l'esperienza del bene che fa, e propendo maggiormente anche se non irrevocabilmente verso l'opinione che approva la consuetudine del canto fra i fedeli, perché anche un cuore un po' incerto trovi in questa carezza per l'udito un incentivo a sollevarsi più in alto nella devozione. Se tuttavia mi accade di sentirmi colpito più dal canto che da ciò che si canta, io confesso il mio peccato e la pena da pagare, e allora preferirei non udire il cantore. Ecco dove mi trovo! Piangete con me e per me voi tutti che nel cuore dibattete un poco di quel bene da cui nascono le azioni. Voi che non avete di che agitarvi non vi farete certo commuovere da tutto questo. Ma tu, Dio mio e Signore, ascolta, guarda e vedi e abbi pietà e guariscimi. Vedi che sono diventato un problema per me stesso, ed è questa la mia malattia¹⁵.

La posizione di Calvino, che certamente conosceva benissimo questi passi, nei confronti della musica liturgica è più complessa e sfumata rispetto a quella di Zwingli. Come dono di Dio, secondo il pensiero stesso di Agostino, la musica doveva e poteva essere utilizzata solo dove fosse vivo il timore di Dio. L'umiltà, la *simplicitas*, dovevano essere dunque le caratteristiche principali della musica riservata al culto, secondo Calvino: il canto monodico e comunitario era così l'unica forma ammessa durante i servizi. Un'altra differenza importante rispetto al pensiero di Lutero è costituita dalla netta separazione tra musica liturgica e musica extraliturgica, con l'esclusione dalla prima della musica strumentale, mostrando ancora una volta la parte platonica del suo pensiero, attraverso la mediazione di Agostino e di Boezio. Scrive il riformatore:

Or entre le autres choses qui sont propres pour recreer l'homme et luy donner

populus moeroris taedio contabesceret, institutum est; ex illo in hodiernum, retentum, multis iam ac pene omnibus gregibus tuis, et per cetera orbis imitantibus (PL 32, 770).

¹⁵ AGOSTINO, *Confessioni*, X, 33,50, cit., 202. Testo originale: *Verumtamen cum reminiscor lacrymas meas, quas fudi ad cantus Ecclesiae tuae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipso quod moveor, non cantu, sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti huius utilitatem rursus agnosco. Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis; magisque adducor, non quidem irtractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia; ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat. Tamen, cum mihi accidit ut me amplius cantus, quam res quae canitur, moveat; poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem. Ecce ubi sum: flete mecum, et pro me flete, qui aliquid boni vobiscum intus agitis unde facta procedunt. Nam qui non agitis, non vos haec movent. Tu autem, Domine Deus meus, exaudi; respice, et vide, et miserere, et sana me, in cuius oculis mihi quaestio factus sum, et ipse est languor meus (PL 32, 800).*

volupté, la Musique est, ou la première, ou l'une des principales: et nous faut estimer que c'est un don de Dieu député a cet usage. Parquoy, d'autant plus devons nous regarder de n'en point abuser, de peu la souiller et contaminer, la convertissant en nostre condamnation où elle estoit desdiée à notre proffit et salut. Quand il n'y auroit autre consideration que cette seule, si nous doit elle bien esmouvoir à moderer l'usage de la musique, pour la faire servir a toute honnesteté et qu'elle ne soit point occasion de nous lascher la bride à la dissolution, ou de nous effeminer en delices desordonnées, et qu'elle ne soit point instrument de la paillardise ne d'aucune impudicité.

E ancora:

Or ce qui dit S. Augustin est vray, que nul ne peut chanter choses dignes de Dieu, sinon qu'il ait receu d'iceluy; parquoy quand nous aurons bien circuy par tout pour chercher çà et là, nous ne trouverons meilleures chansons ne plus propres pour ce faire, que le Psaumes de David: lesquels le saint Esprit luy a dictz et faitz. Et pourtant, quand nous chantons, nous sommes certains que Dieu nous met en la bouche les parolles, comme si luy mesmes chantoit en nous pour exalter sa gloire¹⁶.

Nondimeno il salterio calvinista, con le ispirate traduzioni di Clément Marot e le melodie di Loys Bourgeois, non mancò di cedere con gli anni alle tentazioni della polifonia. Le pubblicazioni del 1547 e del 1561, firmate da Bourgeois, aprono la via al famoso salterio calvinista di Claude Goudimel, dato alle stampe in due edizioni diverse, *Les Cent cinquante pseumes de David*, nel 1564, e *Les CL Pseumes de David nouvellement mis en musique*, 1565. Goudimel, che fu assassinato nella notte di S. Bartolomeo, semplifica le strutture polifoniche alla pura omoritmia: il suo salterio raccolse un successo non comune, penetrando in maniera profonda non solo nella cultura musicale ugonotta, ma anche nella Germania luterana.

Personificazione stessa della reciproca influenza tra salmo calvinista e *Lied* luterano è il compositore la cui opera costituisce la vera svolta nella storia del preludio al corale organistico: Jan Pieterszoon Sweelinck. Il musicista olandese costruì sulle melodie provenienti dalla Germania la maggior parte della sua produzione organistica su *cantus firmus* sacro: circa due terzi dei cicli di variazioni organistiche su melodia liturgica composte da Sweelinck si basano su *Kirchenlieder* luterani. Si tratta di brani concepiti per essere eseguiti alla fine del culto o dopo il sermone, come segmenti solo tangenziali alla liturgia, ma non propri al culto stesso. Il favore fu presto ricambiato

¹⁶ J. CALVIN, *La forme des prières et chantz ecclésiastiques, Epistre au lecteur*, in *Iohannis Calvini Opera selecta* II, ed. P. Barth – D. Scheuner, Eugene 2011, 16.

da Sweelinck, dato che l'intera scuola organistica del nord della Germania luterana si appoggia sulle forme su corale adottate dal maestro calvinista: versetti da eseguire *alternatim* con le strofe cantate dall'assemblea, serie indipendenti di variazioni, libere fantasie su *cantus firmus*. Si tratta di una schiera di allievi, diretti e indiretti, e ammiratori, a partire da Scheidt, musicisti che operano prevalentemente nelle tre città anseatiche di Amburgo, Lubecca e Lüneburg. Tali centri diventeranno i luoghi di riferimento per la produzione organistica, almeno fino ai tempi di Johann Sebastian Bach, tanto che divenne normale per gli organisti emigrarvi, pur da zone ricche di tradizione, come la Turingia: si pensi a Weckmann, a Scheidemann, a Böhm, a Reincken e allo stesso Buxtehude, danese del Holstein emigrato a Lubecca, dove riceverà la visita del giovane Bach (l'episodio è notissimo), impaziente di appropriarsi delle novità strutturali della musica organistica del tempo, abbeverandosi alla sua stessa fonte. Nel giro di pochi decenni le opere organistiche su *cantus firmus* liturgico, nelle mani dei maestri anseatici, si erano cristallizzate in forme, strutture e procedimenti: il corale omoritmico (armonizzazione della melodia, come accompagnamento del canto dei fedeli o con cadenze toccatistiche tra le diverse frasi), il corale contrappuntistico (libero-mottettistico o imitativo, in stile di ricercare o fuga), il corale su *cantus firmus* (ornato, soprattutto se posto al *superius* o *en taille*, o invariato, soprattutto se posto al basso), le variazioni su corale (staccate, partite su corale, o ininterrotte) e infine il brano organistico concepito come libera evocazione della melodia liturgica, soprattutto estrinsecato nelle strutture della fantasia su corale e nel corale in trio.

4. L'*Orgelbüchlein*: frutto perfetto della concezione luterana della musica

Su questo lascito di forme, strutture e procedimenti si appoggia l'opera organistica su corale di Johann Sebastian Bach, compimento definitivo del genere e frutto perfetto della concezione luterana della musica. La produzione giovanile di Bach è prevalentemente dedicata al cembalo e all'organo, preferenza dovuta soprattutto ai primi impegni lavorativi affidati al musicista, organista ad Arnstadt e a Mülhausen. È sempre necessario premettere – affrontando l'opera di Bach – come i dubbi sull'opera del compositore siano moltissimi e a maggior ragione tornando agli anni giovanili, quando lo stile del maestro ancora non aveva acquisito le caratteristiche inconfondibili della maturità: le opere spurie o probabilmente spurie di questo periodo rappresentano un gruppo tanto consistente quanto la massa delle opere attribuite o verosimilmente attribuibili a Bach. I corali giovanili del musicista, composti probabilmente, per la maggior parte, durante il soggiorno ad Arnstadt (1703-1707), propongono due

strutture prevalenti, la fughetta su corale, genere molto diffuso soprattutto tra i maestri della scuola tedesca meridionale e in particolare in Pachelbel, e il corale armonizzato, arricchito da cadenze tra un versetto e l'altro. La destinazione più probabile di queste due forme è l'evocazione della melodia in un contesto strumentale più o meno complesso e dunque l'introduzione e l'invito al canto comunitario. Si spiegano così le ragioni delle lamentele del Concistoro di Arnstadt nei confronti dei brani su corale composti ed eseguiti da Bach, come testimonia il verbale del processo intentato nei confronti del musicista il 21 febbraio 1706:

(Il Concistoro) – Gli rinfaccia che egli finora abbia condotto l'accompagnamento al corale introducendo molte sorprendenti *variationes*, inframezzando le melodie con suoni estranei, e confondendo in tal modo la comunità dei fedeli. Se in futuro vorrà introdurre un *tonum peregrinum*, dovrà proseguire con quello e non passare rapidamente ad un altro o, come egli sinora ha fatto, proporre addirittura un *tonum contrarium*¹⁷.

Pare evidente che la complessità armonica di questi corali provocasse smarrimento tra i fedeli, che alla fine dell'intonazione organistica rimanevano incerti sulla tonalità d'impianto della melodia da cantare.

Con gli anni il catalogo dei brani organistici su corale di Bach si arricchisce di tutte le forme, le strutture e i procedimenti ereditati dalla tradizione, toccando solo raramente la forma della fughetta e abbandonando completamente la forma del corale armonizzato. Se dal punto di vista della complessità formale e delle immagini retorico-musicali il culmine della produzione bachiana è dato nell'Autografo di Lipsia e nei corali della terza parte del *Klavierübung*, la raccolta che sposa in pieno la concezione della musica di Lutero è certamente l'*Orgelbüchlein*: si tratta in particolare del connubio tra l'amore per il contrappunto dotto, la perfetta fedeltà agli scopi e allo spirito del *Kirchenlied*, la necessità pastorale della piana evocazione delle melodie sottoposte a elaborazione organistica e infine la vocazione didattica delle composizioni polifoniche su corale, finalità questa esplicitamente dichiarata da Lutero nella citata prefazione al *Geystliche gesangk Buchleyn* del 1524. Le intenzioni di Bach paiono del resto evidenti già nel titolo della raccolta:

Piccolo libro d'organo, nel quale si dà ad un organista principiante un metodo per eseguire in tutte le maniere un corale e nello stesso tempo per perfezionarsi nello studio del pedale, poiché nei corali che vi si trovano il pedale è trattato

¹⁷ *Bach-Dokumente* II, 16, a cura del Bach-Archiv Leipzig, Bärenreiter, Kassel. II: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte J. S. Bachs (1685-1750)*, a cura di W. NEUMANN e H. J. SCHULZE (1972).

in modo obbligato. Al Dio solo supremo per onorarlo, al prossimo perché si istruisca¹⁸.

Come per la maggior parte della produzione bachiana, così anche per l'*Orgelbüchlein* sussistono dubbi rispetto al periodo di composizione. Verosimilmente l'opera fu intrapresa nel 1714, durante il soggiorno a Weimar, e quindi interrotta nel 1716, anno assai difficile per il musicista. Nel tentativo di affrancarsi dal servizio presso la corte turingia, per stabilirsi, con migliori condizioni, a Köthen, in Sassonia, Bach incorse nelle ire del duca di Weimar, che gli comminò una pena carceraria di oltre tre settimane, a partire dal 2 dicembre del 1716, interrompendo bruscamente i progetti compositivi del musicista. L'autografo della raccolta ci trasmette i contorni di un progetto ben più ampio rispetto a quello portato a compimento. Bach compilò le pagine dell'autografo con 164 titoli di corali, tratti perlopiù dal *Gesangbuch* utilizzato a Weimar, ma solo in 45 casi al titolo fa seguito l'effettiva elaborazione organistica della melodia: ai restanti 119 titoli succedono solo pagine bianche. Il progetto di Bach rispecchia il già citato ruolo del corale nella vita dell'uomo luterano: il canto dei *Kirchenlieder* non marcava solo il culto domenicale e le feste principali dell'anno liturgico, ma scandiva anche le preghiere giornalieri del buon cristiano. L'autografo prevede 55 corali per le feste dell'anno liturgico e 109 corali per le preghiere giornaliere e altre occasioni della vita cristiana. 35 melodie furono elaborate da Bach attingendo dal primo gruppo e solo 10 dal secondo e ben più numeroso insieme:

Composizione del quaderno autografo¹⁹

Avvento

1. Nun komm', der Heiden Heiland BWV 599
2. Gott, durch deine Güte BWV 600
3. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn BWV 601
4. Lob sei dem allmächtigen Gott BWV 602

Natale

5. Puer natus in Bethlehem BWV 603
6. Lob sei Gott in des Himmels Thron (non composto)
7. Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 604
8. Der Tag, der ist so freudenreich BWV 605
9. Von Himmel hoch, da komm' ich her BWV 606
10. Vom Himmel kam der Engel Schar BWV 607

¹⁸ Iscrizione originale in *Bach-Dokumente* cit. I, 148. I: Schriftstücke von der Hand J. S. Bachs, a cura di W. NEUMANN e H. J. SCHULZE (1963). Traduzione del passo in italiano in A. BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di Johann Sebastian Bach*, vol. I, Torino 1979, 471..

¹⁹ JOHANN SEBASTIAN BACH, *Orgelbüchlein: BWV 599-644*, Edizione in facsimile del manoscritto autografo, con una introduzione di S. HIEMKE, Laabe 2004.

11. In dulci jubilo BWV 608
12. Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich BWV 609
13. Jesu, meine Freude BWV 610
14. Christum wir sollen loben schon BWV 611
15. Wir Christenleut' BWV 612

Capodanno

16. Helft mir Gottes Güte preisen BWV 613
17. Das alte Jahr vergangen ist BWV 614
18. In dir ist Freude BWV 615

Cantico di Simeone

19. Mit Fried und Freud ich fahr' dahin BWV 616
20. Herr Gott, nun schließ den Himmel auf BWV 617

Passione

21. O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618
22. Christe, du Lamm Gottes BWV 619
23. Christus, der uns selig macht BWV 620
24. Da Jesu an dem Kreuze stund BWV 621
25. O Mensch, beweine dein Sünde groß BWV 622
26. Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du für uns gestorben bist BWV 623
27. Hilf Gott, das mir's gelinge BWV 624
28. *O Jesu, wie ist dein Gestalt* (non composto)
29. *O Traurigkeit, o Herzeleid* BWV Anb. 200 (*frammento di due battute*)
30. *Allein nach dir, Herr, allein nach dir, Herr Jesu Christ, verlanget mich* (non composto)
31. *O wir armen Sünder* (non composto)
32. *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (non composto)
33. *Nun gibt mein Jesus gute Nacht* (non composto)

Pasqua

34. Christ lag in Todesbanden BWV 625
35. Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand BWV 626
36. Christ ist erstanden BWV 627
37. Erstanden ist der heil'ge Christ BWV 628
38. Erscheinen ist der herrliche Tag BWV 629
39. Heut' triumphieret Gottes Sohn BWV 630

Ascensione

40. *Gen Himmel aufgefahren ist* (non composto)
41. *Nun freut euch, Gottes Kinder, all* (non composto)

Pentecoste

42. *Komm, Heiliger Geist, erfüll die Herzen deiner Gläubigen* (non composto)
43. *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (non composto)
44. Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist BWV 631
45. *Nun bitten wir den heil'gen Geist* (non composto)
46. *Des heil'gen Geistes reiche Gnad'* (non composto)
47. *O heil'ger Geist, du göttlich's Feuer* (non composto)
48. *O heiliger Geist, o heiliger Gott* (non composto)

49. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 632

50. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 633

51. Liebster Jesu, wir sind hier BWV 634

Trinità

52. *Gott der Vater wohn uns bei* (non composto)

53. *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (non composto)

54. *Der du bist drei in Einigkeit* (non composto)

55. *Gelobet sei der Herr, der Gott Israel* (non composto)

Glaubenslieder

Lodi

56. *Meine Seele erhebt den Herren* (non composto)

57. *Herr Gott, dich loben alle wir* (non composto)

58. *Er stehn vor Gottes Throne* (non composto)

59. *Herr Gott, dich loben wir* (non composto)

Dogma

60. *O Herre Gott, dein göttlich Wort* (non composto)

61. *Dies sind die heil'gen zehn Gebot* (non composto)

62. *Mensch, willst du leben seliglich* (non composto)

63. *Herr Gott, erhalt uns für und für* (non composto)

64. *Wir glauben all' an einem Gott* (non composto)

65. *Vater unser im Himmelreich* (non composto)

Battesimo

66. *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (non composto)

Confessione

67. *Auf tiefer Not schrei' ich zu dir* (non composto)

68. *Erbarm dich mein', o Herre Gott* (non composto)

69. *Jesu, der du meine Seele* (non composto)

70. *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* (non composto)

71. *Ach Gott und Herr* (non composto)

72. *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (non composto)

73. *Ach Herr, mich armen Sünder* (non composto)

74. *Wo soll ich fliehen hin* (non composto)

75. *Wir haben schwerlich* (non composto)

76. *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 637

77. *Es ist das Heil uns kommen her* BWV 638

Coena Domini

78. *Jesus Christus, unser Heiland* (non composto)

79. *Gott sei gelobet und gebenedeiet* (non composto)

80. *Der Herr is mein getreuer Hirt* (non composto)

81. *Jetzt komm ich als ein armer Gast* (non composto)

82. *O Jesu, du edle Gabe* (non composto)

83. *Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du das Lämmlein worden bist* (non composto)

84. *Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein* (non composto)

85. *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (non composto)

86. *Nun lob, mein Seel', den Herren* (non composto)

Vita e condotta cristiana

87. *Wohl dem, der in Gottes Furcht steht* (non composto)

88. *Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst* (non composto)

89. *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* (non composto)

90. *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* (non composto)

91. *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* BWV 639

92. *Weltlich Ehr' und zeitlich Gut* (non composto)

93. *Von Gott will ich nicht lassen* (non composto)

94. *Wer Gott vertraut* (non composto)

95. *Wie's Gott gefällt, so gefällt mir's auch* (non composto)

96. *O Gott, du frommer Gott* (non composto)

97. *In dich hab' ich gehoffet, Herr* (non composto)

98. *In dich hab' ich gehoffet, Herr* BWV 640

99. *Mag ich Unglücke nicht widertstahn* (non composto)

100. *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV 641

101. *An Wasserflüssen Babylon* (non composto)

102. *Warum betrübst du dich, mein Herz* (non composto)

103. *Frisch auf, mein Seel', verzage nicht* (non composto)

104. *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (non composto)

105. *Ach Gott, erhöre mein Seufzen und Wehklagen* (non composto)

106. *So wünsch' ich nun eine gute Nacht* (non composto)

107. *Ach lieben Christen, seid getrost* (non composto)

108. *Wenn dich Unglück tut greifen an* (non composto)

109. *Keinen hat Gott verlassen* (non composto)

110. *Gott ist mein Heil, mein Hülff und Trost* (non composto)

111. *Wass Gott tut, das ist wohlgetan, kein einig Mensch ihn tadeln kann* (non composto)

112. *Was Gott tut, das ist wohlgetan, es bleibt gerecht sein Wille* (non composto)

113. *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 642

Salmi

114. *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (non composto)

115. *Es spricht der Unweisen Mund wohl* (non composto)

116. *Ein feste Burg ist unser Gott* (non composto)

117. *Es woll uns Gott genädig sein* (non composto)

118. *Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit* (non composto)

119. *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (non composto)

Parola di Dio

120. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (non composto)

121. *Wie nach einer Wasserquelle* (non composto)

122. *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (non composto)

123. *Lass mich dein sein und bleiben* (non composto)

124. *Gib Fried, o frommer, treuer Gott* (non composto)

125. *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* (non composto)

126. *O großer Gott von Macht* (non composto)

Morte e sepoltura

- 127. *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (non composto)
- 128. *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* (non composto)
- 129. *Mitten wir im Leben sind* (non composto)
- 130. *Alle Menschen müssen sterben* (non composto)
- 131. *Alle Menschen müssen sterben BWV 643*
- 132. *Valet will ich dir geben* (non composto)
- 133. *Nun lasst uns den Leib begraben* (non composto)
- 134. *Christus, der ist mein Leben* (non composto)
- 135. *Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr* (non composto)
- 136. *Auf meinen lieben Gott* (non composto)
- 137. *Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl* (non composto)
- 138. *Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'* (non composto)
- 139. *Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht* (non composto)
- 140. *Mein Wallfahrt ich vollendet hab'* (non composto)
- 141. *Gott hat das Evangelium* (non composto)
- 142. *Ach Gott, tu dich erbarmen* (non composto)

Preghiere del mattino

- 143. *Gott des Himmels und der Erden* (non composto)
- 144. *Ich dank' dir, lieber Herre* (non composto)
- 145. *Aus meines Herzens Grunde* (non composto)
- 146. *Ich dank' dir schon* (non composto)
- 147. *Das walt' mein Gott* (non composto)

Preghiere della sera

- 148. *Christ, der du bist der belle Tag* (non composto)
- 149. *Christe, der du bist Tag und Licht* (non composto)
- 150. *Werde munter, mein Gemüte* (non composto)
- 151. *Nun ruhen alle Wälder* (non composto)

Preghiere della mensa

- 152. *Dankt dem Herrn, denn er ist sehr freundlich* (non composto)
- 153. *Nun lasst uns Gott dem Herren* (non composto)
- 154. *Lobet dem Herren, denn er ist sehr freundlich* (non composto)
- 155. *Singen wir aus Herzensgrund* (non composto)

Penitenza

- 156. *Gott Vater, der du deine Sonn'* (non composto)
- 157. *Jesus, meines Herzens Freud* (non composto)
- 158. *Ach, was soll ich Sünder machen* (non composto)
- 159. *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644*
- 160. *Ach, was ist doch unser Leben* (non composto)
- 161. *Allenthalben, wo ich gehe* (non composto)
- 162. *Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen* (non composto)
- 163. *Sei gegrüßet, Jesu gütig* (non composto)
- 164. *Schmücke dich, o liebe Seele* (non composto)

Le caratteristiche musicali e retoriche comuni ai 45 corali organistici dell'*Orgelbüchlein* – peraltro assai omogenei per stile e procedimenti adottati – confermano la perfetta fedeltà della raccolta alle idee di Lutero sulla musica. L'intelligibilità della melodia del corale è assicurata dalla posizione del *cantus prius factus*, quasi sempre al *superius*, seguendo l'esempio di Buxtehude. D'altra parte la devozione nei confronti della polifonia complessa è palese nella forma dominante adottata da Bach per i singoli brani. Si tratta del corale in contrappunto, concentrato e privo di cadenze tra un verso e l'altro. Non costituiscono certo deviazioni alla regola dell'indipendenza delle voci, semmai una sua conferma, i nove corali in canone e il corale in trio presenti nella raccolta, così come i tre corali ornati e l'unico corale in forma di fantasia. È stata anzi notata una comune stratificazione ritmica delle parti, quasi sempre quattro, che ci riporta alle forme più dotte della storia della polifonia in Occidente, il mottetto politestuale trecentesco, ad esempio. Nei 45 corali il *cantus firmus* è quasi sempre trattato a valori lunghi; si contrappone il ritmo più agile del pedale, mai fermo su note lunghe, chiamato contemporaneamente al sostegno armonico e alla scansione ritmica. Ancora più rapido è il ritmo delle due parti centrali, fonti principali del dialogo imitativo e delle retoriche deviazioni armoniche.

Helft mir Gotts Güte preisen, BWV 613²⁰



Un'altra grande differenza rispetto ai corali giovanili è rappresentata dalla assai maggiore densità delle figure retorico-musicali, volte a dar conto del significato teo-

²⁰ Johann Sebastian BACH, *Orgelwerke*, Band I, pag. 24, Bärenreiter, Kassel 1984.

logico dei testi dei diversi *Kirchenlieder* affrontati. In ogni corale dell'*Orgelbüchlein* Bach si impegna a esprimere retoricamente un testo teologico – sempre e solo la prima strofa dei corali elaborati – in maniera molto concentrata, a differenza delle vaste realizzazioni dell'Autografo di Lipsia o della Terza Parte del *Klavierübung*: non esistono del resto scelte casuali nella produzione matura di Bach, sia nella micro sia nella macrostruttura. L'esempio dei corali in canone contenuti nell'*Orgelbüchlein* è certamente utile in tal senso, in particolare del commovente adagio *O Lamm Gottes, unschuldig*, BWV 618. Alle versione tedesca dell'*Agnus Dei*, dovuta allo stesso Lutero, Bach associa spesso la tecnica del canone, nell'*Orgelbüchlein* così come nell'Autografo di Lipsia e nella terza parte del *Klavierübung*. La scelta di Bach è legittimata dal testo evangelico giovanneo (1, 29-30):

Il giorno dopo, vedendo Gesù venire verso di lui, disse: “Ecco l'agnello di Dio, colui che toglie il peccato del mondo! Egli è colui del quale ho detto: Dopo di me viene un uomo che è avanti a me, perché era prima di me”.

Bach associa naturalmente l'idea del «seguire» al procedimento del canone, a sua volta carico di simboli: il ruolo di Cristo, mediatore tra cielo e terra, infatti il canone è posto nelle parti interne; le due nature di Cristo, essendo un canone a due voci; il numero 5 come simbolo dell'uomo e della natura umana, essendo un canone alla quinta e non all'ottava, come nei corali natalizi della stessa raccolta.

O Lamm Gottes, unschuldig BWV 618²¹



²¹ Johann Sebastian BACH, *Orgelwerke*, Band I, pag. 34, Bärenreiter, Kassel 1984.

Anche l'espressione numerica dei concetti teologici, assai comune nell'opera di Bach, è diffusa nei corali dell'*Orgelbüchlein*: spesso ricorrono il numero 12, il numero 37, monogramma di Cristo (9=J, 3=C, 8=H, 17=R), il numero 14, traduzione numerica del nome B.A.C.H. (B=2, A=1, C=3, H=8), non come vana citazione del proprio nome, ma come espressione del concetto teologico tipicamente luterano della redenzione individuale, attraverso la morte e resurrezione di Gesù, *pro me*.

Il citato fine didattico si sovrappone a questo sistema di procedimenti e di significati. In particolare è da citare l'uso costante del pedale obbligato, situazione non certo abituale prima di Bach. Al ruolo strutturale, affidato al pedale, Bach aggiunge un compito didattico: la parte del pedale nei corali della raccolta rappresenta un meditato campionario di figurazioni, dove all'idea espressiva è sempre associata la più opportuna tecnica esecutiva, conferendo al basso la stessa cantabilità e la stessa importanza contrappuntistica delle voci superiori.

Si sposano così, senza traumi, nell'*Orgelbüchlein*, le diverse tendenze musicali che si intrecciano lungo il cammino della musica luterana, a partire dalle stesse idee e inclinazioni del suo fondatore, e che in fondo si traducono nelle tre finalità perseguite da Bach in ogni sua opera, sacra o profana che fosse, concetto anche questo puramente luterano: la glorificazione di Dio, l'educazione del prossimo, l'elevazione della musica al suo originario *status* di arte liberale, matrimonio di scienza e ispirazione individuale.

Bibliografia

Sulla musica luterana in generale, collezione di fonti: K. ALMEN – CHR. MAHRENHOLZ – W. THOMAS, *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*, Göttingen, dal 1936.

Studi di base: F. BLUME, *Die evangelische Kirchenmusik, Athenaion*, Potsdam 1931, seconda edizione riveduta, Kassel 1965 (anche nell'edizione inglese, *Protestant church music. A history*, Gollancz, London 1975); P. NETTL, *Luther and Music*, Philadelphia 1948.

Sulla musica calvinista, fonti in P. PIDOUX, *Le Psautier huguenot du XVI siècle*, 2 voll., Kassel-Basel 1962.

Studi: T. GEROLD, *Le plus anciennes mélodies de l'Eglise Protestante de Strasbourg*, Paris 1928; H. P. CLAIVE, *The Calvinist Attitude to Music and its Literary Aspects and Sources*, in *Bibliothèque d'humanisme et renaissance* 19 (1957) e 20 (1958).

Sulla musica nell'età barocca in area tedesca: R. DAMMANN, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967.

Sull'incontro tra la musica luterana del Seicento e le forme italiane: W. OSTHOFF, *Heinrich Schütz. L'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel Seicento*, Venezia 1974; *Heinrich Schütz e il suo tempo. Atti del 1° convegno internazionale di studi* (Urbino, 29-31 luglio 1978), a cura di G. ROSTIROLLA, Roma 1981; F. CIVRA, *Heinrich Schütz saeculi sui musicus excellentissimus*, Torino 1986.

Su Johann Sebastian Bach: PH. SPITTA, *J. S. B.*, 2 voll., Leipzig 1873-1880; CH. S. TERRY, *J. S. B.*, London 1928 (soprattutto sugli aspetti biografici); A. SCHWEITZER, *J. S. B., le musicien-poète*, Leipzig 1905 (soprattutto come avvicinamento alla personalità di Bach); A. BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di Johann Sebastian Bach*, 2 voll., Torino 1979 e 1983.

Sull'*Orgelbüchlein*: E. ARFKEN, *Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchlein*, in *Bach Jahrbuch* 52 (1966) 41-58; A. BASSO, *Frau Musika. La vita e le opere di Johann Sebastian Bach*, vol. I, Torino 1979, 471-488; S. HIEMKE, *Johann Sebastian Bach – Orgelbüchlein*, Kassel 2007; J. C. MOESER, *Symbolism in J. S. Bach's Orgelbüchlein*, in *The American Organist* 47 (1964) 14-20; 48 (1965) 12-16; R. STINSON, *Bach: the Orgelbüchlein*, Oxford 1999; CH. S. TERRY, *The Orgelbüchlein, another Bach-Problem*, in *The Musical Times* 58 (1917) 887 ss.; P. WILLIAMS, *The organ music of J. S. Bach*, Cambridge 2003; M. RADULESCU, *Le opere organistiche di J. S. Bach: Orgelbüchlein*, Cremona 2011.

Riassunto

L'articolo mostra come la musica luterana, caratterizzata dalla nascita e dal successivo uso della sua forma peculiare, il *Kirchenlied*, si muova tra le esigenze del canto comunitario e l'amore per le strutture complesse ereditate dalla tradizione cattolica, dalle stesse, personali inclinazioni di Lutero ai musicisti dei secoli successivi. Gli scopi esplicitamente perseguiti da Lutero, la riconoscibilità delle melodie, pur all'interno di costruzioni complesse, il fine didattico e, naturalmente, la glorificazione di Dio, si compiono nell'opera di Johann Sebastian Bach e in particolare nella prima, vera manifestazione del suo pensiero sistematico, l'*Orgelbüchlein*.

Abstract

The article shows how Lutheran music, marked by the birth and the later use of its specific form, the *Kirchenlied*, develops between the needs of collective hymn singing and the love for complex musical structures inherited from the Catholic tradition, as well as from Luther's very same personal inclinations to the choices made by the most important composers during the following centuries. The goals explicitly pursued by Luther, the recognition of the melodies even if in some very articulate constructions, the didactic purpose and, of course, the glorification of God, are fulfilled in the music of Johann Sebastian Bach and in particular in the first, authentic epiphany of his systematic thought, the *Orgelbüchlein*.

